

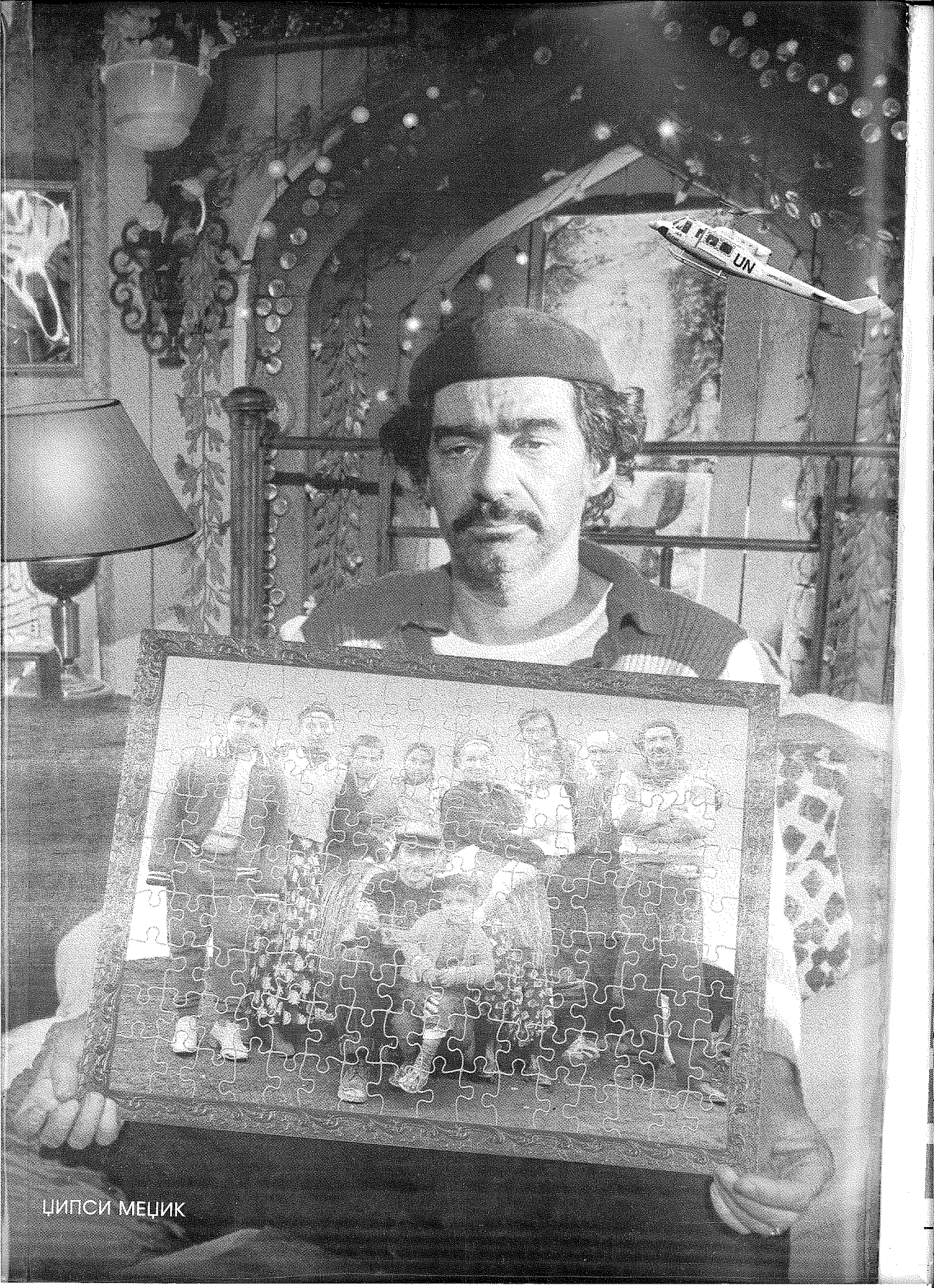
19

година X, 1998  
ISSN 0353-510X

189,-



ЏИПСИ МЕЏИК  
Столе Попов, 1997



ЦИПСИ МЕЏИК

**СОДРЖИНА****▼ ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ**

(прилози за историјата на филмот во Македонија)

- 5** - Костадин Костов: Нови сведоштва за патувачкото кино „Ексцелзиор“ во Скопје

**▼ ТЕОРИЈА**

- 8** - Мирослав Чепинчиќ: Естетски претпоставки на сценариото

**▼ ФИЛМОТ ВО БАЛКАНСКИОТ КУЛТУРЕН КОНТЕКСТ**

- 13** - Дејан Косановиќ: Почетоците на филмот во Риека  
**42** - Вјекослав Мајцен: Културолошките и социјалните основи на филмовите на Школата за народно здравје во светлината на идеите на браќа Радик  
**52** - Костадин Костов: Филмските опуси на Јосип Новак и Стеван Мишковиќ во бугарскиот филм

**▼ ПОВОДИ**

- 65** - Коста Крпач: Педесет години „Вардар филм“

**▼ МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ДЕНЕС**

за играниот филм „Џипси меџик“ на Столе Попов

- 79** - Георги Василевски: Лажните лица и одмаздата на смртта  
**83** - Мирослав Чепинчиќ: За филмот „Џипси меџик“  
**89** - Роберт Алаѓозовски: (Разводнета) сатира  
**92** - Петар Волнаровски: А магијата на „Џипси меџик“?  
**97** - Љубомир Костовски: Пат во Индија

за играниот филм „Преку езерото“ на Антонио Митриќески

- 101** - Георги Василевски: Поетика на стоицизмот

**▼ ЕСЕЈ**

- 106** - Роберт Алаѓозовски: Сто години „Островот на Др. Моро“

**▼ ФИЛМОВИ**

- 112** - Мими Ѓоргоска: Моќниот сјај на едноставноста (за филмот „Сјај“ на Скот Хикс)

**▼ ФЕСТИВАЛИ**

- 114** - Благоја Куновски: Филмот одраз на животот или живот проектиран во филм (за 41. Лондонски филмски фестивал)

**▼ ФИЛМОТ И ЛИКОВНИТЕ УМЕТНОСТИ**

- 120** - Сузана Милевска: Проекција во пештерата (за изложбата „Целулоидна пештера“ одржана во Њујорк, 1997 година)

**▼ ИЗДАНИЈА**

- 123** - Игор Старделов: Естетичка историја на филмот

130

**ХРОНИКА**

- Весна Масловариќ: Интензивирање на заштитата и презентирањето на кинематографското и аудиовизуелното наследство во регионот на Евромедитеранот (за конференцијата за евромедитеранско аудиовизуелно и кинематографско наследство, одржано во Шпанија, 1997 година)

Печатењето на овој број го овозможува



Министерство за култура  
Министерство за наука

**KINOPIS**

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

**CONTENTS**

▼ **FILM HISTORY**

(Contributions on the History of Macedonian Film)

5 - **Kostadin Kostov**: New Testimonies for the Travelling Cinema "Excelsior" in Skopje

▼ **THEORY**

8 - **Miroslav Čepinčik**: Aesthetically Suppositions of the Screenplay

▼ **THE CINEMA WITHIN THE BALKAN CULTURAL CONTEXT**

13 - **Dejan Kosanović**: Commencements of the Cinema in Rijeka

42 - **Vjekoslav Majcen**: The Cultural and Social Elements in the Films Made By the School for People Health, Enlightened by the Brothers Radić' Ideas

52 - **Kostadin Kostov**: Film Opuses by Josip Novak and Stevan Mišković in the Bulgarian Cinema

▼ **OCCASIONS**

65 - **Kosta Krpač**: Fifty Years' Anniversary of "Vardar Film"

▼ **MACEDONIAN FILM TODAY**

on the feature film **Gypsy Magic**, directed by **Stole Popov**

79 - **Georgi Vasilevski**: The False Faces and the Revenge of the Death

83 - **Miroslav Čepinčik**: On the Film "Gypsy Magic"

89 - **Robert Alađozovski**: (Diluted) Satire

92 - **Petar Volnarovski**: What About the Magic in "Gypsy Magic"?

97 - **Ljubomir Kostovski**: A Passage to India

on the feature film "**Across the Lake**", directed by **Antonio Mitrikeski**

101 - **Georgi Vasilevski**: The Poetics of the Stoicism

▼ **AN ESSAY**

106 - **Robert Alađozovski**: Hundred Years of "The Island of Dr.Moro"

▼ **FILMS**

112 - **Mimi Ćorgoska**: The Powerful Shine of the Simplicity (on the film "Shine", directed by Scott Hicks)

▼ **FESTIVALS**

114 - **Blagoja Kunovski**: Cinema as a Reflection of Life or a Life Projected in Cinema ( on the 41<sup>st</sup> London Film Festival)

▼ **THE CINEMA AND THE PAINTING ARTS**

120 - **Suzana Milevska**: A Projection in the Cave (on the exhibition "Celluloid Cave", taken place in New York, 1997)

▼ **PUBLICATIONS**

123 **Igor Stardelov**: Aesthetics history of film

▼ **CHRONICLES**

- 130** - Vesna Maslovarič: Intensifying of the Preservation and Presentation of the cinematographic and Audiovisual Heritage in the Euro-Mediterranean Region (on the Conference on Euro-Mediterranean Audiovisual and Cinematographic Heritage, taken place in Spain, 1997)

□□□□□□□□□□□□□□

**KINOPIS**

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

**CONTENU**

▼ **HISTOIRE DU CINÉMA**

(Récit sur l'histoire du cinéma en Macédoine)

- 5** - Kostadin Kostov: Nouveaux témoignages sur le cinéma ambulant "Ekscelzior" à Skopje

▼ **THÉORIE**

- 8** - Miroslav Čepinčič: Suppositions esthétiques du scénario

▼ **LE CINÉMA ET LE CONTEXTE BALKANIQUE CULTUREL**

- 13** - Dejan Kosanović: Les débuts du cinéma à Rijeka  
**42** - Viekoslav Mejcen: Les principes culturels et sociaux des films de l'École de la santé populaire dans la lumière des idées des frères Radić  
**52** - Kostadin Kostov: L'oeuvre cinématographique de Josip Novak et Stevan Mišković dans le cinéma bulgare

▼ **OCCASIONS**

- 65** - Kosta Krpač: 50 ans de "Vardar film"

▼ **"MAKEDONIJA FILM" AUJOURD'HUI**  
sur le film de fiction "Gipsi magic" de Stole Popov

- 79** - Georgi Vasilevski: Les visages factices de la vengeance de la mort  
**83** - Miroslav Čepinčič: Sur le film "Gipsi magic"  
**89** - Robert Alažozovski: "La satire (adoucie)"  
**92** - Petar Volnarovski: Et la magie de "Gipsi megic"?  
**97** - Lubomir Kostovski: Le voyage aux Indes

sur le film de fiction "Au-delà du lac" d'Antonio Mitrikeski

- 101** - Georgi Vasilevski: La poétique du stoïcisme

▼ **ESSAI**

- 106** - Robert Alažozovski: Cent ans du film "L'île de Docteur Moro"

▼ **FILMS**

- 112** - Mimi Gorgoska: La splendeur puissante de la simplicité" (sur le film "La splendeur" de Scot Hics)

▼ **FESTIVALS**

- 114** - Blagoja Kunovski: Le cinéma, le reflet de la vie ou la vie projetée dans le film (sur le 41<sup>ème</sup> festival de cinéma à Londres)

▼ **LE FILM ET LES ARTS PLASTIQUES**

- 120** - Suzana Milevska: Projection dans une caverne (sur l'exposition "La caverne de celluloid" tenue à New York, 1997)

▼ **PUBLICATIONS**

- 123** Igor Stardelov: L'histoire esthétique du cinéma

▼ **CHRONIQUE**

- 130** - Vesna Maslovarič: "L'intensification de la protection et de la présentation du patrimoine cinématographique et audiovisuel de la région de l'euroméditerranée (sur la conférence du patrimoine cinématographique et audiovisuel euroméditerranéen tenue en Espagne, 1997)



*Турскиот театар во Скопје каде гостувало киното „Ексцелзиор“*

КОСТАДИН КОСТОВ

## НОВИ СВЕДОШТВА ЗА ПАТУВАЧКОТО КИНО "ЕКСЦЕЛЗИОР" ВО СКОПЈЕ

□□□□□□□□□□□□□□

**В**о „Хрониката за 100-те години филм во Македонија“ објавена во „Кинопис“ број 13, имав задоволство да го прочитам кусиот запис за дејноста на патувачкото кино „Ексцелзиор“ во Скопје во текот на 1909 година и во мај-јуни 1911 година. Како историчар на филмската култура во Бугарија поседувам значајни сведоштва за тоа кино, кои сакам да ги направам достапни на културната јавност во Република Македонија.

Сопственик на патувачкото кино „Ексцелзиор“ бил италијанскиот граѓанин Карло Алберто Вакаро - крупен индустријалец и трговец, роден во Рим во 1846 година. Бил син на богат бродоградител од Џенова, којшто го изградил првото модерно бродоградилиште во Цариград. Карло Вакаро се стекнал со трговско образование во Марсеј и пристигнал во Бугарија нешто малку пред Руско-турската војна во 1877-78 година. За време на војната Вакаро откупува големи количества жито и бесплатно му го раздава на гладното население во Северна Бугарија која во тоа време веќе е ослободена од страна на руските војски. Во Пловдив се доселува во 1885 година - годината на обединувањето на Кнежеството Бугарија со Источна Румелија. Тука ја увезува првата вршачка од англиско производство, а организира и извоз на земјоделски производи за Италија, Франција и Африка. Во 1900 година, како претставник на голема градежна компанија од Марсеј, ги организира изградбата на првиот електричен трамвај во Софија и електричната централа во Панчарево која ја снабдува бугарската престолнина со електрична енергија. Во 1905 година станува партнер на најстарата тутунска фабрика во Бугарија - „Ставридис и синови“, основана во 1883 година. Значи, Вакаро активно учествува во економскиот живот на Кнежеството Бугарија, поради што кнезот Фердинанд го одликува со повеќе медали и со титулите „Комендаторе“ и „Гран уфичиале“. На свеченоста на доделувањето на титулите бугарскиот владетел ги искажува

следниве зборови: „Осознаваме дека големината на една држава не се мери со бројноста на нејзините политичари, туку со бројноста на оние кои создаваат и им обезбедуваат работа на другите“.

Во 1908 година Карло Вакаро зема под закуп една стара сала во центарот на Пловдив и го организира првото постојано кино во вториот по големина град во Бугарија - „Ексцелзиор“. По извесно време салонот бил подложен на комплетна реконструкција и бил повторно пуштен во експлоатација во април 1912 година. И бидејќи еден подолг период киносалата била затворена, Италијанецот, по совет од својот син Едмондо, организира едно патувачко кино кое обиколува повеќе градови во земјата, но и надвор од неа и така пристигнува и до Скопје. Патувачкото кино преземено во 1909 година, а повторено и во мај-јуни 1911 година. Во весникот „Народна дума“, што излегувал во Пловдив, во бројот 37-38 од 12 септември 1909 година стои следна вест: „Крупниот трговец и фабрикант г-дин Едмондо Карло Алберто Вакаро денес заминува за град Скопје (Турција) за да присуствува на свеченото отворање на неговиот кинематографски театар во тој град“. Како што се гледа од соопштението, Вакаро отишол за да го открие СВОЈОТ КИНЕМАТОГРАФСКИ ТЕАТАР ВО СКОПЈЕ. Тоа било дел од синцирот кина експлоатирани од Вакаро преку акционерското друштво „Модерен театар“ чие седиште било во Софија. Вакви кина имало, освен во Скопје, уште и во Солун, Александрија (Египет) и Смирна (Турција). Во 1912 година друштвото располагало со основен капитал во сооднос на 800.000 златни левови. Членови на управниот совет биле Карло Вакаро, претседател и членовите Алберт Остерајхер и Жигмонд Силаги, државјани на Австро-Унгарија. Сите финансиски извештаи на Друштвото биле редовно објавувани во печатот, при што биле посочувани и податоци за приходите од кината надвор од територијата на Бугарија, вклучувајќи го и киното во Скопје.

Во репертоарот на патувачкото кино „Ексцелзиор“ биле вклучени главно филмови од италијанските фирми „Чинес“, „Цезар филм“, „Филм д'арте италиано“, „Паскуали“ и „Амброзио“ од Торино и „Лука Комерио“ од Неапол, како и најзначајните остварувања од француската компанија „Пате фрер“. Смело може да се претпостави и тврди дека патувачкото кино „Ексцелзиор“, при посетите на Скопје, повторувал дел од репертоарот на кината „Модерен театар“ во Софија и „Ексцелзиор“ во Пловдив коишто имале идентична програма. Освен посочените филмови во КИНОПИС број 13, пред скопските гледачи биле прикажани најубавите филмови видени во Софија и Пловдив. Така, во 1909 година тоа биле документарните филмови ЗЕМЈОТРЕСОТ НА СИЦИЛИЈА на режисерот-снимател Лука Комерио, ЕРУПЦИЈАТА НА ВЕЗУВ и ФОНТАНИТЕ НА ТИВОЛИ на Џовани Витроти, како и играните филмови ОДМАЗДА на Луиџи Маџи, ТРАГИЧНА СВАДБА на Гастон Вејл и ПОСЛЕДНИТЕ ДЕНОВИ НА ПОМПЕЈА на Луиџи Маџи. На репертоарот во 1910 година била застапена серија филмови со комичарот Андре Дид, познат во Италија како Кретинети, како и документарниот филм РЕВОЛУЦИЈАТА ВО ТУРЦИЈА. Од играните филмови може да се издвојат ГРОФ УГОЛИНО на Џовани Витроти, три чина од „оперниот“ филм СЕВИЛСКИОТ БЕРБЕРИН озвучувани со грамофонски плочи, САЛОМЕ на Уго Фалена, АНИТА ГАРИБАЛДИ и КАТАЛИНА и двата на Марио Казерини. Во 1911 година патувачкото кино ги имало на својот репертоар, меѓу другите, и филмовите ПЕКОЛОТ на Адолфо Падован, Франческо Бертолини и Џузепе де Лигуоро, ПАГАЊЕТО НА ТРОЈА на Џовани Пастроне и Романо-Луиџи Боргнето, НАРЕДНИКОТ РОЛАНД на Луиџи Маџи и ОСЛОБОДУВАЊЕТО НА ЕРУСАЛИМ на Енрико Гауџони.

Карло Вакаро ја напушта Бугарија во 1920 година, се враќа во Италија и живее на својот имот Кампо Верано, каде што и умира во 1933 годи-



на. Компанијата во Бугарија продолжува да ја води неговиот син Едмондо, кој е прогласен за почесен конзул во Пловдив. □

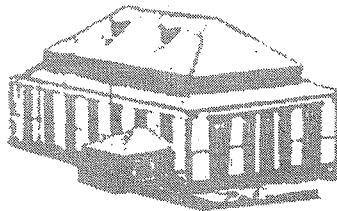
превод од бугарски:  
И. Петрушева

## SUMMARY

Kostadin Kostov

### **NEW TESTIMONIES FOR THE TRAVELLING CINEMA "EXCELSIOR" IN SKOPJE**

The owner of the travelling cinema "Excelsior" was Carlo Roberto Vacaro, the Italian, who, in 1908, opened a cinema, called "Excelsior" in Plovdiv, the second town by its population in Bulgaria. After a time this cinema underwent total reconstruction of the screening room, so that the owner, in order not to interrupt showing activity, took over several cinema tours through Bulgaria and abroad. In 1909, the Vacaro's travelling cinema arrived even in Skopje, where, in September, a number of film screenings were organized in the building of the Turkish Theater. The second visit of this cinema took place in the period of May and June 1911. Practically, this cinema became a part of the chain of cinemas, exploited by Vacaro through the stock company "Modered Theater", with its seat in Sofia. Except in Skopje, there were such cinemas (it was the matter for cinemas opened abroad) in Salonica (Greece), Alexandria (Egypt) and Smirna (Turkey). The repertoire of the travelling cinema "Excelsior" was consisted primarily of Italian films, originating from the companies "Cines", "Cesar Film" and others, as well as from the French company "Pathe Freres".



## RÉSUMÉ

Kostadin Kostov

### **NOUVEAUX TEMOIGNAES SUR LE CINEMA AMBULANT "EKSCELZIOR"**

Le propriétaire du cinéma ambulant "Ekscelzior" fut l'italien Carlo Alberto Vacaro, qui en 1908, à Plovdiv, une des plus grandes villes de la Bulgarie, a ouvert le cinéma "Ekscelzior". Après un certain temps, le salon du cinéma fut reconstruit, et pour ne pas cesser le travail, son propriétaire a entrepris plusieurs tours de projection de cinéma en Bulgarie et à l'étranger. En 1909, le cinéma ambulant de Vacaro arrive à Skopje où au cours du mois de septembre réalise plusieurs projections de films dans l'immeuble du théâtre turc. La deuxième présentation de ce cinéma à Skopje est au cours de la période du mois de mai-juin en 1911. Ce cinéma, pratiquement, devient un anneau de la chaîne de cinéma exploitée par Vacaro et la Société "Théâtre moderne" dont le siège fut à Sofia. À part Skopje, la Société a eu aussi des cinémas à Thessalonique (Grèce), à Alexandrie (Égypte) et à Izmir (Turquie). Sur le répertoire du cinéma ambulant "Ekscelzior" furent inclus des films des entreprises italiennes "Cines", "Cesare film" etc. mais aussi des films de la société française "Pathé Frères".

# ЕСТЕТСКИ ПРЕТПОСТАВКИ НА СЦЕНАРИОТО

## АСПЕКТИ НА ФОРМА

**З**а сценариото како проблем и како тема досега се изречени многу пригодни поговорки, многу неактивни флоскули чие заборавање неминовно бргу се случува, но не се дошло до една корисна каква-таква дефиниција на овој, мислиме, пред сè, литературно-драмски жанр.

Бидејќи тоа до денес не е сторено, се чини дека таквата дефиниција е повеќе или помалку непотребна, така што ниту ние нема да се обидуваме тоа да го направиме. Пред сè, овој обид ќе настојува да се задржи на неколку примери од оригиналната сценаристика, не апстрахирајќи ја, се разбира, ниту убедливоста и корисноста на некои примери од делата кои во своја основа се сценариска адаптација.

Прочуениот холивудски сценарист Дедли Николс, пишувајќи го предговорот за антологијата „Триесетина најдобри сценаристи“, го напиша следново: „Ако сакаме да зборуваме за недостатокот на холивудскиот пристап кон сценариото, тој се состои во тенденцијата тој да се однесува спрема сценариото како кон пронајдок, како кон итра измислица со определен акцент, повеќе како кон создавање синцир на дејствие како создавање на определени карактери...“ Овој цитат можеби веќе некаде користен, нека ни послужи и нам да го фундамираме нашиот однос кон овој, на некој начин маргинален вид на литературно творештво. Отприлика, сценариото како литературна ситуација мошне долго се развиваше во насоките на кои што Дедли Николс ни укажува. Се разбира, основата, појдовниот механизам во сценариото секогаш е дејствието. Колкава улога има таа чисто надворешна структура во оваа дејност не е потребно да се докажува. Сè уште е можеби присутна заблудата, ако веќе и не е прифатена од помладата генерација автори, според која филмот е сама, исклучителна акција. Акција да, но каква...? Секако, акцијата како кинестетски елемент, дури и неповикана егзистира во филмското сценарио. Но таа не може веднаш да се забележи. Таа, всушност, го претставува оној клуч кој треба да се пронајде за сценариото да се материјализира во филмското остварување. Но сега настапува уште едно прашање: Дали секое сценарио го поседува овој на прв поглед мистериозен елемент? Или тој треба да се придаде во текот на самата, пред малку спомената, материјализација, односно во текот на снимањето. Без какви било вчудоневидувања, ако продолжиме со ваквите размислувања за сценариото, прашањата толку ќе се

намножат што веќе самата ситуација би ни наликувала на своевиден апсурд. И навистина во една ваква спектакуларно-литерарна структура каква што има сценариото, можеби целиот потенцијален квалитет и се состои од една долга низа на разни прашалници. Ваквата ситуација со право и ја избегнувале многумина наши талентирани литерати, бидејќи враќајќи се на претходната теза, сценариото на некој начин е завршено, но не е дефинирано делото.

Отвореноста на сценариото во драматуршка смисла е еден од битните постулати за неговото прераснување во друг медиум. Ако ваквото прераснување се оцени како успешно, сценариото сега веќе ќе има еден нов квалитет. Сигурно дека овој придоден квалитет резултира токму од ваквиот спој на медиуми и неговите изразни капацитети. Тоа е секако и основната проверка што треба да ја издржи сценаристичкиот текст. Скриената кинестетика во текстот, ако е присутна, се разбира, ќе се појави на филмската слика. Но, за жал мошне често во практиката се случува токму спротивното. Едноставно на екранот никако не успеваме да ја откриеме онаа јатка која треба емоционално да не придвижи. Д-р Бранко Белан во својата книга „Сценарио-што и како“, разгледувајќи го овој по малку прагматистички проблем вели вака: „Од судирот извира закана, од заканата опасност, а опасноста ја раѓа онаа напнатост која ќе се јави кај кинопубликата, ќе ѝ го одземе здивот и ќе ја присили дејствијата на платно да ги следи со крајно можно интересирање и возбуда. Заканата треба да биде постојана. Акцијата мора да предизвика противакција. Протагонистите на позитивните стремежи на сценаристот (идеи) се судираат со сето она што им се опира (против идејата), а тие судири предизвикуваат надежи, паѓања, таги, радости... во кои киногледачот емотивно учествува“.

Како што гледаме оваа емоционална ангажираност на гледачите секако е еден од квалитетите, пред сè, на сценаристичката замисла. Таа во гледачот ја поттикнува онаа неопходна асоцијативна нишка која би требало да го доведе до разбирање и осознавање на филмот и неговата порака. Пропустите кои се евентуално направени во сценаристичката основа тука сосема јасно се појавуваат како конкретна пречка која може да го доведе гледачот до една конфузна ситуација. На овој начин можеме мошне лесно да дојдеме до заклучокот дека сценаристичките грешки тука скапо се плаќаат. Развојот на дејствието и карактерите, две мошне сложени драматуршки задачи, треба во сценариото да бидат прецизно изведени. Оваа ситуација го повлекува и прашањето на дијалогската фактура. Изразот на ликот и карактерот на протагонистите е фундиран токму врз дијалогот и неговата ритмичка вклопеност во преостанатото дејствие. Помеѓу анализа и дискрипција, помеѓу површинското и суштинското, помеѓу конвенционалното и динамичното; тоа се некои од можните избори што сценариото може да ги наметне во зависност од неговиот квалитет. Мошне често се случува сценариото, и покрај сите позитивни особини, да не го најде адекватниот визуелен одраз. Дали е тука пропустот во сценариото или во самата негова реализација. Ова е сложен проблем, така што барањето одговор на него исто така поставува една цела низа стапици. Тешко е и комплицирано сите тие стапици да се набројат, уште потешко да се откријат. Цврстата драматуршка поставеност на еден сценаристички текст е секако уште еден од битните постулати за да се избегнат сите можни пропусти при неговото визуелизирање. Проблемите кои се присутни при работата на сценариото се како што гледаме доста бројни. Неговото решавање и надраснување, меѓутоа не е работа само на сценаристот, туку и на сите други членови на екипата. На овој начин гледаме дека се мултиплицираат прашањата, проблемите, а со нив и вариантите, и се разбира можностите кои

би требало да имаат решително влијание врз квалитетот на сценарискиот текст.

Можеби овие сумарно нафрлени размислувања и ја немаат толку потребната систематичност да дефинираат еден ваков проблем.

Во секој случај сметаме дека такви и слични размислувања би требало да има и повеќе, односно не би смеело да се задоволиме со горната констатација. Мошне важно е во третманот на феноменот „сценарио“ и размислувањето околу тоа да се здобие со еден постојан континуитет.

## ПРАКСЕОЛОШКИ АСПЕКТ

Наведените тези и аргументи можеби ќе прозвучат како анахронизам, но тие барем досега имаат една своја верификација која се протега од Аристотел преку Платон, Свети Августин и Плотин, па натаму... Драматургијата на сценариото, секако, не смее да биде поштедена од тоа.

Имено, познато е дека литературните особености на драмата доведоа до засновување на една научна дисциплина која се занимава со истражување и систематизација на закони според кои се создаваат драматуршки дела. Таа научна дисциплина ја нарекуваме драматургија.

Но филмското сценарио, и покрај тоа што има по нешто заедничко со театарската пиеса, само за себе е оригинална книжевна форма која треба наполно да се прилагоди кон филмскиот медиум. Поради тоа, пак, е потребен посебен вид драматургија - филмска драматургија. Филмската драматургија како посебна дисциплина се занимава со сценариото и како со текст, и како со отелотворување на тој текст преку филмскиот израз. Филмската драматургија, во својот најдобар вид, ги проучува постапките, творечки и занаетски на оние талентирани писатели на сценарио, како што го наведовме тоа во почетокот. Нејзиниот основен метод е вниманието на гледачот во текот на развојот на дејствието постапно да се води од еден елемент кон друг. Заради тоа потребно е да се определат различни степени на внатрешната тензија во самите рамки на дејствието. Токму таа внатрешна напнатост го принудува гледачот да ги следи одделните сцени, со поголемо или помало интересирање и возбуда. Консеквентно на тоа и сценаристичката материја се разделува на групи на случувања или секвенци, овие пак на сцени и на крај сето тоа се атомизира во одделни кадри.

Наспроти неговите специфичности, и за филмот важат општите естетски теории за настанувањето и основата на едно уметничко дело, бидејќи, претпоставка е дека и филмот е исто така уметнички медиум. Но, новите генерации и движења во филмот и во другите уметнички гранки, убедливо го потврдија сомнежот во исклучителните ставови на една класична, како што би рекле, плаузибилна естетика.

Филмот по својата природа, што веќе одамна е докажано, добива секакви специфицирани естетски принципи и нормативи. Меѓутоа вон секое сомневање треба да биде: тие законитости мораат да се познаваат, за да можеме евентуално да ги игнорираме. Тоа е случај и со оние творечки духови кои можат да кажат дека двапати по два се пет, без да се провери, туку токму обратно, тоа да стане закон за теоретичарите, или како што еднаш изјави Сартр: „Професорите и академиците пишуваат како што е пропишано со законите и правилата за јазикот, но големите вистински писатели, пишуваат како што пишуваат, што пак станува закон за професорите и академиците“.

Филмот мора да поседува свој начин на раскажување, како што апострофиравме во почетокот. Во него упростено кажано мора да се зборува за некого или нешто, или да го цитираме познатиот француски сине-

аст и теоретичар Марсел Лебие кој ја основа Француската филмска академија IDNEC - „Филмот е ротација за печатење живот“. Всушност тоа е една состојба, односно еден изразен филмски ритам.

Филмската уметност, ако ја прифатиме оваа доблесна синтагма, е примарна уметност на слики. Тоа се нејзините знаци како што е случај во литературата. Меѓутоа и таа како и секоја друга „уметност“ е еден посебен експресивен микрокосмос со свои, сопствени односи. На пример, во сликарството, не се најважни работите што се гледаат на платното, туку битни се нивните заемни односи. Исто така е, да речеме, и во спортот, боксерите сами по себе не се важни, важна е нивната борба и нејзиниот исход.

Филмот, а тоа е веќе ноторен факт, не трпи ниту литература, ниту театар, како ни сето она што скршнува кон формализам, кон проста хроника и сумарна новелистика. Неговиот бит, повторно кажано, е во визуелноста и поетичноста, односно во сликата и поезијата всушност во драматичноста изразена со слика. Сево ова се основните налагања кои мора да ги задоволи еден сценаристички текст. Оттука е и основниот постулат: поседување чувство за драматичност и визуелност.

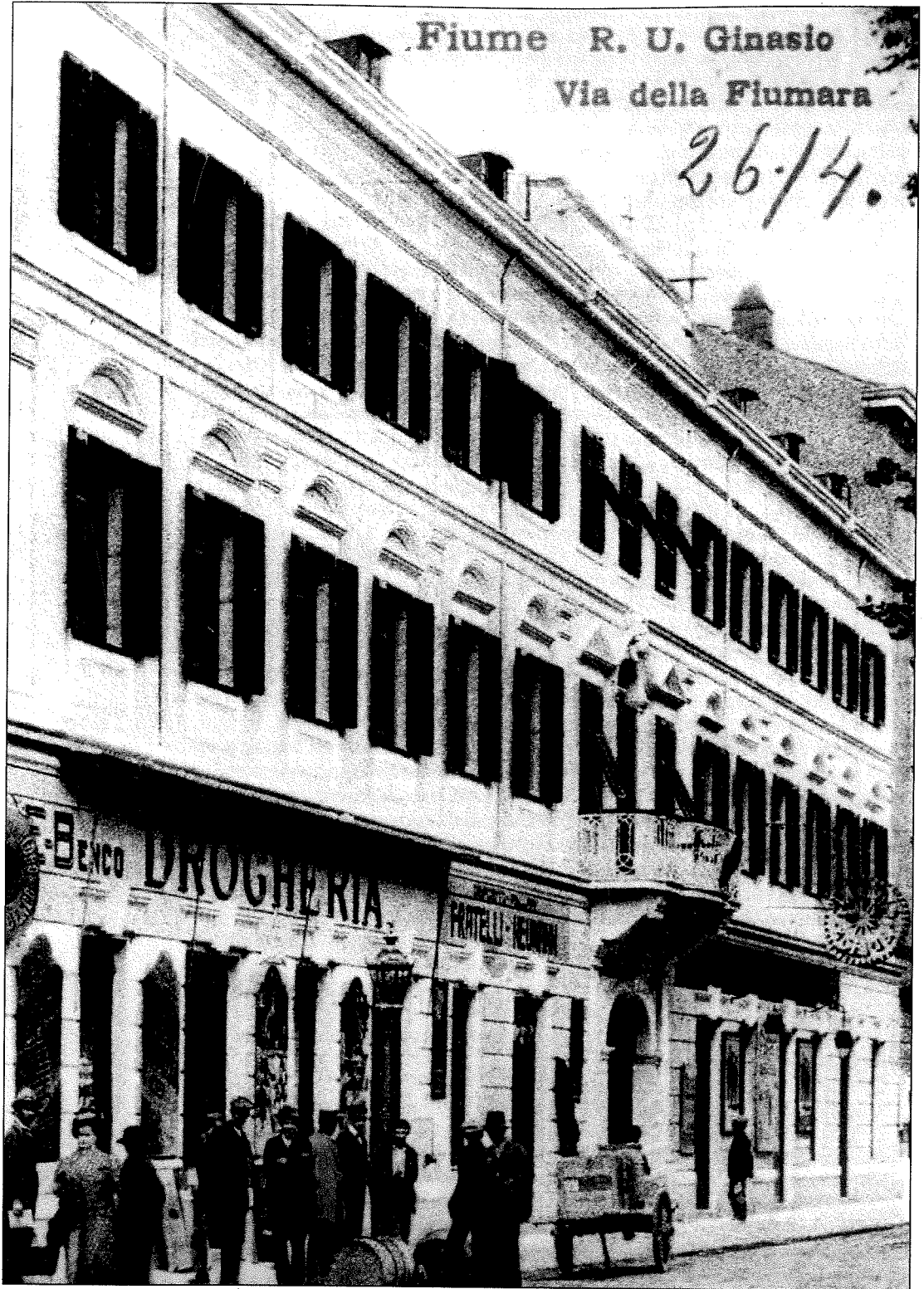
Од ова, пак, се наложува и основниот естетски проблем, обликувањето на визуелната фабула. Тука основната слабост е дескрипцијата која се јавува по правило таму каде што нема драматургија, а драматургија има таму каде што постои определена идеја, односно форма на целосност, бидејќи самата идеја, односно целосност како најуспешно единство на формата и содржината, може да предизвика емоција и да создаде соодветен естетски впечаток. Таа егзистира во едно дело, токму поради тоа да ги презентира на најдобар можен начин, оние детали и сцени кои се највредни за идејата. Творечки, пак, може да егзистира и да има полно уметничко оправдување, дури тогаш кога со некој филм има нешто да се каже за светот и животот.

Се смета дека е мошне тешко, а Всеволод Пудовкин во својата книга „Сценарио и книга на снимање“, дури вели „глупо“ е да се пишува сценарио без познавање на режија, камера и монтажа. Но вистина е дека, во чиста праксеолошка смисла, за да се напише сценарио кое ќе биде погодно за реализација мора да се познаваат методите со кои може да се дејствува од екранот кон гледачот, што воедно е битна естетска релација на филмскиот медиум, бидејќи гледачот може да го види единствено она што режисерот му го предочува. Тој во тој миг нема време ниту за размислување, ниту за критика.

Според оваа теза, секоја и најмала грешка во јасноста, односно прегледноста и динамиката на филмската фабула, дејствуваат како непријатна пречка или едноставно празна дамка. Така, сигурно е дека едно сценарио ќе биде добро, ако неговиот автор е запознат до детали со специфичностите на филмот, бидејќи писателот на сценариото мора да се навикне, сè што ќе замисли во својата имагинација, да обликува во вид на кадри. Значи, тој мора да се научи да ги изразува своите мисли во јасни и живи визуелни движења.

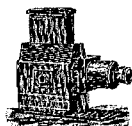
Во едно сценарио значи, сликата е ПРЕВАСХОДНА. Неа писателот ја опишува со сопствени зборови, но битно е при пишувањето на сценариото да го одбере најадекватниот начин на пластично искажување.

Кон крајот на овие размислувања за и околу сценариото, ќе спомнеме дека при пишување на едно филмско сижe мора да биде јасно дека за изразување на секој еден поим, на секоја мисла, постојат стотина различни можности за визуелно искажување, но задачата на сценаристот се состои во тоа, меѓу сите нив да ја одбере најпластичната, а со самото тоа и најекспресивната. □



Првиот кинематограф „Едисон“ во Риека (1906)

## ПОЧЕТОЦИТЕ НА ФИЛМОТ ВО РИЕКА



1896-1918

Развитокот на кинематографските дејности - прикажувањето и производството на филмови - претставува составен дел не само на културната, туку и на општествената историја. Ако сакаме во целост да ја согледаме историјата на една земја или град во претходните сто години - а тоа беше век на филмот (1895-1995) мораме подетално да ги запознаеме и сите аспекти на развитокот на филмските активности во тој период.

Почетокот и развитокот на кинематографските дејности во Риека досега не е подетално проучуван. Не постојат научни трудови кои квалификувано и подетално би ја прикажувале целината или, пак, некои делови од филмското минато на Риека. За тоа секако би биле потребни долгогодишни истражувања и темелна работа. Од сето она што е објавено досега за историјата на кинематографијата во Риека можат да се издвојат само два текста (нам познати) кои имаат несомнена вредност за истражувачите:

1) Ervin Debeus: КАКО ИЗГЛЕДАА ПРВИТЕ КИНОПРЕТСТАВИ ВО РИЕКА, "Нови лист", Риека, 1 јануари 1957. Тоа е, всушност, разговор со кинематографските ветерани од Риека, Марјан Буковац, Марио Шкробоњ и Јосип Шкробоњ. Во текот на разговорот се соопштени и некои недокументирани податоци.

2) Ivan Flod: ПОЧЕТОЦИ НА КИНЕМАТОГРАФИЈАТА ВО РИЕКА И СУШАК, Филмска култура, Загреб, 1974, број 97. Тоа е обид преку пренесување на некои текстови објавувани во "Нови лист" од 1900. до 1914. без определен научен и методолошки пристап, да се создаде општа слика за развитокот на кинематографските дејности во Риека и Сушак пред Првата светска војна. Текстот на Флод посочува изворни податоци, но на неговите коментари им недостига пошироко познавање на филмската историја во светот и кај нас.

Во повеќе навраќања објавував и податоци за раното филмско минато во Риека, а тоа беше и тема на написот **Првите филмски проекции и првите снимања во Риека**, објавен во 1981 година во списани-

ето "Филмска култура"<sup>1</sup>. Тој текст се базираше врз малиот број тогаш познати податоци. Во меѓувреме, работејќи на монографиите за почетоците на кинематографските дејности во Пула<sup>2</sup> и Трст<sup>3</sup>, како и на понатамошно проучување на тој почетен период во филмската историја, дојдов и до многу нови податоци за раната филмска историја на Ријека. Драгоцен придонес во истражувањето на овој период даде и д-р Срѓан Кнежевиќ со својата докторска теза за патувачките прикажувачи кај нас во периодот до 1900 година<sup>4</sup>, во која има доволно научно проверени податоци кои се однесуваат и на Ријека. За жал, ни еден од филмовите снимени во Ријека во периодот до 1918 не е зачуван, така што за филмските снимања можеме да зборуваме само врз основа на секундарните извори.

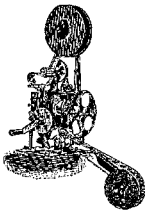
### 1896 ГОДИНА НА ПРВАТА ФИЛМСКА ПРОЕКЦИЈА ВО РИЈЕКА

Врз основа на скудните и сè уште недоволно проучени податоци можеме да тврдиме дека граѓаните на Ријека првпат имале можност да видат „живи слики“ во септември 1896 година - што би значело дека Ријека, според овие, засега познати податоци, била првиот хрватски град каде што е одржана една филмска проекција. За тоа д-р Срѓан Кнежевиќ во својата докторска дисертација напишал еден сепарат што го пренесуваме во целост:

„Меѓу имињата на гостите на хотелот „Кварнер“ во Ријека на 16 и 17 септември 1896., локалните весници покрај другите го забележиле и името на Vincenzo Giadoron<sup>5</sup>, со кој можат да се поврзат и првите филмски претстави во Ријека неколку дена подоцна. За овие претстави меѓутоа, нема многу зачувани извори, па единствена трага претставува еден краток текст во локалниот неделник на унгарски јазик од 20 септември, каде што граѓанството се известува дека тие денови едно претпријатие од Милано ќе го прикаже пронајдокот на Едисон - кинематографот - во куќата на Змаиќ лоцирана на брегот<sup>6</sup>, како и едно покусо известување во средата на 23 септември, дека поради дефект на машината прикажувањето ќе биде одложено за неколку дена“<sup>7</sup>.

Овие навистина скудни податоци упатуваат на понатамошни истражувања со кои би можело најпосле да се потврди дали најавената филмска проекција навистина е одржана. Имено, во првата година на прикажувањето подвижни фотографии во светот, не било ретко некоја проекција да се одложи или пак да не се одржи поради „технички причини“. Со сигурност знаеме дека Vincenzo Giadoron во јануари и февруари идната, 1897 година, го прикажувал кинематографот и графофонот (фонографот) во Задар и Шибеник. Претставите се рекламирани како „Fono-Kinematograph Ideal Edison“. По Задар и Шибеник, Giadoron барал и добил од Ц.К. на Намесништвото за Приморјето (I.R. Luogotenenza del Litorale) во Трст дозвола за прикажување филмски проекции за 1898 година, а потоа и за 1899 и 1900, што значи дека со оваа дејност се занимавал во континуитет<sup>8</sup>.

Исто така е веројатно дека пред доаѓањето во Ријека тој бил оператор на втората по ред серија филмски проекции одржани во Трст од крајот на август до 12 септември 1896 во локалот на Piazza della Borsan<sup>10</sup>. Тоа засега не е потврдено, но на тоа укажува и кусиот период меѓу прикажувањето во Трст и доаѓањето во Ријека (12-16 септември), потоа и споменувањето на името на Едисон и во Трст (Cinematografo Edison), и во Ријека, а





подоцна во Задар и Шибеник, како и едновременото претставување на кинематографот и фонографот, што беше насекаде случај (освен во Ријека каде што тоа можеби не е спомнато во печатот). Без оглед на недостигот од целосни податоци за престојот и работата на Giadoron во Ријека, можеме скоро со наполна сигурност да заклучиме дека тој кон крајот на септември 1896 година ги одржал првите филмски проекции во Ријека.

Ниту за втората по ред серија филмски проекции во Ријека немаме сигурни податоци. Имено, организаторите на првата филмска проекција во Загреб одржана на 8 октомври 1896 во салата на „Коло“ биле Mosinger и Breuer, сопственици на „Првиот хрватски фотографичко-артистички завод MOSINGER и BREYER“ (Загреб, Илица 8). Тие веднаш по Загреб ги организирале и филмските проекции во Карловац, 21 и 11 октомври, а барање од меродавните власти одобрение за организирање на слични претстави „...во сите поголеми градови на Кралството Хрватска и Словенија“, за што постои обемна документација во Хрватскиот архив и во Историскиот



архив на Загреб. Покрај другото, во Историскиот архив на Загреб се наоѓа и текстот на преводот на писмото од Градското поглаварство на Ријека упатено до Градското поглаварство на Загреб, кое гласи:

Број 5412 - Јав.сигур.

Имам чест да му се обратам на славното Градско поглаварство во Загреб со молба да му овозможи на молителот (и да му ги врати прилозите ставајќи такса од една форинта) да нема пречки од страна на полицијата при јавното прикажување на неговиот кинематограф, а во исто време да изврши пријавување на овој отсек за јавна сигурност, означувајќи го местото (просторијата) и траењето на претставата по цената на влезницата, и да му стави такса на односната молба според С.С. 7, 8 и 9 закон: член XXV од годината 1875.

Од Градското поглаварство на отсекој за јавна сигурност. Во Ријека на ден 14 октомври 1896.

*Улицата каде  
се наоѓало  
киното  
„Едисон“ (1906)*



**Патувачкото  
кино на Карел  
Лифке (1903)**

За превод! 15/10 1896. Чанаѓија<sup>9</sup>

Други документи што би се однесувале на претставувањето на кинематографот во Ријека не најдов ниту во Хрватскиот архив, ниту во Историскиот архив на Загреб, ниту пак (во свое време) под наведениот број 5412 не најдов некаков документ во Историскиот архив на Ријека. Весниците во Ријека што ги прегледав, посебно „La Bilancia“, што ги следеше сите настани од овој вид во градот (концерти, панорами, циркуси), како и во печатот што го прегледал д-р Кнежевиќ, никаде не се забележани кинематографски проекции кон крајот на октомври 1896, што би можеле да им се припишат на Mosinger и Breuer. Така, освен писмото до Градското поглаварство нема никакви други податоци што би потврдиле дека овие претстави, за кои е добиена дозвола, биле одржани. Од друга страна, според некаква деловна логика, кога веќе операторот (сопственикот на кинематографската апаратура) Samuel Hoffmann кој бил ангажиран од Mosinger и Breuer се упатил кон Ријека и стигнал до Карловац каде што ја при-



кажал својата програма и кога веќе била добиена дозвола за проекциите во Ријека, голема е веројатноста дека овие проекции сепак се одржале.

1897

На ден 30 јануари 1897 година „La Bilancia“ го објави следниот оглас:

**ЖИВИ ФОТОГРАФИИ**  
прикажани со помош на КРОНОФОТОГРАФ  
во зградата на Кафе Ориент наспроти  
Пазарот бр.2  
ОТВОРЕНО Е ВО ПЕТОК на 29. ОВОЈ МЕСЕЦ  
МНОГУ ИНТЕРЕСНО

I програма:

1. Околината на Париз
2. Прошетка на слоновете во париската зоолошка градина
3. Влегување на рускиот цар во Париз
4. Морскиот брег
5. Брз воз

6. Мис изведува серпентиска игра (поликром)

Претставите во работен ден во 2,3,4,5,6,7,8 и 9 попладне.

Во недела и празник точно во 11 и 12 претпладне,

1,2,3,4,5,6,7,8 и 9 попладне

Влез 30 парички - Деца за половина цена.

Го задржуваме правото на измена на одделни точки на програмата  
САМО КРАТКО ВРЕМЕ

Објавениот оглас од 30 јануари 1897. во „La Bilancia“ ги најавува „живите фотографии“ кои од 29 јануари се прикажуваат со „кхронофотографот“ (дури подоцна ќе се користи терминот кинематограф).

Истиот текст на огласот го објавила „La Bilancia“ и на 1 февруари 1897. додека на 3 февруари е најавена II програма:

1. Нормандија; 2. Во зоолошката градина; 3. Селанец; 4. Плоштадот пред Операта во Виена; 5. Скротителка на змии; 6. Станицата Saint Lazare во Париз; 7. Двобој на жени.

Третата, последна програма, е објавена во огласот на ден 8 февруари 1897 година:

1. Монументалниот водоскок во Versailles; 2. По работата; 3. Слонови; 4. Во опера; 5. Час по јавање; 6. Работата на моторот; 7. Аншантските црнци се бањаат.

*Киното „Сушак“  
(првото кино на  
Сушак, 1910)*



На граѓаните на Ријека по овој повод им се прикажани со помош на хронофотографот вкупно дваесет филмови распоредени во три програми. Од тоа седум филмови се производство на „Браката Лимиер“, два се производство на Едисон, додека еден филм го снимил Жорж Мелиес. Другите десет филмови не беше можно да се идентификуваат според дадените наслови.

Во рамките на „Домашните новости“ (Notizie Locali) на 4 февруари 1897. е објавен покусиот текст што гласи:

„Живи фотографии - Синоќа видовме и се восхитувавме на живите фотографии прикажани со помош на хронофотограф во еден локал на куќата Gogur на плоштадот Ürmeny во близина на кафеаната „Ориент“ и заминавме со најубави впечатоци. Продукцијата на овој чудесен апарат е во тоа што пред очите на гледачите минуваат, за помалку од две минути, повеќе од две илјади фотографии што се одмотуваат од едно тркало и се проектираат на бела површина, така што, благодарение на неверојатната брзина со која се сменуваат сликите, се репродуцираат со чудесна прецизност и со крајна природност движења и живи слики од секој вид. Меѓу сликите од кои е составена втората серија на програмата прикажана за првпат вчера вечерта, треба посебно да се истакне Плоштадот пред Операта во Виена, Станицата Saint Lazaire во Париз и Карванот во зоолошката градина.

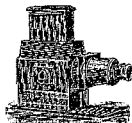
Претставите се одржуваат секојдневно и тоа во празниците од 11 претпладне до 9 навечер, а во работен ден од 2 до 9 навечер.

Програмите се многубројни и многу богати. Цената на влезницата е сведена на триесет парички.

Со оглед на тоа што претставувањето на живите фотографии ќе биде отворено само кратко време, ја повикуваме публиката да побрза.“ Последниот ден на прикажувањето на оваа серија живи фотографии во Ријека на Плоштадот Ürmeny, бил, според пишувањето на дневниот печат на 16 февруари 1897 година.

Пред да дојде во Ријека овој хронофотограф прикажувал подвижни фотографии цели два месеца во Грац, од 25 октомври до декември 1896 година.<sup>10</sup> Потоа хронофотографот (cronofotografo) прикажувал свои програми во Трст, во локалот на Piazza della Borsa 10, од 7 до 24 јануари 1897 година<sup>11</sup>, за неколку дена потоа да пристигне во Ријека, каде што живите фотографии се прикажувани - како што веќе споменавме - од 29 јануари до 16 февруари. Потоа хронофотографот е пренесен во Пула каде што престојувал од 20 февруари до почетокот на март; проекциите се одржувани во просториите на Пивницата Silberegger (Silberegger Bierhalle) и за нив многу се пишувало во пулскиот дневен печат.<sup>12</sup> По Пула хронофотографот гостувал во Љубљана каде што ги прикажувал своите програми во салонот на хотелот „Кај Малич“.

КРОНОФОТОГРАФ (Chronophotographe) е патентно име за апаратот што го пронашол пионерот на подвижната фотографија Georges Demény и со кој се користел и продуцентот Leon Gaumont за своите први филмови. Овој апарат подоцна е истиснат од многу поедноставните камери и проектори на Lumière и Pathé, но токму во годините 1896-1898 Хронофотографот Demény-Gaumont најмногу се користел. Сопственик на апаратурата што гостувала во Ријека и во другите споменати градови бил Georg Hengl од Виена, кој овие патувања и филмски проекции ги организирал како застапник на виенската фирма чии сопственици биле Moritz Schuch и Nicolaus Lauer. Покрај нив во некои зачувани архивски документи се сретнува и името на уште еден застапник/импресарио - Словенецот Фердинанд Уршеј. Нивните заемни деловни односи не се наполно јасни, ниту пак се

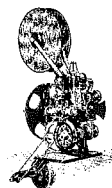


знае дали, освен Хенгл кој ракувал со апаратурата, уште некој од нив бил во Ријека.

Пионерите на филмот Angelo Cufel и Max Karreiter од Трст, претприемачи кои ги прикажале првите подвижни фотографии во Пула, (ноември 1896), потоа и во Трст (декември 1896), а следната 1897 година во Целје и Марибор (во април), потоа во Задар и Сараево (јули/август), по сè судејќи пред Задар престојувале во Опатија. За тоа зборува еден податок - рече-ница од задарскиот печат дека "...пред Задар тој кинематограф гостувал во Опатија"<sup>14</sup>. Можно е дека патувачкиот кинематограф Curiel-Karreiter по тој повод бил и во Ријека. Во полза на тоа е и географската оддалеченост, но од друга страна фактот дека за прикажување на кинематографот во Ријека било потребно посебно одобрение и дека за овој град не важеле одобренјата издадени за Приморската покраина (Küstenland) на која ѝ припаѓа Опатија, односно за Далмација, го доведува во сомневање овој престој.

Познатиот сопственик на патувачкиот хронофотограф Johann Bläser кој низа години прикажувал и снимал филмови за нашите краишта и за кого ќе стане повеќе збор подоцна, престојувал во декември 1897. во Ријека и прикажувал филмови во кафеаната Ориент (Caffé Orientale). За тоа нема засега никакви познати податоци во печатот во Ријека или во архивите, што не значи дека нема да бидат пронајдени за време на понатамошните истражувања, а ова тврдење се базира само врз еден документ од Државниот архив од декември 1897. Имено, Bläser поднел молба за добивање дозвола за прикажување филмови на територијата на Австриското приморје, а како адреса на која привремено престојува (9. декември) и каде што треба да му се испрати дозволата го навел градот Ријека.<sup>15</sup> Знаеме само дека Bläser бил во Ријека и дека прикажувал филмови, но не знаеме ниту колку време престојувал таму, ниту кои филмови ги прикажувал.

1898

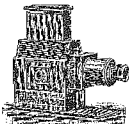


Franz Josef Oeser бил сопственик на патувачки кинематограф кој кон крајот на минатиот и во почетокот на овој век прикажувал филмови во десетина градови на Хрватска, Словенија, Австрија, а исто така и надвор од границите на Австроунгарското Царство. Franz Josef Oeser потекнувал од семејство на патувачки забавувачи - неговиот дедо и мајка биле сопственици на патувачка панорама, а со тоа во младоста, заедно со мајката се занимавал и тој самиот. Забележани се неговите гостувања во Ријека со вртелешка и барака за брзо фотографирање во ноември 1896. и февруари 1897 година<sup>16</sup>. Во врска со кинематографот за првпат го сретнуваме неговото име во архивската граѓа во Трст каде што во 1897 г. поднел молба со барање за работа на кинематографот покрај другите атракции што ги поседувал (фонограф, лулашки, вртелешка, брзо фотографирање и оптичко-механички театар)<sup>17</sup>. Во годината 1898., почнувајќи од мај, Oeser прикажувал филмови во Љубљана, Целје, Загреб, Вараждин и Сараево, а кон крајот на ноември дошол во Ријека и од Полицискиот отсек на Магистратот побарал дозвола за прикажување филмови на територијата на Кралството Унгарија<sup>18</sup>. По добивањето на дозволата Oeser отишол во Загреб, а во Ријека се враќа една година подоцна, во почетокот на 1900., за што ќе стане збор подоцна.

Еден од најзначајните пионери на филмот во Трст бил Antonio Perme, трговец и застапник на голем број странски претпријатија во Трст, кој од 1897 година го презел и застапништвото на претпријатието на Браката Lumière од Лион, така што бил организатор на шестото по ред прика-

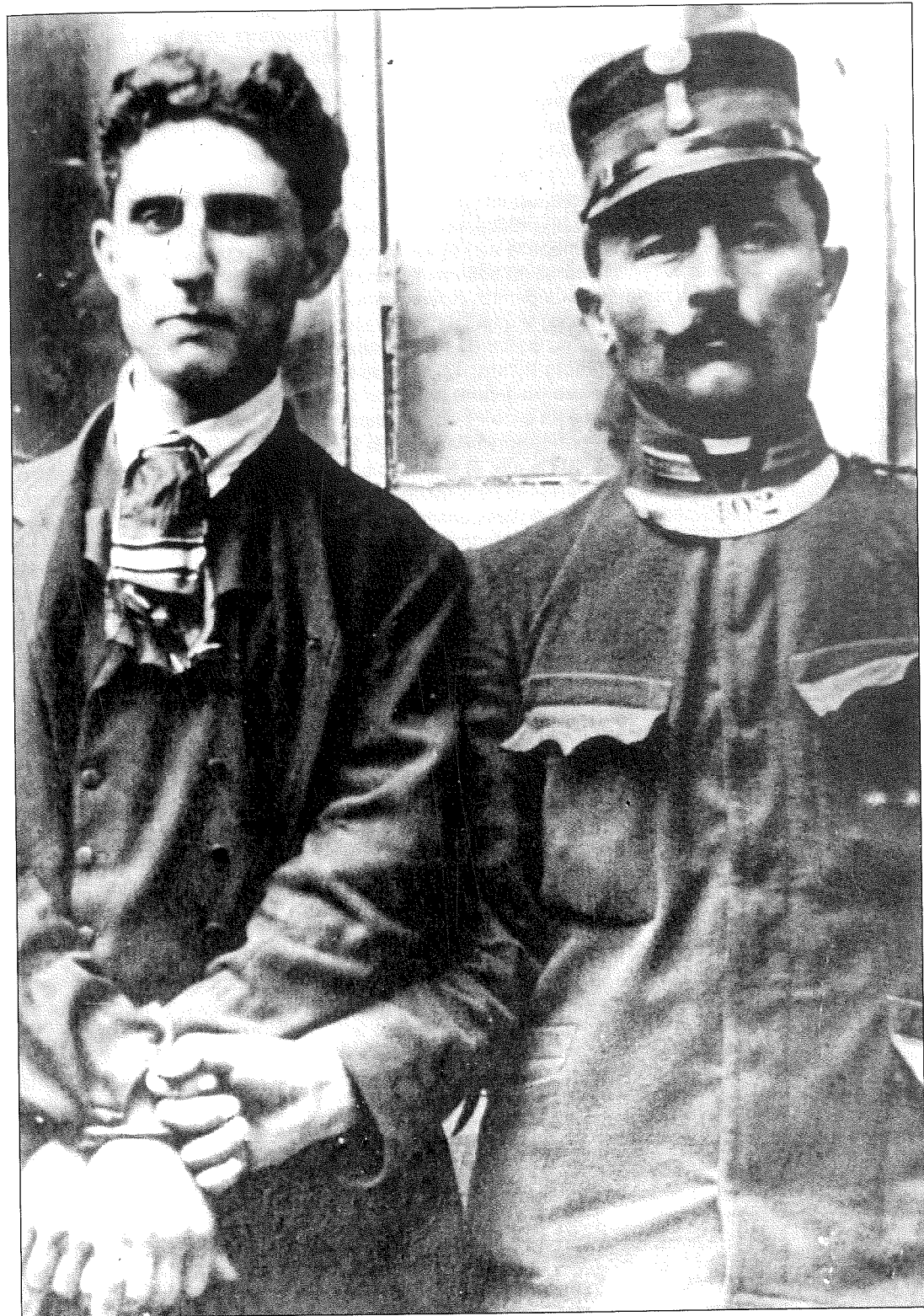
жување на филмови во Трст, во јуни 1897. Веднаш по Трст тој својот Кинематограф Lumière го пренел во Загреб (од средината на август 1897.), а потоа во текот на идните години прикажувал филмови низ многу градови на Австро-Унгарија, како и во Италија. Негови непосредни соработници биле Giuseppe Stancich и Enrico (Heinrich) Pegan. Најнапред работеле заедно, а потоа се раздвоиле и прикажувале филмови посебно (се снабдиле со повеќе апаратури)<sup>20</sup>. Битно е да се истакне дека оваа група пионери на филмот од Трст освен со прикажување се занимавала и со снимање филмови. Тие ги снимиле (или организирале снимање, бидејќи не се знае точно кој бил снимателот) првите филмови во Трст, а на нивната програма се наоѓале и многу други локално снимени филмови, на пример ТЕАТАРСКАТА УЛИЦА ВО ЗАДАР, РУСКИОТ ТАНЦ ВО ЗАГРЕБ итн. Нас особено не интересира филмот што под наслов БУРА НА МОРЕТО КАЈ ОПАТИЈА (NEVINTA NA MORJU PRI OPATIJI) е прикажуван на нивната програма во Загреб<sup>21</sup>, Љубљана<sup>22</sup>, а подоцна и уште во некои градови. Овој филм, за жал, е изгубен засекогаш и затоа не знаеме ниту каде точно е снимен, ниту како изгледал. Врз основа на тоа што го знаеме за постоењето и подоцнежното прикажување на овој филм, единствено можеме да заклучиме дека Кинематографот пред август 1898 година престојувал во Опатија и дека по тој повод е снимен споменатиот филм, или пак дека некој од оваа екипа (или пак некој од нив ангажиран снимател) бил на снимање во Опатија. Оттука се наметнува прашањето дали тие по тој повод биле и во Ријека? Дали само прикажувале филмови или пак и самите ги снимале? Овие претпоставки можат да ги потврдат (негираат) само идните истражувања.

## 1899



На ден 11 март 1899 година своето гостување во Ријека го започнал КИНЕМАТОГРАФОТ чиј сопственик бил Johann Bläser, кој понекогаш се потпишувал и како Giovanni, Jean и Ivan. Bläser својата кариера на патувачки кинематограф ја започнал 1896 година во Верона, а потоа прикажувал филмови по градовите на покраината Венето во Италија<sup>23</sup>. Својата кариера ја продолжува прикажувајќи филмови во Трст, Хрватска, Словенија и Австрија. Во 1910. отворил постојан кинематограф во Линц, и оттогаш живее во овој град; потоа бил еден од истакнатите членови на здружението на австриските сопственици на кинематографи<sup>24</sup>. За неговото движење и претставите што ги прикажувал доста се знае бидејќи низ сите места каде што престојувал, тој објавувал опширни огласи во дневниот печат. Како што веќе споменавме, Bläser првпат прикажувал филмови во Ријека, во декември 1897 година, но за овој негов прв престој има малку податоци. Овојпат Johann Bläser стигнал во Ријека по престојот во Пула (од 17 декември 1898. до почетокот на јануари 1899.), во Ровињ (во втората половина од 1899.) и Опатија (во почетокот на март 1899.). Веројатно по Пула, а пред Ровињ, престојувал уште во некој истарски град, но за тоа немаме податоци.

Bläser имал патувачки кинематограф со сопствен шатор со површина од 96 квадратни метри, за што дознаваме од работната дозвола што ја добил во Ровињ<sup>25</sup>. Својот шатор и циновските апарати Лимиер - кинематографот, ги сместил на Плоштадот на Рибарницата (Piazzale della Pescheria) и граѓаните на Ријека можеле да видат четири програми што се прикажувани од 11 март до 9 април 1899 година - вкупно 65 различни филмови. За здобивањето на поцелосна слика за репертоарот на кинематографот во тоа време, ќе ги цитираме на целост прикажаните програми (освен првата што не е објавена).



1909 - Прв игран филм во Хрватска „Напад на народната банка во Риека“

**II програма од 16 до 24 март:** 1) Заминување на возот; 2) Играчи; 3) Девојче и војник; 4) Полк на швајцарска пешадија во марш низ Лозана; 5) Рушење на сид; 6) Актер комичар; 7) Експлозија во море; 8) Водопадот Ре-но кај Shaffhausen; 9) Први детски чекори; 10) Пристигнување на гондола на каналот во Венеција; 11) Хранење гулаби на Плоштадот св. Марко во Венеција; 12) Заминување на парабродот; 13) Дресирање на коњи; 14) Бања во Милано; 15) Брзиот бербер (комичен); 16) Борба со грутки од снег (комичен); 17) Излегување на работниците од фабриката напладне<sup>26</sup>.

**III програма, од 24 до 31 март:**

1) Двобој; 2) Театарски танчери и танчерки; 3) Спречуван рибар; 4) Плоштадот на Операта во Париз; 5) Коњица и пешадија (комичен); 6) Куче и дете; 7) Минување на воз низ тунел; 8) Коњички напад; 9) Борба на двајца Англичани боксери; 10) Крунисување на царот и царицата во Москва; 11) Пречек на царот и царицата во Париз; 12) Вратата на ехото во Берлин; 13) Заминување на возот II; 14) Во париската зоолошка градина; 15) Хипнотизер; 16) Радост и тага; 17) Забавен костум<sup>27</sup>.

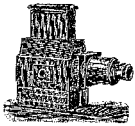
**IV програма од 1 до 9 април:**

По барање на сите се повторуваат трите слики на погребот на претседателот на Француската Република Félix Faure: 1) Погреб; 2) Поворка на службени лица; 3) Венци; 4) Корзото во Риека; 5) Маките на Исус Христос во 12 слики; 6) Раѓањето во Витлеем; 7) Бегството од Египет; 8) Чудото на воскреснувањето на Јаировата ќерка; 9) Влегувањето во Ерусалим; 10) Тајната вечера; 11) Маслиновата Гора; 12) Исус пред Пилат; 13) Подбивањето на Исус; 14) Носењето на крстот; 15) Распнатиот Христос; 16) Симнувањето од крстот; 17) Воскреснувањето<sup>28</sup>.

Сите тие се кусометражни филмови снимени најчесто во еден, или поретко во само неколку кадри, било да се работи за документарни снимки или за играни филмови (комични сцени). Подолгите филмови биле составени од повеќе слики, а се прикажуваат едни по други. Таков бил случајот и со ПОГРЕБОТ НА FÉLIX FAURE (во три слики) и со МАКИТЕ ХРИСТОВИ (LA PASSIONE DI GESU CRISTO) во 12 слики. МАКИТЕ ХРИСТОВИ се првата религиозна тема што е снимена филмски. Bläser најверојатно ја прикажувал продукцијата на Браќата Lumière од 1897 година - редоследот и насловите на некои „слики“ се совпаѓаат, и покрај тоа што овој Pas-sione имал 13 слики, а не само 12, колку што се прикажани во Риека. Скоро во исто време (1897/98) МАКИТЕ ХРИСТОВИ ги снимиле и Pathé, Gaumont и други, така што е можно жителите на Риека во 1899. да виделе и некоја друга верзија. Што се однесува до другите филмови, најголемиот дел од програмата може да се идентификува - преовладуваат француски филмови во производство на Lumière, Pathé и Méliès - но одреден број филмови не е можно да се идентификува според дадените наслови.

Претставите се одржувани во работен ден во 5,6 и 7 часот попладне, а во недела и празници уште и во 3 и 4 часот. Во 8 часот навечер се одржувани посебни претстави „само за машки“ (soltanto per uomini), таканаречени претстави „црни вечери“ или „париски вечери“ со пикантна програма која во Риека не е објавена, па затоа не ни е ни позната. Цената на влезниците за сите претстави за I место била 30 парички, за II место 20 парички, додека децата и војниците без чиновни плаќале пола цена. За „црните вечери“ цената на влезницата била единствена - 30 пари. Во огласите посебно е напоменувано дека кинематографот има сопствени електрогенератори. Огласите ги потпишувал Jean Bläser.

Најверојатно е дека Bläser за време на овој престој го снимил првиот филм во Риека - КОРЗОТО ВО РИЕКА (IL CORSO DI FIUME). Филмот спаѓа во категоријата на локални филмови кои вештите сопственици на





патувачките кинематографи често ги снимале во местата каде што престојувале, пред сè, за да ги привлечат гледачите. Најуспешните од овие локални филмови подоцна ги прикажувале и по другите градови каде што гостувале.

Бидејќи филмот КОРЗОТО ВО РИЕКА Bläser потоа повеќекратно го прикажувал во други градови претпоставуваме дека бил технички успешен, а по содржината интересен. Сето друго што се гледало на екранот - граѓани во движење, елегантни девојки, дами, достоинствени господа - само се претпоставки, бидејќи овој филм е засекогаш изгубен. Bläser, инаку, снимал повеќе такви локални филмови во Љубљана, Пула, а подоцна повторно во Риека, па затоа е заслужен не само како прикажувач, туку и како еден од првите филмски сниматели кои дејствувале на нашиот простор.

Од Риека кинематографот на Johann Bläser заминал за Љубљана, каде шаторот бил поставен на шеталиштето Latterman и под името биоскоп (кинематограф) прикажувал филмови од 22 април до 14 мај 1899 година. Трите прикажани програми содржеле филмови што ги виделе и гледачите од Риека, а меѓу нив бил и филмот КОРЗОТО ВО РИЕКА, како и филмот ПАНОРАМАТА НА ЉУБЉАНА (RAZGLED LJUBLJANE) којшто Bläser го снимил по тој повод.<sup>29</sup>

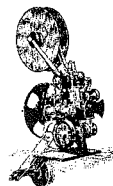
Патувачкиот кинематограф Excelsior-Sistem Lumière ја започнал својата дејност во 1898 година со прикажување филмови во Грац и Трст, каде што во главниот салон на театарот Fenice - цели три месеци прикажувал живи слики. Потоа ја продолжил - истата и следните години - својата турнеја по градовите на Двојната монархија, пристигнувајќи дури до Вршац и Тимишвар<sup>30</sup>. Секаде каде што престојувал овој кинематограф го следеле пофалби во печатот поради одличниот квалитет на проекциите и изборот на филмовите. Сопственици биле Giuseppe Tami и Anton Mahnič.

КИНЕМАТОГРАФОТ EXCELSIOR-SYSTEM LIMIERE престојувал во Риека од 13 септември до 5 октомври прикажувајќи филмови во Театарот Fenice<sup>31</sup>.

## 1900

Во почетокот на 1900. во Риека по втор пат со својот патувачки кинематограф престојувал претприемачот Franz Josef Oeser. Тој, од меродавните власти, Кралската губернија за Риека и Унгарско-хрватското приморје, ја добил бараната дозвола за прикажување кинематографски слики, па од 27 јануари 1900. до средината на февруари одржувал проекции за што пишувал и печатот во Риека<sup>32</sup>. Благодарение на описите на подоцнежните гостувања на Oeser (во Загреб, август 1900 година), знаеме дека поседувал сопствен шатор, дека филмовите ги прикажувал со помош на најмодерен американски проектор The Biomatograph, како и дека освен кинематографот имал и апарат за „брзо фотографирање“ и „американска лулашка“.

Јосип Станчиќ, еден од соработниците на партнерот на пионерот на филмот во Трст, Антонио Перме, веројатно и еден од организаторите на престојот на Кинематографот Lumière во Опатија (а можеби и во Риека) во летото на 1898. и во текот на 1900 година, се издвоил и продолжил да работи самостојно, прикажувајќи филмови со сопствена апаратура со марка Лимиер. Неговите гостувања се забележани во многу градови на Словенија, Истра и Хрватска. Тој, по сè судејќи презел и еден дел од филмовите кои пионерите на филмот порано ги снимиле (или можеби тој самиот), па така на своите турнеи ги прикажувал БУРАТА НА МОРЕТО КАЈ ОПАТИЈА,



## SAMO KRATKO VRIEME

Via Fiumara (Gas Vecchio)

Prvo i najveće poduzeće ove vrsti, u vlastitom paviljonu, sa udobnim sjedalima, zaštićeno proti svakom nevremenu.

### EDISONOV IDEAL

## ELEKTRO-BIOSKOPSKO KAZALIŠTE

za prikaz senzacionalnih događaja u živim plastičnim slikama u prirodnim bojama i veličini

Najsenzacionalniji živi prikaz, novo još nigdje ne viđeno

## UMORSTVO SRBSKOG KRALJA I KRALJICE

u beogradskom konaku.

**Prizori:** Pred konakom urotni oficiri savladavaju dvorsku stražu i prodiru u dvor; savlađivanje daljnjih otpora kraljeve tjelesne garde i kraljevih adutanata; urotni oficiri kralju Aleksandru podnašaju akt odstupa sa prietola, kralj Aleksandar s jednim revolverskim metkom ubija jednog oficira urotnika; kraljica Draga uleće u odaju te moli oficire za milost; razjareni oficiri ubijaju kralja i kraljicu; Urotnici bacaju kralja i kraljicu kroz prozor u dvorsku bašču; posljednji znaci života kralja Aleksandra itd. itd.

### 300

raznih drugih događaja; svečanosti dvorske i narodne vojne parade i manevri, prikazi sa kopna i mora; originalni prikazi umjetnika svjetskoga glasa opernih, kazališnih i cirkuskih korifeja u njihovim sjajnim i novim partijama.

Dva puta na tjedan mienjaju se i prikazuju posve novi programi, jedan ljepši i zanimljiviji od drugoga. Svi programi su sa sadržajem koliko zabavno-šaljivim toliko poučnim za sve staleže. Svaki za svoju ličnost naći će izvrstnog uživanja, koje mu nikoje drugo poduzeće pružiti kadro nije.

Svi prikazi objašnjavaju se posjetiocima živom riečju kratko i razumljivo.

Nedjeljom početak predstave u 3, 4, 5, 6, 7, 8 i 9 poslie podne, radnim danima u 5, 6, 7, 8 i 9 sati na večer.

Iz razloga pošto svi prikazi iz neke daljine čarobniji su za promatranje, to su prva sjedala od zada.

ULAZNE CIENE: I. mjesto 40 novčića, II. mjesto 30 novčića, III. mjesto 20 novčića, IV. mjesto 15 novčića. Vojnici 10 novčića, djeca uz roditelje do 10 godina za I., II. i III. mjesto uz pola cijene, u IV mjesto 10 novčića.

P.n. daleko od svake čarlatanske reklame, čast mi je primietiti samo to da je moje Elektro-bioskopsko kazalište zaista na visini današnjeg vremena.

Poštovano građanstvo neka se izvoli osvjedočiti o obilatosti i izvrsnoći mojih predstava.

Sa veleštovanjem  
Dragutin F. Lifka, vlasnik

ТЕАТАРСКАТА УЛИЦА ВО ЗАДАР И РУСКИОТ ТАНЦ ВО ЗАГРЕБ<sup>33</sup>.

Станчиќ гостувал во Риека од 12 до 20 мај 1900. и прикажувал филмови во театарот Fenice. Во дневните весници пишува дека на репертоар имал преку стотина филмски снимки „... кои се репродуцираат со зачудувачка јаснотија, па изгледаат како живи...“ Потоа Кинематографот на Станчиќ преминал во Сушак, каде што осум дена (од 26 мај до 6 јуни) прикажувал филмови во хотелот „Сушак“. Овие две гостувања што се одвивале во континуитет ги забележал и ги опишал дневниот печат<sup>34</sup>. Во „Novi list“ се појавил и еден малку саркастичен текст за ова гостување (првиот историчар на кинематографијата во Риека и Сушак, Иван Флод, чиј цитат го преземаме, смета дека го напишал лично Супило).

„Вчера вечер имавме можност да присуствуваме на претставата со cinematographe... Беа претставени, покрај другото, главните моменти од животот на Исус Спасителот. Од раѓањето, па до воскреснувањето минуваа покрај нас навистина величествени слики. Впечатокот беше величествен и ние секому најтопло порачуваме да не ја пропушти можноста. На претставата имаше и луѓе од друга вера, но впечатокот беше толку силен, што барем еден од нив ќе се покрсти...“<sup>35</sup>

По престојот во неколку други градови Кинематографот Лимиер на Станчиќ повторно дошол во Сушак каде што повторно во хотелот „Сушак“ прикажувал филмови од 25 август до втората половина на септември, а за тоа повторно пишува дневниот печат<sup>36</sup>. Од 18 октомври 1900. Станчиќ одржал пет филмски претстави во хотелот „Стефаниа“ во Опатија<sup>37</sup>.

Кинематографот Exelsior-Sistem Lumière чии сопственици се Антон Махнич и Giuseppe Tami и коишто веќе прикажувале филмови во Риека 1899, повторно се нашол во овој град кон крајот на 1900 година. Проекциите се одржувани во Театарот Fenice од 19 септември до 7 октомври, а тоа со своите написи го проследиле весниците во Риека<sup>38</sup>.

Пред доаѓањето во Риека Тами и Махнич скоро седум месеци - од 20 јануари до 15 август 1900. - прикажувале филмови во Трст, во еден локал на Via Torente (денес Via Carducci) и овие проекции се особено пофалени во весниците на овој град. Посебен успех имале подолгите филмови во повеќе слики коишто тогаш претставувале новост на репертоарот - АФЕРАТА ДРАЈФУС (AFFAIRE DREYFUS) и АНГЛИСКО-БУРСКАТА ВОЈНА (LA GUERRE DE TRANSVAAL) и двата во продукција на Pathé, СТРАДАЊАТА НА ХРИСТОС ВО 13 СЛИКИ (продукција на Lumière) и големата серија снимени на Светската изложба во Париз<sup>39</sup>. Сиве овие филмови биле прикажани во Риека. Овој кинематограф одржувал и вечерни проекции само за мажи, но насловите на овие филмови не се објавени во Трст, а ниту во Риека.

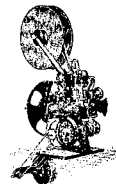
Кон крајот на XIX век во многу градови на Германија и Австро-Унгарија работеле просветно-научни здруженија „Уранија“ (наречени така според музата на астрономијата и геометријата), кои организирале предавања за популаризирање на науката. Предавачите користеле модерни технички средства како што се разни видови дијапроекции, а во последните години на векот почнале да го применуваат и филмот за да ги илустрираат своите предавања. Д-р Изидор Кршњави, поранешен политичар и историчар на уметноста, му предложил кон половината на 1900 година на загрепското Здружение на уметноста да основа свој Научно-уметнички театар „Уранија“ кој својата дејност ја започнал уште во ноември истата година, организирајќи предавања илустрирани со дијапроекции и со прикажување филмови<sup>40</sup>. По Загреб, Карловац и Огулин, Сушак бил четвртиот град во Хрватска каде што на 9 и 10 декември 1900. гостувала една екипа од Научно-уметничкиот театар „Уранија“ од Загреб. Најавата и коментарите за ова гостување се зачувани во весникот „Нови лист“<sup>41</sup>.

## 1901

За годината 1901. нема сигурни и обработени податоци за гостувањето на некој патувачки кинематограф што не значи дека такви гостувања немало. Напротив! Во Трст, Пула и Загреб, градови кои со железничка комуникација биле добро поврзани со Риека - гостувале многубројни патувачки кинематографи. Некои од нив веќе порано престојувале во Риека, па наполно е оправдана претпоставката дека и 1901 година наминавале во овој град: на пример Johann Bläser, Tami и Mahnič.

## 1902

Во јуни 1902. во Риека предизвикало сензација гостувањето на Фонокинематографот - со озвучени филмски проекции (музика и говорен текст) синхронно снимени и репродуцирани со помош на фонограф. Станува збор за францускиот Photo-Ciné Théâtre кој за Светската изложба во Париз 1900 година го направил Clément Maurice, повеќегодишен застапник на браќата Lumière за нивните претстави во Париз. На програмата биле извадоци од повеќе театарски претстави што за Photo-Ciné Théâtre ги изведувале најпознатите тогашни артисти, на пример, Сара Бернар во двобојот од „Хамлет“, Coquelin монолозите од „Syrano de Bergérac“ итн. Снимател на сликата бил Mesguich, еден од првите сниматели на браќата Lumière, а снимател на звукот Brest. По големиот успех на Светската изложба овој озвучен кинематограф повеќе години гостувал по Европа, а Mesguich и Brest ракувале со апаратурата за проекција на сликата и звукот. По престојот во Виена, Грац и Љубљана (8 и 9 април 1902<sup>42</sup>), Photo-Ciné



Théâtre гостувал во Трст од 12 до 19 април, а потоа заминал за Венеција, Падова и Верона<sup>43</sup>. Потоа во јуни се нашол во Ријека и Сушак. Гостувањето започнало на 19 јуни 1902 во хотелот „Деак“. Ке споменеме неколку извадоци од пишувањето во весниците:

„Хотел „Деак“ - фонокинематограф - 19.06. во 8 и половина часот навечер ќе има претстава со најновото средство што го направило човечкото умење: фонограф (грамофон) споен со кинематограф, а при проекцијата претставата се гледа и се слуша. Ке се продуцира Sara Bernhardt во ХАМЛЕТ, Coquelin во SYRANO DE BERGÉAC, Rejan во MA COUSINE, Cleo de Merode во LA HAVANE и англискиот комичар Little Tich. Цената е од 2 и 4 круни“.

Два дена подоцна, во коментарот за претставата, пишувало:

„... Спојот со фонографот не е толку совршен колку што го замислувавме. Напротив, во повеќе сцени фонографот не работи, туку со заткулисна звучна акција му се дава на кинематографското прикажување илузија на вистина. Оваа илузија и покрај тоа добро влијае, така што присутните внимателно ја следеа претставата и ја поздравиле со аплауз...“<sup>44</sup>

И покрај високите цени на влезниците, претставата имала успех; по Ријека на 22 јуни е одржана и една претстава во салата на хотелот „Сушак“ во Сушак.

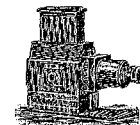
Во текот на 1902 година во Ријека секако гостувале и други патувачки кинематографи, но изворни податоци за тоа не се обработени, а таков е случајот и со следните години. Во архивската граѓа во Трст се наоѓа барањето на Max Weiss од Ријека („aus Fiume“) со кое бара одобрение за прикажување филмови во текот на 1902 година; истото барање го повторил и за 1905 година<sup>45</sup>. Врз основа на ова можеме да претпоставиме дека тој во текот на тие години го прикажувал кинематографот во Ријека.

Прикажувањето на филмовите за Бурската војна (не се споменува за кои, од многуте снимени филмови на таа тема, се работи) предизвикало во 1902 година своевиден инцидент во Ријека: група британски морнари се обидела да ја прекине проекцијата, протестирајќи против содржината на филмот<sup>46</sup>.

Во Ријека во текот на 1902. престојувал снимателот на здружението „Уранија“ од Будимпешта, Béla Zitkowsky и по тој повод го снимил филмот НА ВОДИТЕ НА КВАРНЕР. За ова дознаваме од податоците за првото прикажување на филмот во Будимпешта на 20 јануари 1903 година, а нешто подоцна е прикажан во Суботица (31 јануари 1903 година), и во Вршац (7 февруари 1904), а сè ова е во рамките на активностите на здружението „Уранија“ од Будимпешта како илустрација на предавањето за Кварнер. Предавач бил унгарскиот географ Havass Rázsö, па претпоставуваме дека тој бил и авторот на сценариото. Содржината на филмот, според најавата во весниците од Вршац била следнава: „Доаѓањето во Ријека снимено од брзиот воз“ - „Корзото во Ријека“ - „Вадење потонат брод од море“ - „Заоѓање на Сонцето“<sup>47</sup>. Во овој случај не се работи за локален филм што е снимен за да привлече публика, туку за планирано снимање филм што ќе биде и потоа прикажуван. Ако се земе предвид времето што било потребно за развивање и обработка на филмот (најмалку еден месец) снимањето на овој филм го датираме во 1902 година. Инаку, Zitkowsky бил главен снимател на здружението „Уранија“ од Будимпешта и снимил повеќе филмови по должината на јадранскиот брег.

## 1903

Во Ријека, во театарот Fenice во текот на април 1903 гостувала голема вариететска група што ја предводел Amadeo Majeroni, еден од нај-



познатите италијански патувачки забавувачи од крајот на XIX и почетокот на XX век. Тој бил хипнотизер и телепатист, волшебник и трансформист, а покрај него во шарената програма учествувале разни други артисти и музичари. Мајерони во својата програма вклучил и кинематографски проекции. На големиот плакат што се чува во Историскиот архив во Ријека пишува дека претставата завршува со проекција на Кинематографот „Лимиер“ и дека ќе бидат прикажани четири филма: 1. ГОЛЕМА МОРСКА БИТКА, 2. МЕЃУНАРОДНИ ТРУПИ ВО КИНА, 3. ВОЈНАТА ВО ТРАНСВААЛ и 4. ХАРЕМ ВО ЦАРИГРАД. На плакатот како новост се најавува „американскиот фотосинематеатар“, за што исто така е објавена белешка во „Новиот лист“.

„Во театарот Fenice претстава на здружението Мајерони... Вечерва, освен тоа ќе има и една новост: американски фотосинематеатар со слики во боја...“<sup>48</sup>

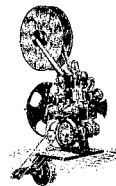
Кои слики ги прикажал тогаш Мајерони не е забележано.

Според податоците со кои располагаме, знаеме дека во текот на летото на 1903 во Ријека престојувал и пионерот на филмот во Хрватска Станислав Новорита (Stanislaw Noworyta). Тој тогаш работел во патувачкиот кинематограф „Уранија“ што (како сопствено претпријатие - или за Загребското здружение - не е познато) го водел Ferdinand Somogyi, кој во 1900 бил главен оператор на Загребското здружение „Уранија“, но набргу го напуштил, па неговиот подоцнежн статус не е јасен. Впрочем, Новорита во своите сеќавања спомнал дека 1903 со Somogyi престојувал во Опатија, каде што покрај другото го снимил филмот ПЛАЖА ВО ЦРИКВЕНИЦА (понекогаш тој филм се споменува и како ЛЕТОВАЛИШТЕ ВО ЦРИКВЕНИЦА)<sup>49</sup>.

Во декември 1903 година по втор пат во Пула престојувал Johann Bläser, кој својот патувачки театар не го нарекува повеќе Кинематограф, туку биоскоп, поточно Награден биоскоп Bläser (Premiato Bioscop Bläser). Во рамките на една од своите програми го прикажал филмот РИЕЧКО ПРИСТАНИШТЕ<sup>50</sup>, што недвосмислено потврдува дека претходно бил во Ријека и тогаш го снимил споменатиот филм. Тоа била година во текот на која Bläser снимил повеќе филмови - на пример, три филма во Пула: СПУШТАЊЕ ВО ВОДА НА „SZIGETYARA“ ВО БРОДОГРАДИЛИШТЕТО ВО УЛЈАНИК; ИСПЛАЌАЊЕ НА МОРНАРИТЕ НА БРОДОТ „RADEZKY“, и МОРНАРИТЕ СЕ ЗАБАВУВААТ НА ПАЛУБАТА НА ЕДЕН БРОД. Првите два филма сосем сигурно се снимени во Пула, а третиот најверојатно е снимен порано во Ријека<sup>51</sup>. Ниеден од овие филмови не е зачуван.

На ден 6 ноември 1903. во „Нови лист“ е објавен оглас за патувачкиот кинематограф на Карел Лифка. Огласот е типичен за патувачките кинематографи од тоа време и за нивниот начин на рекламирање на претставите.

Сопственикот на овој патувачки електробиоскопски театар, Карел Лифка, за време на престојот во нашите краишта своето име го сменил во Драгутин. Својот патувачки кинематограф Лифка го изградил и се снабдил со апаратура во Трст во 1901 година, за што неговиот брат Александар, кој во почетокот работел со него, а подоцна се одвоил - оставил забелешки. Од нив дознаваме дека во шаторот имало вкупно 460 места, дека подобрите места биле тапацирани, проекторот бил од марката Gaumont, имале сопствен електрогенератор што го придвижувала парна машина, клавири и две виолини за музичка придружба, електрични светилки за рекламното осветлување (што било особено ефектно во градовите каде што сè уште немало струја). Сево ова било сместено во шест коли (циркуски вагони), од кои две служеле за живеење<sup>52</sup>. Така изгледал електро-



биоскопскиот театар на Лифка кој пред доаѓањето во Ријека скоро цели два месеца прикажувал филмови во Трст, во поставениот шатор на плоштадот наречен Fondo Coroneo. Споменатиот оглас укажува на сите елементи во претставувањето и рекламирањето на еден патувачки кинематограф при неговото пристигнување во некој град: се истакнува удобноста на гледалиштето, техничките квалитети на сликата, богатиот репертоар, честата промена на програмата, забавниот и поучниот карактер на филмот и слично.

Филмот од кој се очекувало да привлече најголем број гледачи, „...најсензационален жив приказ, ново уште никаде невидено. УБИСТВО НА СРПСКОТО КРАЛСКО СЕМЕЈСТВО (ASSASSINAT DE LA FAMILLE ROYALE DE SERBIE)“. Тоа беше таканаречен лажен филмски журнал (Les actualités Truguées), всушност, игран филм што Pathé го снимил само десетина дена по мајскиот преврат и убиството на Александар Обреновиќ и Драга Машин во Белград на 29 мај 1903. (по стариот Јулијански, односно 11 јуни по новиот Грегоријански календар). Овој вистински крвав настан бил, од една страна повод за снимање, а од друга, добра реклама за филмот што е прикажуван насекаде низ Европа, освен, се разбира - во Србија каде што владеел режимот и династијата што дошле на власт по превратот.

#### 1904, 1905 И 1906 ГОДИНА

Иако е наполно сигурно дека во текот на 1904 и 1905 година патувачките кинематографи доаѓале во Ријека - а тоа можеме да го тврдиме поради податоците за работата на патувачките кинематографи во блиските градови и региони - не располагаме со проверени податоци за филмски проекции во Ријека.

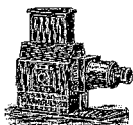
Во Трст, во 1905 година се населил пионерот на филмот Salvatore Spina, кој уште во почетокот на 1902 година во Италија прикажувал филмови со својот патувачки Cinematografo Gigante Edison. Spina во Трст го организирал својот нов Reale Cinematografo Gigante и од 2 до 20 септември 1905 прикажувал филмови во Politeami Rosseti. Потоа ги започнал своите патувања и гостувања во градовите на Истра, Далмација (а и Италија), кои ги продолжил и следните години во исто време со отворањето на постојаниот Кинематограф Spina во Трст (1906), што значи дека имал повеќе апарати за проекција. Наведувајќи ги потоа градовите каде што гостувал ја спомнува и Ријека.

Во август 1906 во Театарот Fenice гостувал (засега неидентификуван) патувачки кинематограф што подготвувал и „црни вечери“, односно прикажувал програми само за мажи. За ова во „Новиот лист“ е објавен покус коментар:

„Сношти во киното Fenice последната претстава беше - „црната претстава“, госпоѓиците се исклучени; само за машки! Нагнаа повеќе од 2000 луѓе алчни да видат некакви пикантерии. Но, бидејќи сликите беа доста „пристојни“, масата народ се разлуту, па на пискањето и викањето му немаше крај. Публиката, како што тоа вообичаено се случува за време на ваквите „црни вечери“, разочарана си замина од театарот“<sup>53</sup>.

„Црните вечери“ биле вообичаена пракса на патувачките прикажувачи, а слични претести поради недоволно пикантната програма што не одговарала на ветувањата, се забележани во приближно истите години, во Пула и во Трст.

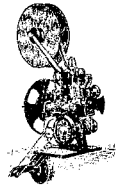
Познатиот француски авангарден филмски режисер и теоретичар Jean Epstein спомнал во своите сеќавања дека како осумгодишно момче



на летување „... идната (1906) година првпат видел филм во Опатија на Јадранскиот брег. Преплашен од еден слаб земјотрес што често се случува во тие краишта и што се случил за време на проекцијата, тој (Epstein) долго време не сакал да присуствува на ваков вид спектакли што предизвикуваат во исто време такви опасни појави...“<sup>54</sup> Овој мемоарски детал сведочи дека во летото на 1906 (како и секоја сезона) во Опатија биле одржувани кинематографски претстави. Дури, би било можно да се дознае кога точно се одржувала проекцијата за време на слабиот земјотрес.

Во 1906 година, едно од најзначајните филмски претпријатија на Велика Британија, Charles Urban од Лондон, испратило заради снимање серија патописни филмови за балканските земји (подоцна рекламирана под насловот „Преку Балкан“ /Across The Balkans/) екипа што ја сочинувале новинарот Harry de Windt и искусниот снимател MacKenzie. Екипата допатувала до Риека со воз, а потоа продолжила со брод до Груж. По тој повод MacKenzie снимил повеќе филмови, од кои, според податоците од каталогот, и два во Риека: 1) РИЕКА, АВСТРИЈА, СЦЕНИ НА БРЕГОТ И ПЛОВЕЊЕ ВО ПРИСТАНИШТЕТО и 2) ЗАМИНУВАЊЕ ОД РИЕКА ЗА ДАЛМАЦИЈА, ПАНОРАМСКИ СНИМКИ.<sup>55</sup> Тоа секако биле веќе монтирани документарни филмови на одредена тема и се состоеле од повеќе кадри, што може да се заклучи и од споменатиот текст, а биле составен дел од филмот ХЕРЦЕГОВИНА, БОСНА И ДАЛМАЦИЈА (HERZEGOVINA, BOSNIA AND DALMATIA) долг 710 стопи (околу 215 метри). Ниту овие филмови не се, колку што ни е познато, зачувани, но сè уште има надеж да бидат пронајдени, бидејќи филмското наследство на претпријатието Charles Urban не е наполно истражено. Филмот ХЕРЦЕГОВИНА, БОСНА И ДАЛМАЦИЈА е прикажуван во многу градови на Комонвелтот, а и во Соединетите Американски Држави. Судејќи според ова, тоа се првите филмски кадри на Риека прикажани во светот, надвор од Австроунгарското царство.

## 1907



Годината 1907 била, најверојатно, решавачка за прикажување филмови во Риека: според податоците со кои располагаме, тогаш во градот бил отворен првиот постојан кинематограф Edison. Сметаме дека постојат одредени резерви во однос на датирањето бидејќи овој податок не е потврден ни со архивски документи (кои сигурно постојат), ниту со релевантни податоци од печатот, туку само со усната изјава што во 1956 година на Ervin Debeus му ја дал ветеранот на репродуктивната кинематографија од Риека, Маријан Буковац.<sup>56</sup> Во секој случај годината би можела да одговара, бидејќи тоа е период на отворање постојани кинематографи во овој дел на Австроунгарската Монархија (Трст 1905, Пула 1906, Загреб 1906, Сплит 1907, Љубљана 1907 итн.). Службеното име на кинематографот било Салон Едисон (Salone Edison), адресата била Via Fiumara 2 (куќата на Адамич), а сопственикот се викал Roatto.<sup>57</sup> Натомошните истражувања можат да ги потврдат, покрај другите податоци и точниот идентитет на сопственикот на првиот постојан кинематограф во Риека. Презимето Roatto упатува и на можноста дека станува збор за семејството на италијанскиот сопственик на патувачки кинематограф кој се викал Luigi Roatto и кој околу 1904/5, започнал да создава мрежа на постојани кинематографи во покраината Венето во Италија, а кон крајот на деценијата, отворил во Трст претпријатие за изнајмување филмови и за трговија со кинематографска опрема.<sup>58</sup>

Секако дека и покрај отворањето на овој, а набргу и на други постојани кинематографи во Риека, во градот и понатаму во текот на некол-

куте години потоа доаѓале и патувачки кинематографи што се потврдува според аналогијата со другите слични градови во Хрватска, како и во околните земји (Пула, Сплит, Љубљана, Трст).

1909

Во Ријека кон крајот на 1909. работеле пет постојани кинематографи:

1) Салонот Едисон, што во печатот се наречува и Кинематограф Едисон (Salone Edison, Cinematografo Edison, Via Fiumara 2), најстариот постојан кинематограф во Ријека. Во печатот објавувал огласи во коишто пишувало „...дека е единствен што се однесува до осветлувањето и стабилноста на сликата... елегантен, дека има удобна сала снабдена со електрични вентилатори...“.

Претставите се одржувани секојдневно од 4,30 попладне, па натаму.

2) Кинематографот Соле, порано Прогрес (Cinematografo Sole ex-Progresso, Via Lodovico Kossuth). Овој кинематограф работел до јули 1909 под името Прогрес (Progresso), потоа е реновиран и од крајот на септември 1909 година повторно работи под името „Соле“.

3) Кинематографот Олимп (Cinematografo Olimpo, Via Germania 11 - Braida).

4) Кинематограф Централ (Cinematografo Centrale, Piazza delle Erbe), отворен на 23 август 1909.

5) Големиот Кинематограф Париз (Grande Cinematografo Parigi, Viale Déak 30) кој подоцна станал најактивен кинематограф во Ријека.

Сиве овие кинематографи работеле на ист начин како и другите постојани кинематографи по европските градови кон крајот на првата деценија на нашиот век: со филмови се снабдувале од претпријатија за изнајмување (дистрибутери), секој кинематограф имал еден или повеќе дистрибутери. Филмовите во Ријека најчесто пристигнувале од Трст што може да се заклучи при споредување на репертоарите од Ријека и Трст (за периодот мај-декември 1909. кој е истражуван), како и поради големиот број документарни филмови снимени во Трст, а се прикажувани и во Ријека. Стандардниот репертоар се состоел од два или три куси филма, во воведниот дел журнал (филмска предигра), документарен филм - „од природата“ или „dal vero“, како што тогаш се нарекувало, потоа игран филм како главна точка на програмата и на крајот еден скеч. Програмата се менувала двапати неделно, но некои особено успешни филмови се прикажувани и значително подолго време. На рекламата ѝ е посветувано особено внимание и секој кинематограф најавувал своја „единствена програма, сензација, дотогаш невидени глетки итн.“, потенцирајќи ја удобноста на салата и техничките квалитети на проекцијата (јасна и стабилна слика на екранот). Ако пресметаме дека секој од овие пет кинематографи неделно прикажувал по шест различни кусометражни и документарни филмови и само по два подолги (играни) филма, ако го смалиме вкупниот број на филмови поради повторување на некои од нив, тогаш гледачите од Ријека, почнувајќи од 1900 година можеле годишно да видат околу 400 разни играни и околу 1000 кусометражни филмови. Навистина импозантна бројка. Да споменеме дека во Ријека или во Сушак во текот на 1909 година веројатно наминувал уште некој патувачки кинематограф - што значи дека бројот на филмовите што се прикажувани е поголем.

Во пулскиот кинематограф „Едисон“ на 21 октомври 1909<sup>99</sup>, а потоа и во кинематографот „Соле“ во Ријека на 27 октомври 1909<sup>99</sup> е прикажан филмот ИСТАРСКИОТ ШАМПИОНАТ ОД 1909 ГОДИНА - ГОЛЕМА ВЕЛОСИПЕДСКА ТРКА ВОЛОСКО-РИЈЕКА-ТРСТ (CAMPIONATO





DELL'ISTRA 1909 - GRANDE GARA CICLISTICA VOLOSCA-FIUME-TRIESTE). За филмот не знаеме ништо - ниту кој е производител, ниту кој го снимил, а исто така нема податоци дека е прикажуван во Трст. Единствено е сигурно дека еден дел од филмот е снимен во Ријека.

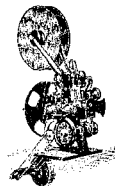
Исто така во кинематографот „Соле“ во Ријека на 28 декември 1909 е прикажан филмот РИЈЕКА И ОПАТИЈА (FIUME E AVVAZIA)<sup>61</sup>. Ни во овој случај не знаеме кој е снимател на филмот. Фактот дека во истиот кинематограф за релативно кус временски период од само два месеца се прикажани два локално снимени филма наведува на можноста дека овој кинематограф ги снимил или наачал снимање на овие филмови (што не бил редок случај во тоа време). Филмот РИЈЕКА И ОПАТИЈА е прикажуван во февруари 1910 година и во Сплит.<sup>62</sup>

Најинтересен податок во текот на 1909 година за некое снимање поврзано со Ријека секако е филмот НАПАД НА НАРОДНАТА БАНКА ВО РИЈЕКА (ASSALTO ALLA BANCA POPOLARE DI FIUME) што е прикажуван во кинематографот „Минерва“ во Пула од 1 декември 1909; па натаму.<sup>63</sup> На германски јазик има нешто подолг наслов РУСКИ РАЗБОЈНИЦИ ЈА НАПААААТ НАРОДНАТА БАНКА ВО РИЈЕКА (DER ÜBERFALL AUF BANCA POPOLARE DI FIUME DURCH DIE RUSSISCHEN ÜBERLÄTER).<sup>64</sup> За каков филм станува збор?

На ден 11 август 1909 година околу 10 часот претпладне двајца млади Руси ја нападнале Народната банка во Ријека, односно филијалата на Плоштадот „Данте“, го убиле директорот на филијалата Giuseppe Miloso, грабнале околу 50.000 круни и побегнале. По нив потрчале граѓаните, но разбојниците припукале со револверот кон гонителите. Едниот од нив сепак бил фатен и совладан (со сабја) од градскиот стражар Giovanni Ratcovich, додека другиот успеал да побегне и дури по неколку дена подоцна е фатен во Цирих и потоа им е предаден на австроунгарските власти. Тоа бил возбудлив и драматичен настан за кој опширно пишувал и австроунгарскиот печат. Подоцна во декември 1909 на одржаното судење во Ријека еден од напаѓачите е осуден на доживотна казна затвор, а другиот на 15 години.

За филмот се знае малку, бидејќи засега имаме само податоци за неговото прикажување во Пула. Новинарот на Giornaletta di Pola на филмот му посветил само една реченица: „... овој филм иако не е сосем успешен, сепак на гледачите им дава можност да создадат точна слика за тоа како се одиграл настанот...“, додека во Polaer Tagblatt пишува дека филмот е „режиран“ (... zur Darstellung gelangen). Иако нецелосни, овие податоци недвосмислено кажуваат дека станува збор за реконструкција на настанот, значи, за игран филм. А „... можноста гледачите да создадат точна претстава...“ без сомнение наведува на заклучокот дека филмот бил снимен, односно настанот е реконструиран на местото на случувањето, а тоа значи дека бил снимен во Ријека. Ако тоа се потврди со натамошните истражувања, ова е првиот игран филм снимен на територијата на Хрватска.

Кој го снимил овој филм? Засега нема одговор на ова прашање, туку само една претпоставка - тоа би можел да биде пионерот на филмот во Трст, Salvatore Spina. Оваа претпоставка се заснова врз фактот дека Спина во тоа време многу снимал, не само во Трст, туку и во други делови на Австроунгарската монархија. Делумно е зачуван неговиот филм од 1909 година LJUBLJANA ILI SLAVNOSTNI DNEVI SLOVENSKEGA BELAVSKEGA PEVSKEGA DRUŠTVA, што го снимил најверојатно по нарачка.<sup>65</sup> Во 1908 година Спина снимил и еден игран филм кој, исто така, се засновал врз вистински настан - злочинот што се случил во јули во Трст УБИЕЌОТ



НА ПЕАЧКАТА LUCIENNE FABRY (LO SQUARTATORE DELLA CANZONETTA LUCIENNE FABRY). Овој филм е исто така реконструкција на настанот и е прикажан, покрај другите во Пула, Задар и Ријека (во кинематографот „Олимп“, на 28.10.1909)<sup>66</sup>. Врз основа на фактот дека Спино снимал многу и дека и пред тоа снимил една реконструкција на злочин - со голема сигурност можеме да претпоставиме дека тој е авторот на филмот НАПАД НА НАРОДНАТА БАНКА ВО РИЈЕКА од 1909 година.

## 1910

Одењето во кинематограф тие години во Ријека, како и во сите развиени градови на светот, станал најпопуларна забава на широките слоеви на народот. Една новинарска вест од тоа време сведочи:

„Управата на Ријека забрани во почетокот на кинематографските претстави да свонат електричните свончиња, бидејќи тоа го нарушува спокојството на жителите во оние куќи во чија близина се наоѓа кинематографот. Покрај тоа, управата забранила секако извикување на програмата, запречување на улиците и собирање на луѓето по тротоарите пред кинематографите, така што сите кинематографски претстави треба да бидат наполно тивки. - Прекршителите на оваа наредба ќе бидат казнети со парична казна од 2 до 200 круни, или со соодветна казна затвор.“<sup>67</sup>

Според пишувањето на Иван Флод се добива впечаток дека во 1910 година и во Сушак работел постојан кинематограф, но за тоа нема никакви конкретни податоци.

Многу повеќе податоци има за филмовите што биле снимени во Ријека или околината и кои потоа се прикажувани пред публиката.

Филмот РИЈЕКА И ОКОЛИНАТА (се сретнува и под насловот РИЈЕКА И ЖИВОПИСНАТА ОКОЛИНА) е прикажан во Сплит во почетокот на февруари 1910.<sup>68</sup> Бидејќи живописната околина е подобро да се снима налето или наесен, можно е филмот да е снимен во 1909 година. Во чија продукција и кој е снимател не се знае.

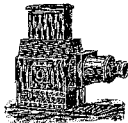
Филмот ПОДМОРСКИ БРОДОВИ И МИНИ ВО ФАБРИКАТА „WHITE-HEAD“ ВО РИЈЕКА е прикажуван во кинематографот во Сушак од 11 до 13 мај 1910. Во весниците е дадена и кратката содржина на филмот:

„Вежби и движење на подморски бродови, поставување и дигање подморски мини (лагуми). Многу интересен и поучен филм за природата на работата во фабриката „Whitehead“ во Ријека“.

Иван Флод претпоставува дека филмот го снимиле Англичани, но сепак веројатно е дека тоа бил некој снимател од Трст, Загреб или Будимпешта.

Во австрискиот стручен филмски неделник Kinematographische Rundschau што излегувал во Виена, француската фирма Gaumont го рекламира својот филм ИСТРА-ОПАТИЈА, ПУЛА (ISTRIEN-ABBZIA, POLA). За овој филм само се споменува дека бил долг 110 метри, што значи дека неговото прикажување траело околу пет минути (при брзината на проекцијата од 16 сликички во секунда - со која се вршела проекцијата на немите филмови).<sup>69</sup>

Во Пула во киното „Минерва“ на 16 ноември 1910 е прикажан филмот МАНЕВРИ НА АВСТРОУНГАРСКИОТ ЕСКАДРОН ВО КВАРНЕР (DIE MANÖVER DER ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHEN ESKADER IN QUARNERO). За филмот нема никакви други податоци. Бидејќи филмот е снимен на Кварнер, сосем е веројатно во некој кадар, во поблизок или подалечен план да се гледа и Ријека.<sup>70</sup>

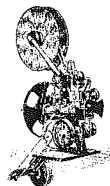


Најстарото унгарско филмско претпријатие - Projectograph од Будимпешта - снимило во 1910. филм ДОАЃАЊЕТО НА БРОДОТ „КАРПАТИЈА“ ВО РИЕКА. Освен овој, во „Филмографијата на унгарскиот филм“ нема други податоци.<sup>71</sup>

Филмот ОПАТИЈА - БИСЕР НА ЈАДРАНОТ (ABBAZIA - DIE PERLE DER ADRIA) е зачуван и една копија се наоѓа во Националниот филмски архив на Британскиот филмски институт во Лондон (National Film Archives - British Film Institute). Според картотеката NFA филмот е долг 267 стопи, односно нешто повеќе од 80 метри (4 минути проекција) и е во доста лоша техничка состојба, но до него сепак може да се дојде. Бидејќи оригиналниот наслов во картотеката е на германски јазик, филмот најверојатно е од австриско производство.

## 1911

Големиот кинематограф од Ријека во 1911 започнал да објавува свој рекламен лист под наслов „Giornale Cinema Parigi“. Овој лист излегувал во формат на весник од четири страници. Излегувал нередовно, понекогаш секој втор ден, а понекогаш помеѓу излегувањата на два броја минувале и шест-седум дена, но секогаш со број и датум на излегувањето. Листот излегувал на италијански јазик, а на првата и втората страница се наоѓале огласот и содржината на главниот филм на програмата на Кинематографот Париз. Огласот вообичаено бил повторуван и на унгарски јазик. Покрај рекламите и огласите за филмовите се објавувани и литературни прилози (роман во продолжение, песни и слично). Од овој лист се зачувани 54 броја и тоа само од 1913 и 1914 година (Универзитетска библиотека на Ријека, А.Н. 54), најраниот број е 326 од 24 јуни 1913., а последниот зачуван е 388 од 20 февруари 1914., „Giornale Cinema Parigi“ е битен извор за податоците на репертоарот во Ријека; во зачуваните примероци се споменуваат најмногу италијански филмови, потоа следуваат унгарските, скандинавските и американските филмови, но ниеден не е француски, што значи дека станува збор за дистрибуција која му конкурирала на Pathé. Превласта на италијанскиот филм може да се објасни со неколку причини: пред сè тоа е период на брз развој на италијанската филмска индустрија (почнувајќи од 1909 година); потоа географската близина и добрите комуникации што овозможувале брзо пристигнување на новите копии од филмовите (пред сè, преку Трст) и - најпосле - италијанското и асимилираното население од нашите градови лесно ги прифаќало италијанските филмови, не само поради јазикот, туку и поради традицијата што го поврзувала за медитеранското културно наследство. Меѓутоа, оваа италијанизација на кинематографите предизвикала и разбирливо спротивставување на хрватското население.



Во „Поречкиот кинематограф“ („Cinematografo Parentino“) во Пореч, на 17 декември е прикажан филмот ОПАТИЈА И ОКОЛИНАТА (ABBAZIA E DINTORNI)... Овој податок, без какви било детали за филмот, се наоѓа на еден плакат на „Поречкиот кинематограф“ што се чува во Историскиот архив во Пазин.

## 1912

1912 година е значајна за репродуктивната кинематографија во Австроунгарската монархија бидејќи во септември се донесени единствени законски прописи што се однесуваат на репродуктивната кинематографија - Наредба од Министерството за внатрешни работи во дого-

вор со Министерството за јавни работи од 18 септември 1912 за организирање кинематографски прикажувања. Наредбата прецизирала кој, и под кои услови може да прикажува филм, а посебно се прецизирани прописите за цензурирање на филмовите. Забрането е да се огласуваат вечерните проекции за господата (но не и прикажувањата), а во секоја сала морале да бидат резервирани по две места за полициските контроли на претставата. Оваа наредба не ја променила положбата на постојаните кинематографи во Риека, но затоа патувачките претпријатија наскоро престанале со својата дејност, отстапувајќи ја работата во градовите на постојаните кинематографи.

Во Историскиот архив на Риека (фондот на Градското поглаварство на Риека /Јавната управа/ се зачувани документи што се однесуваат на работата на кинематографите во 1912 година (Ф18/1912 Кинематографи). Од документите се гледа дека била донесена Градска одлука за начинот на работата на кинематографот во согласност со споменатата Наредба. Освен веќе познатите кинематографи во Риека - се споменува уште еден - „Аргентина“. Исто така постојат и полициски извештаи за проиталијанското реагирање на гледачите за време на прикажувањето на италијанскиот филм ЗЛАТНА СВАДБА (LE NOZZE D'ORO) за италијанско-француската војна против Австрија 1859., оркестарот свирел италијански кралски марш што го прифатила публиката, а полицијата го оценила како провокација. За време на филмот СОНЧЕВ ЗРАК (IL RAGGIO DI SOLE) за Италијанско-турската војна за Триполи, публиката извикувала „Viva l'Italia“, а потоа следувале демонстрации. Полицијата во Риека обрнува внимание на потребата за построга политичка цензура на филмовите.

Филмот ВОЗЕЊЕ СО МОТОРНИ ЧАМЦИ ВО ОПАТИЈА од 1912 (MOTORBOOTFAHREN IN ABBAZIA, 1912) се рекламира во австрискиот стручен филмски неделник Österreichischer Komet како филм во продукција на Pathé. Никакви други дополнителни податоци не се сретнуваат.<sup>73</sup>

Во истиот број на Österreichischer Komet се рекламира и филмот ВЕЖБИ СО ВИТЕНЕАДЕС ТОРПЕДА (ÜBUNGEN MIT WITENEADES TORPEDOS) за кој се споменува дека бил долг 85 метри и дека го дистрибуира фирмата Irma Handl од Виена. Други податоци нема.<sup>73</sup>

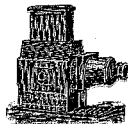
Филмот ОПАТИЈА (ABBAZIA), долг 99 метри производство на фирмата Dramagraph од Виена, е прикажан за првпат (во Виена) на 6 декември 1912. Тоа е објавено како реклама во билтенот Dramagraph tjedan (Dramagraph Woche) број 15 за 1912 година.<sup>74</sup>

Во филмографијата на италијанскиот нем филм се споменува дека претпријатието Cines од Рим во 1912 година го произвело и го дало за прикажување филмот РИЕКА (FIUME), долг 96 метри. Други податоци за филмот нема, освен дека под истиот наслов е прикажан и во Велика Британија, а во Соединетите Американски држави под наслов РИЕКА, УНГАРИЈА (FIUME, HUNGARY).<sup>75</sup>

### 1913

Во текот на 1913 година се водела борбата за хрватскиот јазик во кинематографите во Риека. Најактивен бил Младинскиот академски клуб „Младост“, а за тоа многу пишувале и весниците што биле објавувани на хрватски јазик во Риека. Така, на пример, „Ријечке новине“ објавиле на 13.3.1913 година ваков текст:

„Многу граѓани од Сушак се жалат дека сопственикот на кинематографот од Сушак ја предизвикува публиката што оди во неговиот кинематограф. Поранешните сопственици на кинематографот ги печателе плака-



тите и огласите на три јазика: хрватски, италијански и германски, а дешниот сопственик ги печати само на италијански, како да сме некаде на Калабрија."

На ден 7 август 1913 година „Нови лист“ и „Ријечке новине“ објавуваат барања на клубот „Младост“ во име на 20.000 Хрвати од Риека во рок од осум дена сите филмови да имаат хрватски титли, инаку ќе следи бојкот на кинематографите. Тоа го прифаќаат само кинематографите „Edisson“ и „Margherita“ кои печатат содржини на хрватски јазик (не можеле и титловите затоа што тоа го правел дистрибутерот), па „Младост“ препорачува да се посетуваат само овие кинематографи. Подоцна и кинематографот „Корзо“ го прави истото, а неговиот сопственик е Хрват. Тоа, од друга страна ја предизвикало реакцијата на весникот „La voce del Popolo“, па помеѓу овој весник, од една страна, и „Новиот лист“ и „Ријечке новине“ од друга, во текот на октомври 1913 се развила остра полемика за јазикот во кинематографите.<sup>76</sup>

Во годината 1913 во мај месец е отворен постојан кинематограф и во Бакар. Интересен е дописот од ова место, што по тој повод го објавиле „Ријечке новине“:

„Пред два месеца во Бакар е отворен кинематограф, а со тоа градот отиде чекор напред. Кинематографот е полн со живи слики, и во партерот и на платното, само не се знае каде се поразумни. Убиствата се на дневен ред (имено на платното) и ја држат публиката во страв и напрегнатост. Убавите и поучни прикажувања се доста ретки. Женскиот свет, иако некогаш познат по својата штедливост, не штеди пари кога се работи за живо платно. „Тој кинематограф сите ги збудале“, се жалат старците.“<sup>77</sup>

Овој кус напис кажува какви сè промени донел кинематографот во едно мало место, какво што тогаш било Бакар.

Полицијата на Риека во средината на април 1913 година го забранила прикажувањето на филмот ДИПЛОМАТИЈАТА И БАЛКАНОТ поради божемната навреда на Царот во филмот. За филмот немаме никакви други податоци, освен текстот, што за полициската забрана го објавил виенскиот „Österreichischer Komet“ пишува дека истиот филм во Виена е прикажан без проблеми.<sup>78</sup>

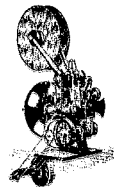
Во кинематографот „Лифка“ во Суботица, чиј сопственик бил Александар Лифка, некогашен патувачки прикажувач кој со неговиот брат Карел (Драгутин) престојувал и во Риека, на 15 април 1913 го прикажал филмот ЖЕЛЕЗНИЧКА НЕСРЕЌА КАЈ РИЕКА. Ниту за оваа проекција, ниту за самиот филм немаме други податоци.<sup>79</sup>

Во кинематографот „Париз“ во Риека од 25 до 28 јули 1913 е прикажан филмот ИНТЕРРЕГИОНАЛНА РЕГАТА (REGATA INTERREGIONALE). Регатата во Трст ја организирано Здружението за регати (Societa delle Regate) со учество на веслачките клубови „Енео“, „Либурнија“ и „Кварнер“ од Риека. Не е споменато каде се одржала регатата (веројатно во Трст, но можеби и во Риека), ниту кој го снимил филмот. Во листот на кинематографот „Париз“ огласот за овој филм зафаќа пола од првата страница, што значи дека сопствениците на кинематографот сметале на публиката што ќе дојде да ги види на екранот веслачите од Риека.<sup>80</sup>

## 1914-1918

### ВРЕМЕ НА ПРВАТА СВЕТСКА ВОЈНА

Првата половина на 1914 година, поточно до 29 јули и започнувањето на војната, била време на кулминација на филмските активности на територијата на оние наши земји што биле во рамките на Двојната монар-



хија. Кинематографите работеле со полни капацитети, гледачи имало сè повеќе, филмот и филмските ѕвезди станувале сè повеќе популарни. Истовремено се зголемувал и бројот на филмски сниматели кај нас, снимале и странци, а се јавуваат и првите домашни пионери на филмот (во Сплит, Пула, Загреб итн.). Секако дека Риека не била исклучок во тој поглед.

Војната донела големи промени: најнапред е забрането прикажување на филмови од непријателските земји (Франција, Голема Британија, а од мај 1915 и Италија), што предизвикало криза во кинематографскиот репертоар. Од 1915 сè повеќе унгарски, германски, скандинавски и австриски филмови, а од 1917 и понекој хрватски (производство на „Croatia D.D.“ од Загреб). Покрај нив и понатаму се прикажуваат и стари (пред војната увезени) италијански филмови кои добиваат цензурна дозвола како културно добро (класични теми и слично). Напоредно со тоа и понатаму расте популарноста на кинематографот како забава најпогодна за прикажување во воени услови. Филмот постепено го заменуваат вариететски трупи па дури и со театарски претстави за кои нема повеќе артисти (во многу театри се одржуваат проекции). Што се однесува до филмските снимања, за нив во воените услови биле потребни посебни дозволи од воените власти, па и нивниот број е значително намален. Сево ова, наполно извесно, ја условувало состојбата на кинематографските дејности во Риека за време на воените години.

Проблемот на титлување на хрватски јазик во кинематографите во Риека (како и во некои други делови на Хрватска) и натаму е актуелен. „Ријечки лист“ од 23 март 1914 ги известува читателите: „... Се работи за тоа во Загреб да се основа фабрика за преработување странски филмови во хрватски. Всушност, загребските дистрибутери почнале за увезените (неми) филмови да изработуваат нови титли на хрватски јазик. Со еден таков филм со хрватски титли се снабдил и сопственикот на кинематографот во Сушак и „Ријечки лист“ го пофалува за тоа.<sup>81</sup>

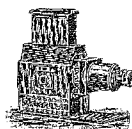
Францускиот стручен неделен филмски часопис „Le courrier cinématographique“ пренесува во јуни 1914. вест од Риека дека, поради прикажување на филмот што го навредува царот Франьо Јосип, извесен Victor Raich е осуден на три месеци затвор. Не е кажано дали се работи за некој постојан или некој сè уште патувачки кинематограф, ниту за кој филм станува збор, но се напомува дека филмот не е цензуриран.<sup>82</sup>

Во Опатија 1917 работеле три кинематографи: Kino-theater за чија работа имал лиценца H. Porkert, Kinotheater Riviera за кој имал лиценца V. Perini и кинематографот за кој имал лиценца Одборот за забава и разонода на Болницата (Vergnügungs Komitee der Kurkommission).<sup>83</sup>

Во Трст, во април 1914 во кинематографот Cine-Variete е прикажан журнал под наслов СОСТАНОК ВО ОПАТИЈА (CONVEGNO D'ABBAZIA). Во веста што за овој филм е објавена во печатот се споменува дека е „снимен министерскиот состанок во Casa Romana, дека снимките се одлични, на гледачот му се чини дека е само неколку чекори оддалечен од министрите. Не е прецизирано за каков состанок се работи и кој учествувал, но тоа би можело да се разјасни.<sup>84</sup>

Филмот ЦРИКВЕНИЦА (CRIKVENICA), долг 90 метри, чиј производител е А. Мосер од Виена, се нуди, во септември 1915 на продажба во рамките на рубриката „Нови филмови“ (Filmeneuheiten) на виенскиот часопис Kinematographische Rundschau.<sup>85</sup>

Најголемото и најпознатото виенско филмско претпријатие Sascha-film чиј сопственик бил грофот Alexander-Sascha Kolowrat, објавува во декември 1915 година, во рубриката „Новиот филм“ на часописот Kinematographische Rundschau дека снимил филм ИЗЛЕТ ПО ДОЛИНАТА НА БРЕГОТ



ДО КРАЉЕВИЦА (EIN AUSFLUG LÄGS KÜSTE NACH KRALJEVICA), долг 105 метри.<sup>86</sup>

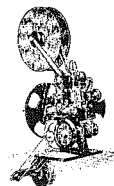
Претпријатието Sascha-film од Виена во февруари 1916. објавува дека произвело нов филм ОПАТИЈА - СЛИКИ ОД ИСТОЧНАТА РИВИЕРА (ABBAZIA - BILDER VON DEN ÖSTLICHEN RIVIERA). Филмот бил долг 140 метри.<sup>87</sup>

Забуна внесува податокот дека под скоро ист наслов, еден месец подоцна се јавува филмот СЛИКИ ОД ИСТОЧНАТА РИВИЕРА (ОПАТИЈА) (BILDER AUS DER ÖSTLICHEN RIVIERA/ABBAZIA) со иста должина од 140 метри, но во рубриката на часописот Kinematographische Rundschau како произведувач на филмот се споменува виенското претпријатие Philipp und Pressburger, (инаку конкуренти на Sascha-film). Дали се работи за два различни филма на иста тема, или можеби - Philipp und Pressburger ја презел дистрибуцијата на филмот што го произвел Sascha-film.<sup>88</sup>

Sascha-film исто така произвел во март 1916 г. и филм НИЗ ВИНОДОЛ - ХРВАТСКА (DURCH DAS VINODOL - KROATIEN), долг 110 метри. Во Листата на филмови (Filmliste) број 12 претпријатието Sascha-film споменува дека „... се прикажани урнатините на Франкопанскиот град“.<sup>89</sup>

На пописот на филмови одобрени од цензурата во мај 1917 година во часописот Kinematographische Rundschau се споменува и филмот ЦРИКВЕНИЦА КАЈ РИЕКА (CRIKVENICA BEI FIUME) кој е произведен од претпријатието Sascha-film. Други податоци за овој филм нема.<sup>90</sup>

Во Трст, во Cinematografo Centrale, само еден месец пред завршувањето на Првата светска војна, во октомври 1918. е прикажан унгарскиот игран филм во 4 чина ДОЖДОВНИК (TRYTON, DER MOLCH), снимен 1917 година во режија на Déesy Alfred. Во рекламниот текст се наведува дека е тоа „... величествено, фантастично-сатирично мајсторско остварување во 4 дела, снимено на Кварнер, во Риека и Опатија.“<sup>91</sup> За овој филм не се знае ништо, ниту пак е - колку што ни е досега познато - зачувана негова копија. Претпоставуваме дека тоа не е единствен игран филм снимен во Риека и околината во текот на Првата светска војна, во време на брзата експанзија на унгарското и австриското филмско производство. Подеталната анализа на филмографски податоци од тие земји би можела оваа претпоставка да ја потврди или да ја отфрли.



### ЗАКЛУЧОК

Следејќи го развитокот на кинематографските дејности во исто време дознаваме за општите општествени движења во тој период, секојдневниот живот и културните навики во градот, а тоа пак ни помага подобро да ги разбереме и некои други историски текови. Со овој текст само се подотворени вратите кон неистраженото минато на кинематографијата во Риека, а идните истражувања на ова подрачје и новите податоци ќе ни помогнат да согледаме колку се битни филмските традиции на градот Риека. □

превод од хрватски:  
П. Пановска

\* Текстот „Почетоците на филмот во Риека“, е преземен, со дозвола на авторот, од монографијата „Kinematografija u Rijeci“, izd. Muzej grada Rijeke, 1997, Rijeka, 21-52.

Белешки:

1. Филмска култура, Загреб, септември 1981, број 133, стр. 101-111.
2. Дејан Косановиќ, Кинематографските дејности во Пула 1896-1918, Београд/ Пула 1988.
3. Дејан Косановиќ, Trieste al cinema, 1896-1918, ed. La Cineseca del Friuli, Gemona (UD) 1995.
4. Срѓан Кнежевиќ: Филмските претстави на патувачките прикажувачи како почетен облик на кинематографските дејности на територијата на Југославија 1896-1900, докторска дисертација, Факултет на драмските уметности, Београд 1992. (ракопис)
5. La Bilancia, Fiume 17 settembre 1896.
6. Magyar Tengerpart, Fiume, 1896. Szeptember 20.
7. Срѓан Кнежевиќ: наведеното дело.
8. Archivio di Stato, Trieste, Archivio generale di I.R. Luogotenenza del Litorale, Atti generali, Index 1896-1900.
9. Документ без оригинален допис, па не се знае од кој јазик е преведен.
10. Д-р Срѓан Кнежевиќ, наведеното дело
11. Дејан Косановиќ, Trieste al cinema, 1896-1918, стр. 31-32
12. Дејан Косановиќ, Кинематографските дејности во Пула 1896-1918, стр. 20-22.
13. Дејан Косановиќ, Почетоците на кинематографијата на тлото на Југославија 1896-1918, Београд 1985, стр. 175.
14. Il Dalmata, Zara, 26-6-1897., наведено според книгата на Душко Кечкемет, „Почетоци на кинематографијата и филмот во Далмација“, Сплит 1969.
15. Archivio di Stato, Trieste, Archivio generale, фасцикла 38, прилог кон документот бр.28785/1901.
16. Дописи во часописот на патувачките прикажувачи Der Komet, Виена; наведено според д-р Срѓан Кнежевиќ, наведеното дело. стр.146
17. Archivio di Stato, Trieste, Archivio generale di I.R. Luogotenenza del Litorale 1897, No. 7668 и 13489.
18. Историски архив на Ријека, фондот на Кралската губернија за Ријека и унгарско-хрватското приморје, бр. 2848/1898 (elöirat 858/1898), според наведеното дело на д-р Срѓан Кнежевиќ.
19. La Bilancia, 1-18.12.1898 и La Voce del Popolo, 4-18.12.1898, податоци според наведеното дело на д-р Срѓан Кнежевиќ.
20. Види Дејан Косановиќ, Trieste al cinema 1896-1918 стр. 37 и понатаму, како и наведеното дело на д-р Срѓан Кнежевиќ.
21. Обзор, Загреб, 22 август 1898.
22. Словенски народ, Љубљана, 4 октомври 1898.
23. Aldo Bernardini, Cinema muto italiano - ambiente, spettacoli e spettatori 1896/1904, Roma-Bari 1980, стр.130
24. Kinematographische Rundschau, Виена, 22 октомври 1810 и Neue Kino-Rundschau, Виена, 4 август 1917.
25. Историски архив, Пазин, фонд: magistrato Civico di Rovigno; 1899, No.782.
26. La Bilancia, Fiume 18.3.1899.
27. La Bilancia, Fiume 24.3.1899.
28. La Bilancia, Fiume 1.4.1899.
29. Јанко Травен, Преглед на развитокот на кинематографијата кај Словенците (до 1918), Љубљана 1992, стр.46-50.
30. Види д-р Срѓан Кнежевиќ, наведеното дело и Дејан Косановиќ, Trieste al cinema 1896-1918.
31. La Bilancia 9.9.-5.10.1899, La Voce del Popolo, 10.9.-5.10.1899; Ladifesa 25.9.1899; податоци според наведеното дело на д-р Срѓан Кнежевиќ.
32. La voce del Popolo 28.1.-11.2.1900, La Bilancia, 5.-10.2.1900, податоци за ова гостување се дадени според наведеното дело на д-р Срѓан Кнежевиќ.
33. Види Дејан Косановиќ, Trieste al cinema 1896-1918, стр.61.
34. La Bilancia, 9.-21.5.,26.5.1900., La voce del Popolo, 9.5.-4.6.1900, Нови лист, 23.5.-2.6.1900, податоците според наведеното дело на д-р Срѓан Кнежевиќ.
35. Иван Флод, Почетоци на кинематографијата во Ријека и Сушак, Филмска култура, Загреб, 1974, бр.97, стр.90-100.
36. La Voce del Popolo, 24.8.-20.9.1900, La Bilancia 25.8.1900, Нови лист, 1.9.1900, податоците според наведеното дело на д-р Срѓан Кнежевиќ.
37. Според наведеното дело на д-р Срѓан Кнежевиќ, врз основа на податоците за дозволата - Историски архив на Ријека, фондот на Котарското поглаварство во Волоско, бр.13914/1900 (Регистратур J/20).
38. La Bilancia, 14.9.-8.10.1900, La Voce del Popolo, 19.9.-8.10.1900., La Difesa, 25.9.1900, податоците според наведеното дело на д-р Срѓан Кнежевиќ.
39. Дејан Косановиќ, Trieste al cinema 1896-1918, стр.59-60.
40. Види Дејан Косановиќ, Почетоци на кинематографија на тлото на Југославија 1896-1918, Београд 1985, стр.134-135.
41. Нови лист, 30.11.-11.12.1900, податок според наведеното дело на д-р Срѓан Кнежевиќ.
42. Види Јанко Травен, наведеното дело, стр.66-68; Дејан Косановиќ, Почетоци на кинематографијата на тлото на Југославија 1896-1918, стр. 178-179.
43. Дејан Косановиќ, Trieste al cinema 1896-1918., стр.64-65.



44. Нови лист, 18 и 20.6.1902, цитирано според наведениот текст на Иван Флод.
45. Archivio di Stato, Trieste, Archivio generale di I.R. Luogotenenza del Litorale, Atti generali, No.7379/1902, fascic. 1180/1905.
46. Хрватска слога, Ријека, без точно наведен датум.
47. Pestí Hírlap, Будимпешта, 20.1.1903, Szabadkai Közlöny, Суботица 31.1.1904, Délividék, Вршац, 7.2.1904, сè наведено според Јанош Чала: Почетоци на кинематографските дејности на територијата на Војводина, Београд, 1981, дипломска работа на Факултетот за драмски уметности (ракопис).
48. Нови лист, 17.4.1903.
49. Разговор со Nowogyt објавен во часописот Хрватски сликопис, Загреб, бр.7, 1.12.1942. Види исто така Дејан Косановиќ, Почетоци на кинематографијата на тлото на Југославија 1896-1918, стр.150-152.
50. Il giornaleto di Pola, 17.-20.12.1903.
51. Види Дејан Косановиќ, Кинематографските дејности во Пула 1896-1918, стр.28-29 и 75; 77.
52. Ракопис на Александар Лифка, Die Entwicklung der Kinematografie in Österreich - Ungara напишан во Суботица 22.2.1940. Музеј на градот Суботица, збирка Лифка.
53. Нови лист, 22.8.1906, цитирано според наведениот текст на Иван Флод.
54. Од книгата на Pierre Leprohon, Jean Epstein, Ed. Cinéma d'Aujourd'hui/Scghers, Париз 1964.
55. List of Urban Film Subjects, Лондон, 1908, стр.170-171.
56. Ervin Debeus, Како изгледаа првите кинопретстави во Ријека, Нови лист, 1 јануари 1957.
57. Податокот врз основа на вестите објавени во дневникот Ла Биланца на 14.9.1909 година.
58. Дејан Косановиќ, Trieste al cinema 1896-1918, стр.157.
59. Polaer Tagblatt, Пула, 21.10.1909.
60. La Bilancia, Ријека, 27.10.1909.
61. La Bilancia, Ријека, 28.12.1909.
62. Слобода, Сплит, 4.2.1910, податок според цитираното дело на Душко Кечкемет.
63. Giornaleto di Pola 1.12.1909.
64. Polaer Tagblatt 1.12.1909.
65. Филмот се чува во Архивот на Словенија. Види Дејан Косановиќ, Почетоци на кинематографијата на тлото на Југославија 1896-1918, стр.188-189.
66. Види Дејан Косановиќ, Trieste al cinema 1896-1918, стр.115.
67. Нови лист, 18.1.1910, цитирано според споменатиот текст на Иван Флод.
68. Слобода, Сплит, 25.2.1910, податок од наведената книга на Душко Кечкемет, стр.164.
69. Kinematographische Rundschau 29.9.1910.
70. Polaer Tagblatt, Пула, 16.11.1910.
71. Овој податок го забележал Јанош Чала за време на обработката на граѓата за својата дипломска работа.
72. Österreichischer Komet, Wien 15, јуни 1912.
73. Исто.
74. Наведено според делото на Fritz Walter, Dokumentarfilme aus Österreich 1909-1914 Wien, 1980.
75. Archivio del cinema italiano - Volume, Il cinema muto, Roma 1991 стр.363.
76. Податоци според наведеното дело на Иван Флод.
77. Цитирано според наведеното дело на Иван Флод.
78. Österreichischer Komet, Wien, 26.4.1913.
79. Bácskái Napló, Суботица, 15.4.1913, податокот го обработил Јанош Чала.
80. Giornale Cinema Parigi, Ријека, бр.335, 25.7.1913.
81. Податоците според наведениот текст на Иван Флод.
82. Le courier cinematographique, Paris, 27.6.1914.
83. Archivio di Stato, Trieste, Archivio generale di I.R. Luogotenenza del Litorale, Atti generali 1917. (Volosco-Abbazia).
84. Il Piccolo, Trieste, 28.4.1914.
85. Kinematographische Rundschau, Wien, 12.9.1915.
86. Kinematographische Rundschau, Wien, 19.12.1915.
87. Kinematographische Rundschau, Wien, 13.12.1916, Filmsneuheiten.
88. Kinematographische Rundschau Wien, 13.3.1916.
89. Филмлисти на претпријатието Sascha-film бр.12 од 18.3.1916., Kinematographische Rundschau, Wien, 19.3.1916.
90. Kinematographische Rundschau, Wien, 2.6.1917.
91. Triester Tagblatt, 3.10.1918.



SUMMARY

Dejan Kosanović

**COMMENCEMENTS OF THE CINEMA IN RIJEKA**

The history of the cinematography i.e. film production and film showing in Rijeka presents the film traditions of the town.

Professor Dr. Dejan Kosanović having worked on monographs dedicated to the cities of Trieste and Pula discovered some new and interesting records on the early film history in Rijeka, and Dr. Srdjan Knežević has also contributed with valuable records on traveling cinemas for the period till 1900 in his doctoral dissertation, making citations on the scientifically confirmed records referring to this city. Unfortunately, there is no preserved film footage, cinematographed till 1918 in Rijeka, so that one could be only discussed about the film shootings based on secondary sources, such the documents which were preserved in different archives are, announcements of the film showings, short articles in the press originating from that time, for instance in *La Bilancia* and verbal testimonies.

The citizens of Rijeka could view the first "living" pictures even in September 1896, with the Edison's inventory, the Kinematograph, which has been brought in town as a moving apparatus by some company from Milan. It means that Rijeka was the first Croatian town where the first film screening has ever been hold.

In January, 1897, the second visiting of chronophotograph followed (it was a patent for the apparatus, invented by the French pioneer of the moving photography Georges Demeny, which, later on was used by Léon Gaumont for his first films). This apparatus was later replaced by simplified cameras and projectors used by Lumière and Pathé. In the period of March-April 1899, Johann Bläser, with his traveling kinematograph made the first film in Rijeka during his stay there, entitled *The Promenade in Rijeka* (Il Corso di Fiume). This belonged to the category of local films, but as having been technically successful and interesting by its content, the film was also shown in other towns where this inventive person has paid a visit.

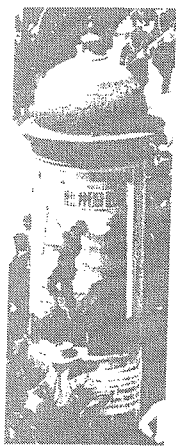
In June, 1902, another sensation happened, caused by coming of the phonocinematograph - they were film screenings sounded with music and narrative text, recorded synchro and reproduced by phonograph. It was enabled by the paying visit of the Phono-Ciné Théâtre from France.

1907 was decisive year for film showings in Rijeka: according to the available records, the first permanent cinematograph in Rijeka was opened - Salon Edison. Besides this permanent cinematograph, later on appeared other permanent cinematographs, but still there were visiting cinema theaters in the town. So, the citizens of Rijeka, starting from 1909, could view about 400 different fiction films and about 1000 short nonfiction films yearly. Those years, in Rijeka, going to cinema (cinematograph), like in almost all more developed cities worldwide, was the most popular entertainment for the wider population in general.

During 1913, the "fight" for introducing Croatian language in the cinematograph started in the town. The request for printing the context of the films in Croatian language, beside the Italian and German, on behalf of 20.000 Croats of the town was published in the daily press.

The time of the World War I, 1914-1918, in reference with the cinematography in Rijeka, as in all territories with dual monarchy from that time, brought great changes of the repertoire. Firstly, it came the prohibition for showing films of the enemy countries (France, Great Britain and since May, 1915, Italy) which caused crises of the repertoire. Since 1915, mostly German, Hungarian, Scandinavian and Austrian films were shown, and since 1917, some Croatian also.

Having done the researching with an aim to create more comprehensive image on the cinematography of Rijeka, it showed how much the cinema was a part of the cultural tradition, a part of the citizens' life even in the first decade of the phenomenon, called cinema.



## RÉSUMÉ

Dejan Kosanović  
 LES DEBUTS DU CINEMA A RIJEKA

Histoire de la cinématographie, donc la production et l'exploitation des films, à Rijeka est une tradition de la ville.

Le professeur Dejan Kosanović, dans ses monographies des villes de Trieste et de Pula, présente beaucoup de renseignements sur l'histoire des débuts du cinéma à Rijeka, tandis que Dr. ès Sc. Srgjan Knežević donne une grande contribution avec sa thèse de Doctorat sur les projections des films aux foires et aux autres lieux jusqu'à la période de 1900, où il cite des renseignements, vérifiés scientifiquement, concernant la ville de Rijeka. Malheureusement, aucun film de ceux qui furent tournés à Rijeka durant les années jusqu'en 1918 n'est sauvegardé, donc on peut en parler seulement sur la base des sources secondaires, comme les documents qui se trouvent dans des archives diverses, les échos de projections des films, les comptes rendus de la presse, comme par exemple dans *La bilancia*, ou par des témoignages oraux.

Les citoyens de Rijeka pouvaient voir les premières images "vivantes" dès 1896 au moyen du cinématographe, l'invention d'Edison, apporté dans la ville comme appareil ambulant par une entreprise de Milan. Donc, Rijeka est la première ville croate où fut tenue la première projection du cinématographe.

Dès le mois de janvier 1897, il y a encore une visite du chronophonographe (c'est le nom déposé de l'appareil inventé par Georges Demény, le pionnier français de la photographie mouvante, qui était utilisé par le producteur Léon Gaumont pour ses premiers films. Cet appareil est remplacé par les caméras et les appareil de projection de Lumière et de Pathé. Pendant les mois de mars et d'avril en 1899, Johann Bläser, durant son séjour avec son cinématographe ambulant, tourne à Rijeka son premier film *Le corso de Rijeka (Il corso di Fiume)*, qui se situe dans la catégorie des films locaux, mais étant techniquement très réussi et très intéressant par son sujet, il était présenté dans d'autres villes où passait cet homme de l'invention.

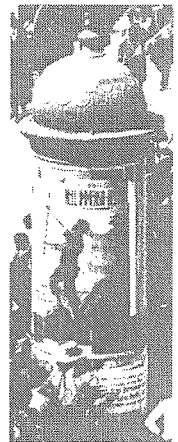
Au juin 1902, à Rijeka est provoquée une vraie sensation par l'apparition du phonocinématographe — projection d'un film accompagné d'une musique ou d'un texte parlé, enregistrés simultanément et présentés au moyen du phonographe. Il s'agit d'une présentation du Phono-Ciné-Théâtre français.

1907 était une année décisive concernant les projections des films à Rijeka: selon les renseignements disponibles, cette année à Rijeka est ouvert le premier cinématographe pérennant — le salon Edison. A côté de ce cinématographe, il y en avait d'autres, mais dans la ville il y avait toujours des cinématographes ambulants. Ainsi, les habitants de Rijeka, dès 1909, pouvaient voir annuellement environ 400 divers films de fiction, et environ 1000 films de court mètre. Ces années, à Rijeka comme dans toutes les métropoles ou dans toutes les grandes villes du monde, le cinématographe est devenu le plus amusant divertissement pour la plupart des habitants.

Au cours du 1913, commence "la lutte" pour l'introduction de la langue croate dans les cinématographes de la ville. Au nom des 20.000 habitants croates de la ville, dans les journaux est annoncée la demande selon laquelle le sujet des films doit être imprimé à la langue croate, à part l'allemand et l'italien.

La période de la Première guerre mondiale (1914-1918) concernant la cinématographie à Rijeka, ainsi que tous les territoires de l'ancienne monarchie, apporte des grands changements du répertoire. Il s'agit tout d'abord de la défense de la présentation des films des pays ennemis (France, Grande Bretagne, et depuis 1915, l'Italie) qui provoqua une crise du répertoire. Dès 1915, il y a de plus en plus des présentations des films allemands, hongrois, scandinaves, ou autrichiens, et depuis 1917 parfois des films croates.

Les recherches, dont le but est de faire une image complète de la cinématographie de Rijeka, montrent que le cinéma faisait déjà part de la tradition culturelle, de la quotidienneté des habitants dès la première décennie du phénomène dit cinéma.



КУЛТУРОЛОШКИТЕ И  
СОЦИЈАЛНИТЕ ОСНОВИ  
НА ФИЛМОВИТЕ  
НА  
ШКОЛАТА  
ЗА НАРОДНО ЗДРАВЈЕ  
ВО СВЕТАТА НА ИДЕИТЕ  
НА БРАЌАТА  
РАДИК\*



Стогодишнината на филмот, која светот ја одбележа во 1995 година, а во Хрватска, според датумот на првата филмска претстава одржана во Загреб на 8. октомври 1896. година, се совпаѓа со 1996 година, е пригода за некои размислувања за историјата на овој медиум и за неговата улога во изминатиот период и во современиот свет. По сто години живот, филмот (и телевизиската електронска слика, како негова посовремена форма) се потврдува како доминантно комуникациско средство, средство за брзо информирање, протек на идеи и знаења, средство за забава и уметничко творење.

Големата сугестивна моќ на подвижните слики и можностите со нив истовремено да се дејствува врз голем број гледачи, многу рано насочуваше еден дел од филмското производство во утилитарна насока за користење во образованието со широки размери. Педагошките истражувања кои во светот континуирано се спроведуваат од 20-тите години на овој век (Трнка, 1935; Дале, 1955:95), несомнено покажуваат дека филмот може да биде извонредно средство со кое може да се постигнуваат резултати и тоа не само во менување на состојбите на знаењето, туку и во создавањето нови ставови и промени на однесувањето. (Дале, 1995:41). Врз основа на тие сознанија, покрај доминантната кинематографија во филмското производство (денес и телевизиското) трајно се присутни и разни форми на наменско производство на образовни филмови. Оваа утилитарна, наменска примена на филмот во образовни и социјално корисни цели, особено во културата на малите народи, често била и единствениот можен начин за занимавање со овој скап медиум. (Шкрабало, 1985:74).

\* Преземено од: "Arhivski vjesnik", godina 39(1996), стр. 127-138, Загреб

Таквата форма на едукативни филмски дејности во Хрватска првпат започнува да се развива во периодот од дваесетите и триесетите години на овој век и тоа во Школата за народно здравје во Загреб, основана во 1926 година по предлог на Андрија Штампар, најзначајниот хрватски претставник на движењето за социјална медицина (Грмек, 1966). Сакајќи во здравствената едукација да воведо современи средства за проучување, Штампар бил иницијатор за основање на едукативното филмско производство во Школата за народно здравје, кое пак во идните триесет години станува дел од јавните општествени, образовни и културни дејности на оваа установа, а истовремено и еден од најзначајните, повремено и единствен, облик на вкупното хрватско филмско производство. Во тој период во Школата се снимени 165 наслови на здравствено-образовни, етнографски, патеписни или културни филмови, наменети за масовно општо, здравствено и земјоделско просветување на селското население. Со тоа хрватската филмска дејност се вклучила во сличен развој со развојот на едукативниот филм каков што бил во САД, Англија, Франција и Германија, во периодот меѓу двете светски војни, а во помала мера и во некои други европски земји.<sup>1</sup>

Освен здравствено-продуктивна функција, ваквото филмско производство има и значајна културно-историска вредност, затоа што во рамките на наменскиот образовен филм се развиени разни форми на филмското творештво, така што вредните филмски остварувања од пошироко културно значење се создадени на полето на анимацијата (МАРТИН В НЕБО, МАРТИН ОД НЕБО, 1928) и на играниот филм (ГРЕШНИЦИ, 1930), а особено во развивањето на документаристичкиот филмски израз, со сни-

*Хигиенскиот  
завод во Скопје  
којшто  
соработувал со  
Школата за  
народно здравје  
од Загреб*



мање низа документарни филмови од кои повеќето до денешен ден ги задржале своите визуелни вредности (ВЕЛЕБИТ, ПЛИТВИЧКИ ЕЗЕРА, 1932, ВАРАЖДИН, ХРВАТСКО ЗАГОРЈЕ, 1934). Со тоа производство, хрватскиот филм за првпат се потврдува и како дел од светското филмско наследство, особено на подрачјето на етнографскиот научен филм. Така, најпознатиот документарен филм на Школата за народно здравје ЕДЕН ДЕН ВО ТУРОПОЛСКАТА ЗАДРУГА (Хлоупек и Герасимов, 1933) беше првото хрватско филмско дело запишано во Енциклопедијата за научен филм на Институтот за научен филм во Гетингем (Göttingen) (Gotthard, 1972) и The History of Ethnographic Film Emilie de Brigard (Brigard, 1975.:24). За ваквиот развој на филмската дејност придонесуваат повеќе културни дејци, какви што се Милан Марјановиќ, Јозо Ивакиќ, Младен Широка, педагогот и социологот Камило Брослер, лекарот Драго Хлоупек, како и филмските сниматели Станислав Новорита, Анатолој Базаров и на крајот Александар Герасимов (Мајцен, 1995), кои својот уметнички израз се обидоа да го најдат во филмскиот медиум.

И покрај тоа што ова утилитарно филмско производство немаше, пред сè, задача за откривање на естетските и уметничките можности на филмскиот медиум, овие филмови можат да се гледаат и во контекст на вкупните културни и општествени настани и нивните појавни облици во хрватската и европската култура на тоа време, како и во пошироките културолошки европски движења на 20-тите години, кои се одразуваат во тенденциите - дел од уметниците да им се подесат на социјалните прашања на повоената европска стварност. Таа тенденција во европската уметност ја осознаваат современите литературни теоретичари, па така Славко Јежиќ пишува за дихотомијата на современата култура во која од една страна се развиваат типични форми на градска култура, авангардни движења кои ги следат новите тенденции во светската уметност (дадаизам, зенитизам), додека еден круг автори водат борба за откривање на сопствениот идентитет и враќање кон корените на националната уметност: „Против вистинскиот примитивизам, како и против целата негативна, nihilisticка „асфалтна литература“ (која оди само на тоа, да ја задоволи со сензации секогаш гладната публика од велеградскиот асфалт), почнува да се крева целата опозиција на уште поновата генерација, на која идеал и е **прочистениот реализам**. Тој позитивен **неореализам** се стреми кон уметноста, која, пак, свесна за одговорноста спрема народната заедница, сериозно би се занимавала со проблемите на денешницата; целта не ѝ е да изврши жолчна критика на современите настани, туку да ја најде длабоката внатрешна врска на поетот со неговиот народ, и да му помогне на народот во барањето на неговите битни и историски задачи; а покрај тоа и да ги дефинира сите главни прашања, кои се грижа на современиот човек“ (Јежиќ, 1944: стр. 400-401).

Појавата на тој неореализам Љубомир Мараковиќ ја става во периодот по 1925 година, наречувајќи го модерен објективизам или, според германската формула, нова стварност, чија карактеристика е насоченоста кон социјалните проблеми: „Модерниот објективизам значи дека по разочарувањето со револуционерната епоха се влегува во стварноста онаква каква што е, со искуствата на сите експлозивни и катастрофални кризи, со супериорност на дискретна резигнација или преобразена животна мудрост, искреност која... не скривајќи го материјалот зад начичканите фасади на лажната ренесанса или пак, често, пуерилната сецесија, ги покажува своите тешки кризи и своите длабоки болки онакви какви што се, со надмоќно искричење на внатрешната ведрина или со тивката насмевка на иронијата која видела и чула толку многу нешта, а ќе види и ќе чуе уште толку многу“ (Мараковиќ, 1935:132).



Во сложениот процес на модернизацијата кој светската војна само го забрза, се губеше дотогашниот систем на вредности, се губеше традиционалната култура, а се зголемуваше кризата на идентитетот. Кризата најсилно се чувствуваше во селото (кое го зафакаше најголемиот дел од хрватската популација) каде што модернизацијата со низата новини беше пречекувана со сомнеж и одбивање, а на економски план доведуваше до негово осиромашување и губење на сопствената егзистенција (Сремец-Николиќ, 1941: 103-104). Во политичкиот живот воспоставувањето на тој нарушен идентитет и излегувањето од кризата се обиде да го превозмogne движењето на браќата Радик, кое со својот прагматичен пристап, врз основа на помирување на општествените спротивности на сталелот, се обидува да им ја врати на селаните изгубената самоверба и од селаните да направи работен општествен, политички и стопански субјект. Притоа селанското политичко движење се наоѓало „...пред извонредно сложена задача: како да се придобие масата на населението која се нашла во виорот на процесот на општествените промени, во кои главно не се снаоѓала, и всушност традиционално селски, секоја промена ја пречекувала со сомнеж и ја избегнувала, а од друга страна не верувала во подобрување, за да го прифати доброволно и на тој начин да стане учесник во тие промени“ (Лечек, 1995: 117-118).

Еден од начините на дејствувањето на ХСС во стремежот кон побезболно вклучување на селото во модерното општество, беше силното културно-просветно дејствување со „Селска слога“, со отворање курсеви за неписмени, со предавања, со основање пејачки хорони, книжарници, читални и задруги. Во урбаните средини тоа обраќање кон народните корени, се одразува особено на почетокот на 30-тите години кога се јавуваат низа книжевни движења свртени кон хрватското село (раните лички раскази на Миле Будак „Под гората“, 1930, „Распение“, 1931, „Бездна“, 1932, „Опинците на дедо Видурин“, 1933, делата на Лука Перковиќ, Антун Бонифачиќ, Алија Намета, Миле Михољевиќ, Јозо Ивакиќ) ширејќи ја социјалната градска и селска тематика во литературните и ликовните дела. Се поттикнува и проучува изворниот селски уметнички израз од народната уметност, до вреднување на традиционалните форми на употребните предмети, обичаи и начин на живот. На село се јавуваат низа самоуки селани-книжевници (Иван Софта, Миховил Павлек Мишкина и др.) со силни социјални пораки.

На подрачјето на ликовните уметности ова приближување кон селото и кон селскиот изворен израз се гледа, на пример, во интересот на Љубо Бабиќ за изворниот селски ликовен израз, меѓутоа до полн израз доаѓа со формирањето на групата „Земја“ која во својот манифест по повод првата изложба во 1929 година истакнува: „Треба да се живее животот на своето време. Треба да се создава во духот на своето време. Современиот живот е проткаен со социјални идеи, и прашањата на колективот се доминантни“ (Енциклопедија на ликовните уметности, 1964: 610). Групата се стреми да создаде специфичен ликовен израз врз основа на народната едноставност и наративност, а во ликовните содржини воведува мотиви од селото и од градската периферија (1932 година групата ги остварува и засебните целини „Куќа“ и „Живот“, а во 1934 година целината „Село“, во рамките на своите изложби). На подрачјето на музиката интересот за народната уметност е крунисан, на пример, во 1934 година со создавањето на најпопуларната хрватска опера „Еро од оној свет“ на Јаков Готовац која наполно го афирмира музичкото традиционално наследство.

Таа културна дејност има некои заеднички карактеристики кои извираат од идеологијата на браќата Радик. Со нагласена социјална нота,



таа се темели врз антиинтелектуалистичкиот пристап и дихотомија на цивилизацијата, како кон нешто туѓо што води кон уништување на традиционалниот живот и културата, која според Рудолф Херцег е „збир на материјални (телесни) и духовни богатства, кои придонесуваат за осигурување, олеснување, разубавување и оплеменување на човечкиот живот" (Лечек, 1995: 106). Притоа идеолозите на селанското движење на културата ѝ ги припишуваат внатрешните вредности: моралноста, трудољубивоста, заедништвото, националниот дух, уметничкото вдахновение, кои ѝ недостигаат на модерната градска цивилизација. Меѓутоа, цивилизацијата не е само зло, туку има моќ да ја олесни работата и да овозможи полесен живот, (Лечек, 1995: 106).

Социјално-здравствената програма што ја спроведувала Школата за народно здравје со наменски филмови се вклопува во уверувањето според кое селото треба да се отвори кон надворешниот свет, да се усвои нововековната концепција на развојот со задржување на позитивните традиционални форми на животот во семејството и заедницата. Низ сите филмови на Школата, наменети токму на селото, проткаени со традиционална моралност и почит, се истакнуваат трудољубивоста и заедништвото во совладувањето на тешкотиите, меѓусебното помагање без кое селото не може да напредува. Во некои филмови до израз доаѓа оградата меѓу расипаноста на градската цивилизација (туѓиот свет) и чесноста на хрватското село (ДОБРО ЗА ЛОШО - во кој болеста и злото ги носи „gastarbeiter", повратник од странство; во филмовите на Јозо Ивакиќ негативните ликови - сплеткарот во БИРТИЈА и уценувачот во ГРЕШНИЦИ се облечени во градски костум, додека другите се во народна носија; а некаде на работ е имплицитна противречноста на градот-селото и во филмовите за алкохолизмот).

Во многу филмови се снимени предметите од традиционалниот селски занает, предмети за секојдневна употреба, селски обичаи и форми на фолклорната уметност, како нешто што е вредно и својствено за селото, што треба да се цени како свое и автохтоно, а не да се отфрла поради доаѓањето на новото, затоа што новото има вредности единствено кога се надградува врз традицијата, кога се вклопува во неа, а не кога ја руши. Заедничкиот живот и работата најмногу доаѓаат до израз во филмот ЕДЕН ДЕН ВО ТУРОПОЛСКАТА ЗАДРУГА на Драго Хлоупек (1933) во кој воведната забелешка која говори за нездравиот и нехигиенски живот на селските задруги од крајот на 19. век нема оправдување во емоциите кои ги предизвикува самиот филм.

И програмата на научно-популарните филмови е соодветна на streмежот за создавање свест за националното и историското заедништво, кои се во темелите на идеологијата на Радиќ, па во тоа се вклопуваат и споменатите инсерти од филмовите во кои се снимени културните и историските паметници, како израз на заедничката култура и минатото, некогашната општа, народна култура.

Начинот на снимањето филмови, исто така, го следи развојот на односот кон народната уметност. Во почетокот на филмската дејност, филмскиот критичар и писател Милан Марјановиќ изворите ќе ги бара во театарот и литературата. Има две насоки од кои се тргнува: првата е хрватскиот театар кој го негува драмскиот репертоар чиј исход е во интерпретацијата на селскиот живот и тука неслучајно е избран Јозо Ивакиќ, афирмиран писател на дела од селскиот живот во Славонија и носител на театарско драмската програма втемелена во формите на фолклорот и традиционалната народна култура, а втората е детскиот театар, куклениот театар, во кој како двигател и автор се афирмирал Младен Широла (да го





додадеме тука и социјалниот педагог Камило Брослер, следбеник на етичко-педагошкото движење на Марко Видовиќ, кој со своето педагошко знаење и практично искуство со работа насело станува и автор, и организатор на филмското производство). Од тоа определување ќе произлезат и првите филмови со професионални актери, сценаристи и режисери. Но по 1930 година, учеството на професионалните автори и изведувачи е сè поретко. Се случило нешто слично како и во литературата и сликарството каде што самите селани се јавуваат со своите дела. Или како што Мијо Ступариќ пишува по повод книгата на Мишкин „По својата звезда“, 1926 година: „... зошто секогаш ние треба да ги слушаме и читаме туѓите совети! Па ние многу одамна, особено за време на војната и по светската несреќа толку многу проживеавме, толку многу искусивме и страдавме; ние имаме свои доживувања и свои болки и чувства - свои погледи на светот, па зошто ние тоа сами да не го ставиме на хартија, зошто ние меѓусебно да не разговараме - без посредник?!“ (Лечек, 1995: 107).

Така и во Школата надвладае мислењето дека наместо во студијата треба да се снима во автентичен селски амбиент, наместо професионалните актери да ги претставуваат селаните, тие самите можат да се претставуваат себеси и притоа да бидат многу поуверливи и повистински пред гледачите.

Тоа е сличен процес, како и засилувањето на културно-уметничките дејности на селото и излегувањето на поединецот и групата на јавната културна сцена во многубројните манифестации на селската култура, какви што беа Просветните денови, Маруновите денови или годишните селски, фолклорни смотри. Со тоа наменските здравствено-едукативни филмови влегуваат во кругот на утилитарните културни дејности чија цел е интеграција на хрватското село во современите општествени услови. Тие, покрај поучно-здравствените упатства, во себе содржат социјални елементи на грижа за подобрување на материјалната состојба на селските стопанства, ги запознаваат гледачите со начинот на животот, етнографските особености и културните споменици на некои, географски (и политички) одделни делови на заедницата на која ѝ се обраќаат. Притоа ги користат можностите на едноставниот сопствен израз на селанецот низ повеќе или помалку драматизирани содржини на филмовите, а со тоа посредно се создава во селските средини одредена поврзаност со модерните медиуми.

Очигледно е дека социјално-медицинското движење добило поттик од политичката и културната ориентација на политичкото движење на браќата Радиќ и така станува негов комплементарен дел, што го потврдува и примерот на практичната политика на Обласното загрепско собрание (со апсолутно мнозинство на ХСС) за време на краткотрајната самоуправа (1927-1929) пред воведувањето на диктатурата, со поттикнување на социјално-здравствените дејности, како и соработката на Стјепан Радиќ со Андрија Штампар, во спроведувањето на мерките на здравствената политика и создавањето материјални услови за широка културнообразовна работа на село, што ги вклучува тогаш новите и неконвенционални методи на едукација со помош на филмот.

При сè ова не е неважно дека Стјепан Радиќ бил првиот хрватски политичар кој ја открил промотивната моќ на филмот и се обидел да ја користи во својата политичка активност и промовирање на своите идеи. Така Јосип Хала, снимател на „Југославија филм“, во 1919 година со филмска камера ги следи предизборните собири на Стјепан Радиќ. Снимањата се организирани по иницијатива на самиот Радиќ, а филмот, за овие политички собири на ХРСС - во должина од 1500 метри, е изработен во десет копии, кои требало да бидат испратени во странство (Шкрабало,



1985:43). Меѓутоа, цензурата го забранила овој филм, претпријатието платило казна, а против снимателот Јосип Хала е покрената судска постапка, а и самиот Стјепан Радиќ, исто така, бил уапсен. Во Хрватската кинотека е зачуван еден подоцнежен филмски документ за предизборниот собир на Стјепан Радиќ на собирот на селанско-демократската коалиција, 1927 година во Копривница.

Хрватската селанска странка го користела филмот и подоцна како промотивно средство. Така во 1936 и 1937 година по иницијатива на странката (тонски) се снимани настапите на фолклорните друштва на смотрата на Селанската слогa во Загреб, а филмски се забележани и политичките активности на Влатко Мачек во врска со прогласувањето на Хрватската Бановина.

Во времето кога Радиќ го води Обласното загрепско собрание може да се почувствува одредена поврзаност на вкупната дејност на Школата за народно здравје со политиката на хрватското селанско движење на Стјепан Радиќ, која произлегува од усогласените настојувања за подобрување на социјалната состојба на селското население во програмата на Хрватската селанска странка и социјално-здравствената работа на Школата. Од записниците на Обласното собрание (ткн. Радиќево собрание), се гледа дека собранието во рамките на своите самоуправни овластувања донесувало низа одлуки заради уредување на здравствените услови на село, кои пак им претходеа на уредбите на Министерството за народно здравје. Др. Мира Колар-Димитријевиќ поради тоа заклучува дека овие уредби биле „поттикнување на регулативата на државно ниво, што во голем дел е заслуга на др. Андрија Штампар, кој пак успешно соработува со загрепскиот Обласен одбор“ (Колар-Димитријевиќ 1993:176). Истата авторка наведува дека Андрија Штампар му бил пријател на Стјепан Радиќ, кој пак јавно позитивно ја оценувал неговата работа на местото началник во Министерството за народно здравје, како и работата на социјално-медицинските установи. Така во „Народни вал“ 1928 година Радиќ пофално пишува за предлогот на А. Штампар и договорот кој следува потоа за заедничко спроведување на санитарно-техничките работи во десетина области кои ги зафаќале подрачјата на Хрватска и Босна и Херцеговина (Радиќ, 1928:2).<sup>2</sup> Со напорите на Обласното собрание на Загрепската област (подоцна, во поинакви услови и Савска бановина) е врзан голем дел од акциите на Хигиенскиот завод, особено во спроведувањето на санитарно-техничките работи, а во тоа предано учествувала и Школата за народно здравје во која планирањето и спроведувањето на асанационите и санитарно-техничките работи ги водел инженер (подоцна академик) Миливој Петрик.

Според изјавата на инженер Кошутиќ, застапникот на ХРСС во загрепското обласно собрание, политичката самоуправа особено била заинтересирана за снимање и набавка на образовни филмови кои го пропагираат унапредувањето на селското земјоделие.<sup>3</sup>

Обласното загрепско собрание на Радиќ ги вложило и првите средства за набавка на опрема за прикажување на филмовите, кои најчесто им се доделувани на школите, со обврска освен за школските потреби, филмовите и филмската опрема да служат и за општите просветни потреби на селото.

Во еден извештај на Школата за народно здравје се изнесуваат следниве податоци: „Очигледно во 1927 година тогашната Обласна самоуправа набавила околу 100 портабл Empire-апарати за проектирање филмови“. Цел на оваа акција била барем едно школо во секој округ да има свој кинопроектор со агрегат, заради прикажување на образовни филмови за децата и возрасните. Затоа во таа акција се вклучила и Школата за



народно здравје, која покрај здравствено-образовните филмови на школите им дава на располагање и свои 30 подвижни кинопроектори оплеменети со агрегат.<sup>4</sup> Тоа во исто време е и прва акција на кинофикацијата позната во Хрватска, а нејзината опсежност можеме да ја споредиме со податокот дека според пописот кој е извршен 1951 година во Хрватските школи имало само 12 неми и 3 тонски кинопроектори. Во 1952 година се набавени 26 неми проектори, а во 1955 година школите располагаат со вкупно 50 проекциони апарати (Швајцер, 1956:122).

Подвижни кинопроектори имале и некои управни одделенија на Обласното загрепско собрание, односно (потоа) Савската бановина (земјоделското, ветеринарното), за да можат самостојно со помош на образовните филмови да ја спроведуваат сопствената просветна дејност. За потребите на оваа специфична дејност насочена кон унапредување на земјоделието се користени еден дел странски филмови, еден дел од филмовите е сниман во Школата за народно здравје, а еден дел банската управа го финансирала со снимање на филмови во соработка со одредени филмски претпријатија или, пак, со самостојни сниматели. На пример, такви се филмовите за кои имаме податоци од подоцнежниот период на Савската бановина: ЕДЕН ДЕН НА ИМОТОТ НА САВСКАТА БАНОВИНА БОЖЈАКОВИНА, УМНОЖУВАЊЕ НА ЛОЗАТА И СТРАТИФИКАЦИЈА, КРОЕЊЕ НА ВИНОВАТА ЛОЗА, ОРАЊЕ СО ТРАКТОР, НИ ТРЕБААТ ЛИ РАБОТА И ЗНАЕЊЕ ИЛИ КАПИТАЛ и др., вкупно 13 наслови снимени на 9,5 мм филмски формат, кои претпријатието „Кинофот“ во каталогот за 1931-1932 година ги наведува како свои филмови снимени „по налог на кр. на банската управа на савската бановина, одделение за земјоделие“ (Каталог на Пате филмовите 1931/32:3839).

Таквата соработка на Школата за народно здравје и поврзаноста на нејзиното филмско производство со политичката власт се одржува сè до 1945 година, со остварување на проектите на здравствено-едукативните, стопанските и културните филмови. (Со средства на банската управа Школата, на пример, го снимила ФИЛМ ЗА ОДГЛЕДУВАЊЕ НА КОЊИТЕ 1934. или пак МАСЛИНКИТЕ КАЈ НАС, 1939. и многу културни филмови). За распространетото дејствување на Школата во тој период посредно сведочи и податокот - без оглед на тоа колку таквите податоци се точни и можат да се проверат - дека филмовите на Школата за народно здравје до 1940 година ги гледале 25.000.000 гледачи (Герасимов, 1961:106).

Оценувајќи го значењето на филмската дејност на Школата за народно здравје во нејзиниот интензивен период помеѓу 1926 и 1945 година, нужно е да се констатира нејзината тесна поврзаност со главните културни текови за социјалната ориентација во Хрватска, кои се одразуваат во литературата, драмската, ликовната и музичката уметност, и на нејзината поврзаност со доминантните политички идеи на тоа време, што се темелат врз културната и политичка преобразба на хрватското село. На тоа укажува и анализата на содржината на снимените филмови, практичните активности во спроведувањето на кинофикацијата на селото, како и личните врски и соработката на некои дејци на Школата и челници на ХСС. (Во тој контекст треба да се напомене дека Школата за народно здравје во 1928 година снимила и документарен филм за погребот на Стјепан Радик).

Една од вредностите на оваа дејност гледано од културно-историска страна е и раното препознавање на филмскиот медиум како згодно средство за спроведување масовни едукациски акции, со што филмот станува дел од програмата на движењето на социјалната медицина и културната преобразба на селото. Филмското производство и поуката со филмот кон крајот на немиот период на филмот, 20-тите и 30-тите години, стану-



ваат успешен метод на здравствено-превентивното дејствување, промомирање на стопанскиот и културен напредок, како и за пренесување на потребните знаења и создавање свест за сопствената припадност кон одредена заедница. Со тоа за првпат во Хрватска, филмот се јавува како составен дел од една општа културна и политичка програма, која може да се следи од насоченоста на филмското производство кон селото, од содржината на снимените филмови, од пораките и вкупните погледи изразени во нив. Воедно со тоа може да се објасни и прекинувањето на оваа дејност во 1946 година, во периодот кога доаѓа до раскинување со традицијата, до битни промени во погледите и кога се губат и последните форми на демократијата, кои макар и формално ја преживеале 1945 година. □

превод од хрватски:  
Д. Рубен



Белешки:

1. Првото користење на филмот во големи образовни акции го поттикнало во Европа движењето за социјална медицина поради менување на здравствената и социјалната состојба кај големите популации во различни земји на светот непосредно по Првата светска војна (Royon, 1930:588). Таа активност, која траела повеќе десетлетја, била составен дел од значајните промени во организацијата за здравствена заштита на најсиромашниот дел од населението во различни земји и служела за подигање на наследениот низок стандард. Во периодот помеѓу двете војни таа била поттикнувана и финансиски потпомагана од Хигиенската организација на Друштвото на народите. Значаен дел на средства во здравствената едукација и во ширењето на здравствената превентива вложила и Рокфелеровата фондација, како една од првите поттикнувачи на промените во организацијата на здравствената служба и „хигиенската војна против болестите и смртта“ (Viborel, 1930:566), која исто така е и основач на специфични установи, школи за народно здравје (Бостон, Балтимор, Лондон, Париз, Загреб и др.), кои спроведуваат широки акции за подучување на народот, спроведување на социјално-санитарни мерки, како и подигање на стопанската состојба на заостанатото село. Производството на едукативните филмови различно било организирано во одделни држави, така што негови носители биле разни филантропски, педагошки или медицински установи и здруженија (на пример, American Social Hygiene Association во САД), специјализираните филмски произведувачи (Eastman Teaching Films Inc.) како и некои познати филмски продуценти, како, на пример, UFA во Германија или Lucse во Италија, а за опфатот на тоа производство говори податокот дека во периодот од 1918 до крајот на Втората светска војна во Германија се снимени над 700 медицински филмови (Schmidt, 1995: 82-84).
2. Стјепан Радиќ, Голема здравствена акција во десет наши најголеми области. Народни вал, год. II, бр.72/1928, стр.2. Договорот е закажан во Сплит на 10. април 1928 година, а се повикани претставници на обете далматински области, приморско-краишката, осјечката, мостарската, бихаќката, травничката и сремската, тузланската и сараевската. Радиќ го завршува написот со карактеристична реченица: „...поголемиот дел од тие области кога ќе прави една област за кратко време... ако ја имаме цела Босна како една област и цела Хрватска...“.
3. Инженер Кошутиќ, член на Обласниот одбор за снимање на филмови и набавка на просветните и стопанските филмови, Филмске новости бр.15/1928.
4. Хрватски државен архив, Фонд МНП, св.III (33-932), (421), допис бр.71862/1930.

## SUMMARY

Vjekoslav Majcen

### **THE CULTURAL AND SOCIAL ELEMENTS IN THE FILMS MADE BY THE SCHOOL FOR PEOPLE'S HEALTH ENLIGHTENED BY THE BROTHERS RADIĆ'S IDEAS**

The development of film activities in Croatia in the period of 20' and 30' started with founding the School for People's Health. Namely, proposed by Andrija Štampar, who is the most significant representative involved in the movement for social medicine, 1926, the mentioned school was founded with an aim to be introduced the latest contemporary means for researching. Štampar is an initiator for establishing and introducing educational film production in the School for People's Health, which for the next 30 years will become a part of the public social, educational and cultural work of this institution. It was maybe one of the most significant, and temporary it was the only film production of the entire Croatian production. In that period 165 titles were cinematographed in the School, dealing with the health and educational issues, ethnographic, cultural films or travelogues, for the purpose of mass and collective health and agricultural education of the farmers' population.

In this process of education and introducing the village in the contemporary society, the brothers Radić, among the first in Croatia, had a significant role, discovering the promotional power of the film itself, trying to present their ideas and their political activity. 1919, they even engaged the cinematographer Josip Hala to shoot the pre-election meetings of Stjepan Radić and then, the film for those political events was printed in about 10 film prints, which were later distributed even abroad.

Having in mind the cultural an historic aspect, one should be emphasized the early recognition of the film media as a mean of presenting mass education actions, with which the cinema became a part of the program for social, health and cultural revival of the Croatian village.



## RÉSUMÉ

Vjekoslav Majcen:

### **LES PRINCIPES CULTURELS ET SOCIAUX DES FILMS DE L'ÉCOLE DE LA SANTÉ POPULAIRE DANS LA LUMIÈRE DES IDÉES DES FRÈRES RADIĆ**

Dans les années vingtaines et traintaines de ce siècle, en Croatie commencent les activités cinématographiques, on établi une École de la santé populaire. À la proposition d'Andrija Štampar, le plus important représentant du mouvement pour la médecine sociale, est formée une École, en 1926, qui devait introduir une instruction de santé parmi les gens et aussi des moyens modernes dans les recherches. Štampar est aussi initiateur de l'établissement d'une production cinématographique dans cette École de la santé populaire, qui dans les trents ans suivants devient la composante des activités sociales, éducatives et culturelles de cet établissement, et en même temps l'une des plus importantes et parfois la seule forme de la production cinématographique croate. Dans cette période l'École tourne 165 titres des films: médico-éducatifs, ethnographiques, culturels ou films de voyage qui sont destinés à une éducation générale, médicale et agruculturelle de la population rurale.

Dans ce procès de l'instruction et de l'introduction du village dans la société moderne, le grand rôle appartient aux frères Radić qui découvrent, parmi les premiers, la puissance promotionnelle du cinéma en faisant des essais pour promouvoir ses idées et ses activités politiques. Dès 1919 ils engagent un opérateur de prise de vue, Josip Hala, pour poursuivre les réunions de la campagne électorale de Stjepan Radić. Ils faisaient copier le film en dizaines de copies qui étaient après distribuées même à l'étranger.

Ayant en vue l'aspect culturo-historique, il faut souligner l'importance de la reconnaissance précoce du média du cinéma en tant que moyen de réaliser une massive action d'éducation, de sorte que le cinéma est devenu une parti de la transformation médicale et culturelle de la campagne croate.

## ФИЛМСКИТЕ ОПУСИ НА ЈОСИП НОВАК И СТЕВАН МИШКОВИЌ ВО БУГАРСКИОТ ФИЛМ

**В**о почетокот на 1933 година познатиот бугарски театарски и филмски режисер Петар К. Стојчев решил да пристапи кон реализацијата на својот втор игран филм. Амбициозниот режисер планирал да снима не обичен звучен филм, туку музичка драма, во која музиката ќе има значајна драматуршка и емоционална улога. За да ја оствари оваа цел П.К. Стојчев поканува во Бугарија двајца Југословени - Хрватот Јосип Новак и Србинот Стеван Мишковиќ. И двајцата филмски творци доаѓаат во Бугарија со значително филмско искуство. Веднаш треба да се потцрта нешто особено значајно. Бугаринот П.К. Стојчев ги поканува двајцата афирмирани филмски работници не само поради конкретната неопходност од искусни професионалци, туку и поради други свои замисли. Имено, во годината кога се снима филмот ПЕСНА НА БАЛКАНОТ, тој дава две интервјуа за популарни бугарски весници во кои зборува за неопходноста од создавање на Словенски филмски конзорциум (в. „Свободна реч“, бр.3009 од 1934 година), идеја што подоцна ќе ја доразвие во конкретен предлог за создавање Балканска филмска кука, која ќе ги обединува не само творечките и продуцентските кадри од Балканот, туку и ќе ги концентрира во себеси сите расположливи финансиски и материјални ресурси во областа на филмот од сите балкански земји (в. „Хоризонт“, бр.8 од 1934 година). Познатиот бугарски театарски и филмски деец, сопственик на патувачки театар во кој сите големи бугарски актери сметале дека им е чест да настапуваат, добро сфатил дека распарчените, ситни филмски куќи, составени на брза рака по повод одреден филмски проект, треба да му го отстапат местото на еден моќен, според мерата на Балканскиот Полуостров, филмски конзорциум, кој ќе ги реализира најдобрите сценарија, ќе работи во најдобри услови и со неопходните реални размери на финансиски ресурси. И за да покаже дека идејата не му е „проект за разонода“ тој ги поканил во Бугарија Јосип Новак и Стеван Мишковиќ. Оттука започнува долгата и плодотворна соработка со двајцата Југословени како ценети автори и творечки специјалисти. Тие во Бугарија се примени со вистинска радост и колегијална приемливост. Александар Грозев, еден од историчарите на бугарскиот

филм, во својата книга „Почеток“ пишува: „Познатиот југословенски режисер и снимател Јосип Новак, изнаоѓа во 30-тите години широко поле за работа кај нас, каде што активно се ангажира за подигање на професионалното рамниште на бугарскиот филм. Создадените филмови во чија реализација учествува тој се вбројуваат меѓу најзначајните, зрели и оформени уметнички творби на бугарскиот филм. Тогашната критика, впрочем, спомнува за влијанијата од советската и западноевропската школа. Тоа особено се однесува на високата професионалност и култура на монтажа-



*Кадар од  
филмот „Тие  
победија“  
(1930)*

та што на филмовите им обезбедува повеќе рефлексност и пластичност“.

Бидејќи почетокот на снимањето на филмот ПЕСНАТА НА БАЛКАНОТ се пролонгирало, гостоприемните Бугари му предложиле на Јосип Новак да сними неколку документарни филмови. Првиот од нив носи назив СТОПАНСКА, ИНДУСТРИСКА И ЗЕМЈОДЕЛСКА БУГАРИЈА, снимен во есента 1932 и зимата 1933 година. Режисер на филмот бил Бугаринот Борис Грежов, а снимател Јосип Новак. Така на иста творечка работа се сретнале двајца познати филмски работници од балканскиот регион. Грежов,

како човек од Пловдив, успеал да ја убеди Пловдивската реонска комисија да финансира еден документарен филм, за првпат озвучен со музика и спикерски текст, во кој ќе биде прикажана големата индустриска изложба во Пловдив. Премиерата на филмот се одржала на 5 март 1933 година во киното „Ексцелзиор“ во Пловдив.

Грежов и Новак брзо ја реализирале оваа задача и веднаш потоа го започнале снимањето на друг документарен филм. Ова било резултат од задоволството на Пловдивската општина и раководството на Пловдивскиот саем од реализацијата на првиот филм. Тие ги обезбедиле средствата за филмот ДОЛИНАТА НА РОЗИТЕ, каде што повторно режисер е Б. Грежов, а снимател и тонснимател Јосип Новак. Продуцент на филмот била филмската куќа „Балкан филм - Грежов и Новак“. Така двајцата творци ја реализирале во практика идејата на нивниот колега П.К. Стојчев за создавање на Балкански филмски конзорциум. И двата филма биле подготвени за прикажување во странство - спикерскиот текст бил на бугарски и на германски јазик. Веројатно ова биле и првите културно-пропагандни филмови создадени на Балканскиот Полуостров, што имале цел да го прикажат стопанскиот и културниот развој на балканските народи и природните знаменитости на регионот.

По првите два документарни филма дошла на ред и реализацијата на проектот на П.К. Стојчев - ПЕСНАТА НА БАЛКАНОТ. Премиерата на филмот се одржала во берлинската сала „Мармор хаус“ на 27 ноември 1934 година. Од Берлин до киното „Ројал“ во Софија била испратена следнава телеграма: „Денес, во присуство на персоналот на бугарската амбасада и бугарската колонија, се одржа првата проекција на филмот ПЕСНАТА НА БАЛКАНОТ. Постигнати се импресивни резултати. Очекувајте ја премиерата во Софија“. Во најтиражниот дневен весник во Бугарија „Утро“ во текот на цела една седмица се печати следниов рекламен текст: „Бугарине, наскоро ќе го слушнеш својот роден јазик на екран! Деновиве во ателјеата на „Уфа“ во Берлин се монтира и наскоро ќе пристигне во Софија сниманиот кај нас, стопроцентно говорен и музички филм ПЕСНАТА НА БАЛКАНОТ. Сите актери се Бугари, а снимателот и тонснимателот се познати европски специјалисти“. (в. „Утро“, број 7587 од 29 ноември 1934 година). Како што се гледа, печатот ги смета Јосип Новак - снимател и Стеван Мишковиќ - тонснимател за „познати европски специјалисти“, способни да му обезбедат високо професионална и уметничка вредност на снимениот филм. Според тогашната практика и технологија звучните филмови се снимале синхроно. Ваквата работа налагала, за регистрација на говорот и музичките нумери, да биде ангажиран потврден специјалист, каков што П.К. Стојчев нашол во личноста на Стеван Мишковиќ. Монтажата и изготвувањето на звучната кулиса на филмот, благодарение на врските на Новак и Мишковиќ, биле направени во модерните ателјеа на „Уфа“ во Бабелсберг. Ова обезбедило според тогашните стандарди, солиден квалитет на звукот и ликовни достоинства на тонската копија.

Кон големите професионални способности на снимателот Новак не останува рамнодушен ниту пионерот на бугарскиот филм Васил Гендов. Тој успева да обезбеди неопходни средства и за време на пролетта и летото на 1935-тата година го снима, заедно со Новак, филмот ОБИКОЛКА НА БУГАРИЈА. Филмот за првпат бил прикажан во Пловдив на 20 септември 1935 година. Во печатот бил рекламиран како „голем пропаганден филм за природните богатства, за историските убави месности и села, стари градови, крајбрежјето, за стопанскиот и културниот развој на Бугарија“.

Редица институции, уверени во несомнените творечки и технички квалитети на Новак и Мишковиќ, се натпреваруваат во предлагањето нови





*Кадар од филмот „Песната на Балканот“ (1934)*

проекти. Пловдивскиот саем и Пловдивската општина му предлагаат на „Балкан филм“ да сними два рекламно-пропагандни филма за саемот во Пловдив. Во печатот за првпат се спомнува и сумата за хонорар која му била исплатена на снимателот Новак. Таа изнесувала 15.000 лева - ни малку скромна за исплата на висококвалификуваниот труд на познатиот камерман. Веднаш треба да се каже дека тоа била награда за Новак од Пловдивската општина за високите квалитети на филмовите. Воедно треба да се има предвид дека „Балкан филм“, чиј косопственик е и Новак, реализирал приходи и од изнајмувањето на филмовите, што ги исплаќале сите кинотеатри во Бугарија кои ги прикажувале филмовите. Покрај ова, Грежов и Новак реализирале добивка и од разликата меѓу обезбедената сума пари од општината и реалните расходи за производството на филмовите. Се чини дека Новак и Мишковиќ биле задоволни од својата материјална ситуација во Бугарија и затоа останале таму подолго време. Работата тука ги задоволувала и им обезбедувала солидни приходи, а тоа било успешно и за бугарскиот филм во целина.

Во 1936 година бугарскиот филмски режисер Александар Вазов пристапил кон екранизација на поемата „Грамада“ од Иван Вазов. Стеван Мишковиќ бил поканет да биде снимател и тонмајстор на овој филм. По финализацијата филмот бил прикажан пред специјална филмска комисија при Министерството на просветата. Со решението бр. 124 од 22 април 1936 година им се препорачува на сите директори на училиштата да ги однесат учениците да го гледаат овој филм. По повод премиерата на ГРАМАДА, во специјализираното филмско списание „Екран“ (број 5 од 1936 г.) е објавено интервју со снимателот Мишковиќ кој зборува за тешкотиите во текот на снимањето на филмот, како и за извонредниот талент на познатиот актер

*Кадар од  
филмот  
„Грамада“ (1936)*





*Кадар од  
филмот „Тие  
победија“ (1939)*

Константин Кисимов (толкувач на главната улога на чорбаџи Цеко). Целиот бугарски печат ја одбележува појавата на филмот ГРАМАДА како вистински успех на националниот бугарски филм и заслугите за ова на Југословенот Мишковиќ. На денот на премиерата господин Мишковиќ отишол во киното „Пачев“ за да види како одат проекциите. Се изненадил кога видел дека работат само две билетарници што предизвикувало турканици и незадоволство меѓу гледачите. Тој извршил притисок да се отвори уште една билетарница што ќе продава билети за наредните денови. Така, „опашките“ пред билетарниците се намалиле и секој можел да си земе билети за кој ден и час сакал. Со ова во бугарските кина се воспоставува една дамнешна практика на европските кина за предвремена продажба на билети за сите проекции во текот на целата недела.

Во 1938 година е реализиран филмот СТРАХИЛ ВОЈВОДА, еден од врвните филмови на предвоениот бугарски филм. Сценариото за филмот го напишал писателот Орлин Василев според својот роман „Ајдутин мајка не рани“. Режиер на филмот е Јосип Новак кој е и снимател заедно со Германецот Франц Кох. Ентериерното снимање било реализирано во студијата на „Баварија филм“ во Минхен, додека за екстериерите биле искористени голем број стари бугарски гратчиња. Филмот имал претензии да биде еден од најскапите проекти дотогаш - филмската екипа располагала со буџет од 3 милиони лева, додека за останатите филмови обично буџетот не ја надминувал бројката од еден милион левови. Може да се каже дека продуцентите на СТРАХИЛ ВОЈВОДА успеале во неговата реализација да ги мобилизираат најдобрите филмски работници со кои располагал бугарскиот филм кон кои биле придодадени и големото искуство и професионализам на Новак и Кох. Народната опера ја дала својата балетска

трупа која ги исполнувала танците во сарајот на турскиот паша, познатиот светски тенор Тодор Мазаров - солист на Миланската Скала - ги исполнил најпопуларните бугарски ајдучки песни придружуван од прочуениот хор „Гусла“.

Во неколку последовни броеви весникот „Зора“ објавува одгласи и мислења на познати бугарски интелектуалци за филмот СТРАХИЛ ВОЈВОДА. Ке набележиме само едно - она на литературниот критичар Никола Атанасов: „Секој народ се стреми да ги совлада современите технички достигнувања за да може да ја пропагира својата култура, да ги наметне своите народни творечки заложби и да ја определи својата историска неопходност во семејството на културните народи. Еден од тие патишта е и филмот. СТРАХИЛ ВОЈВОДА е еден успешен обид да се создаде вистински народен бугарски филм. Режијерот не го искористил богатиот материјал секаде. Публиката очекуваше последната сцена да не заврши со потиснато расположение, туку со мажествениот ајдучки марш „Кон Балканот“ (в. „Зора“, бр. 5612 од 11 февруари 1938 година)“. Во истиот дух се и реакциите на писателите Асен Расцветников и Константин Петканов, на музикологот Никола Загоров и сликарот Иван Табаков. Се добива впечаток дека авторите на повеќе од сто рецензии, одлгаси, мислења и рекламни текстови за СТРАХИЛ ВОЈВОДА не ги издвојуваат режијерот и снимател Јосип Новак, па дури и Германецот Кох, од преостанатите творци на филмот. Сите тие ги гледаат и оценуваат вредните квалитети на СТРАХИЛ ВОЈВОДА кои се постигнати благодарение и на високиот професионализам и несомнен талент на режијерот и снимателите кои се странци, но без да размислат малку подлабоко, сите тие приложуваат кон конкретното филмско дело еден шаблон, барајќи оптимистички и ведар крај на филмот што им недостигал и како на гледачи, и како на Бугари. Тие сметале дека, штом финалната епизода на филмот е песимистичка, со минорен емоционален звук, тогаш и филмот како целина врз гледачот ќе дејствува депресивно и безнадежно. Новак, сепак, размислувал на поинаков начин. Согласно со логиката на целата филмска приказна, како и со судбината на главните херои Страхил (артист Иван Димов) и Ивана (артистка Ружа Делчева) која носи во себе една предодредена фаталност, финалните кадри не можеле да бидат поинаку определени од она какви што се (оптимизмот би бил нешто неприродно). Новак, практично, му останал верен на општото созвучје на филмот. И еве како самиот тој одговара на забелешките: „Оптимизмот на филмот СТРАХИЛ ВОЈВОДА доаѓа од исконската вера на Бугаринот дека може и треба да се бори за својата слобода. Нешто што тој по многу години го постигнува. Но во конкретнава историја драматуршкото созвучје е неделливо. И токму во тоа и се крие оптимизмот - дека Бугарите може да направат ваков филм со народен призив; дека имаат такви писатели, актери, композитори и пејачи кои направиле од СТРАХИЛ ВОЈВОДА дело наменето за благородните гледачи кои ќе можат да се чувствуваат рамни со западноевропејците и ќе можат да судат за овој филм исто како што судат за филмовите од Берлин и Париз“.

Најзначајниот бугарски филмски критичар од тоа време Петар Увалиев, заедно со високата оценка за содржината, играта на актерите, музиката и визуелното обликување на филмот, дава и забелешки за режијерската постапка, која наместа страдала од маниризам и со тоа направила голем број грешки. Тој го посочува гримот (маската) чија лоша употреба доаѓа особено до израз при снимањето на крупните планови. На удар на Увалиев доаѓа и актерот Иван Димов чија театралност не му одговара на филмскиот израз. Самиот Увалиев искажува една констатација, што за среќа, не се покажала точна. Тој, имено, сметал дека артист како Иван

Димов не е погоден за настап во филм, бидејќи неговото говорење, манири и гестови им припаѓаат исклучиво на театарскиот израз. Независно од тоа „кобење“ Иван Димов ќе оствари до крајот на својот живот уште десетина успешни филмски улоги.

Во март 1940 година на екраните на бугарските кина се појавува филмот ТИЕ ПОБЕДИЈА на режисерите Јосип Новак и Борис Борозанов. Снимател бил истовремено Новак, чиј асистент бил најдобриот бугарски снимател Христо Константинов. Фактот што Константинов прифатил да биде асистент, „втора виолина“ на Југословенот, зборува за високиот престиж и авторитет што Новак го стекнал во професионалната кинематографска средина во Бугарија. Монтажата на веќе спомнатиот филм била исто така на Новак. По овој филм името на Новак станува познато не само меѓу филмските работници, туку и меѓу поширокиот аудиториум. Како потврда за ова се десетината публикувани интервјуа и написи за Новак во бугарскиот печат. Во написот „Еден час кај филмскиот режисер Јосип Новак“, авторот Георги Василев, поентата ја става врз заслугите на Новак во развојот на бугарскиот филм како целина, со особен акцент врз снимателската работа. Читајќи внимателно, „меѓу редови“, може да сознаеме дека Новак зема значително учество во редица филмски продукции како консултант или помошник, без тоа да биде назначено на филмските шпици. Ваква помош Новак дава и при реализацијата на филмот БУГАРСКИ ОРЛИ. Студиото „Балкан филм“, кое континуирано работи, било редовно посетувано од бугарските филмски дејци кои барале соработка од Новак во финализирањето на нивните филмови. Неумолив во строгоста на своите оценки Петар Увалиев го пишува следново по повод премиерата на ТИЕ ПОБЕДИЈА: „Еден бугарски филм ја имаше честа да биде претставен во Берлин. Да направиме сè што е можно таму да бидат претставувани наши филмови со сижеа од наши писатели, со трезвената естетика на нашиот народ, со силните изразни лица на нашите актери кои се чеда на нашиот народ и ја носат сета негова автентичност“. Филмот на Борис Борозанов и Новак е повод за појавата на редица публицистички материјали за бугарскиот филм објавени во југословенскиот печат. Во неколку последовни броја, белградските „Време“ и „Политика“ печатат прилози на југословенски критичари и журналисти за последното остварување на бугарската кинематографија и за други нејзини значајни настани.

Во летото 1941 година Генералштабот на бугарската армија донесол решение да се снимат импозантен документарен филм за востанувањето на бугарската администрација и навлегувањето на бугарските војски во Јужна Добруџа. Реализацијата на овој проект му била доверена на Јосип Новак. Во снимањето на овој филм тој покажал исклучително познавање и одлични организаторски способности. За овој проект биле ангажирани 8 бугарски и тројца германски сниматели. Тие вкупно снимиле 15000 метри негатив. По изборот на материјалот и монтажата филмот ЗЛАТНА ДОБРУЏА ја добил конечната верзија, која била долга 2500 метри и Генералштабот на армијата го чинела еден милион левови. За да се обезбеди помасовна посета на тој документарен филм, Министерството за финансии ги ослободило копиите за прикажување од секакви акцизи и такси, така што филмот станал многу баран и посакуван од директорите на кината во целата земја. На проекциите во Пловдив, каде што присуствувал и Новак, по негово барање бесплатно биле пуштани поголем број сиромашни деца.

Последниот филм - дело на филмската куќа „Балкан филм“ бил ПЛОВДИВСКИОТ САЕМ, по нарачка на Дирекцијата за национална пропаганда. Филмот имал задача да го прикаже стопанскиот и културниот напре-

док на Бугарија. Копијата била натсинхронизирана на германски јазик и била прикажана во повеќе европски земји. Во Бугарофицијална проекција. Со овој филм завршува продуцентската дејност на Јосип Новак во Бугарија.

Јосип Новак дал непроценлива техничка и творечка помош при реализацијата на играниот филм *КЕ ДОЈДАТ НОВИ ДНИ* на режисерот Антон Маринович. Поради сложените снимки предвидени со книгата на снимање Маринович го поканил Хрватот да земе учество во подготовките и реализирањето на комбинираниите снимки. На шпицата на филмот името на Новак е спомнато зад зборот „фотомонтажа“.

Последното учество на Јосип Новак во бугарскиот филм било во филмот *ПОВТОРНО ВО ЖИВОТ*. Режисери биле Стефан Топалциков и Георги Богојавленски. Новак бил снимател на ентериерните снимања и го презел целокупното техничко водство на филмот. Премиерата се одржала на 4 септември 1947 година во софискиот „Модерен театар“. По овој повод Новак дал редица интервјуа. За високите квалитети на снимателската работа во овој филм судиме и според следниов факт: при определување на



*Кадар од филмот „Страхил војвода“ (1938)*

носителите на наградите на Комората на народната култура, секцијата на филмските творци, преку жирието во состав - писателите Георги Караславов и Георги Дончев, филмскиот критичар Петар Увалиев, директорот на кинематографијата Страшимир Рашев и снимателот Минко Балкански, донесува одлука Јосип Новак да биде награден со диплома и со парична сума од 80.000 лева за неговото учество во филмот *ПОВТОРНО ВО ЖИВОТ*. Истиот филм е продаден и во други земји и тоа било првото претставување во светот на новиот бугарски филм.

По 1947 година Новак и Мишковиќ се враќаат во татковината.

На крајот од овој напис сакам да потенцирам еден многу важен момент врзан со престојот на двајцата Југословени во Бугарија. Станува збор за тоа дека, по промената на власта во Бугарија на 9 септември 1944 година, ниту еден официјален или општествен орган, ниту одделни личности, не се однесувале непријателски и негирачки кон творештвото и престојот на Новак и Мишковиќ во Бугарија. Напротив, официјалните органи во областа на културата, како и Сојузот на бугарските филмски работници им оддаваат заслужена почит и признание на двајцата. Во редовите на филм-

ските творци тие се сметани за „наши луѓе“, „филмации“ со кои лесно се кореспондирало по сите творечки и животни прашања. Сродноста на јазиците, исто како и општата судбина и начин на живот во балканскиот регион, не создавале никакви пречки за една редовна и полезна филмска соработка. Творците како Грежов, Вазов и Богојавленски, исто како и Новак и Мишковиќ, знаеле добро дека меѓу балканските народи има повеќе блиски нешта отколку различности, па затоа барале начин за зближување преку меѓусебно запознавање, соработка и творечки контакти. Оставнината и документацијата во архивите на Бугарската национална филмотека создадени со учеството на Јосип Новак и Стеван Мишковиќ укажуваат на тоа дека нивното присуство во бугарскиот филм не било напразно. Токму тие први ластовички на балканската филмска соработка ни даваат пример и за денешните дни. □

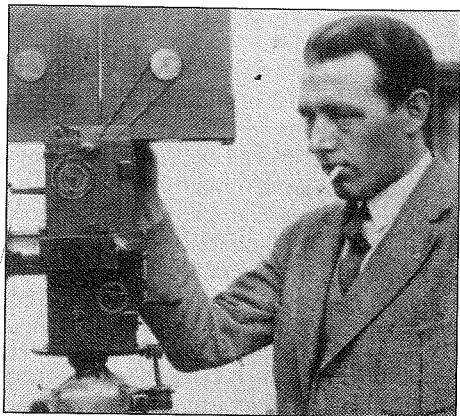
превод од бугарски:  
И. Петрушева

#### Филмографија на Јосип Новак во бугарскиот филм

1. „Стопанска, индустриска и земјоделска Бугарија“, документарен филм, 1933 година (извршен продуцент и снимател);
2. „Долина на розите“, документарен филм, 1933 година (извршен продуцент и снимател);
3. „Песната на Балканот“, игран филм, 1934 година (снимател); зачувана кинотечна копија во 7 дела, 1779 метри, 66 минути;
4. „Обиколка на Бугарија“, документарен филм, 1935 година (снимател);
5. „Отворање на националниот мострен саем“, документарен филм, 1935 година (извршен продуцент и снимател);
6. „Страшил војвода“, игран филм, 1938 година (режисер и снимател); зачувана кинотечна копија во 4 дела, 917 метри, 34 минути;
7. „Тие победија“, игран филм, 1939 година (режисер, снимател и монтажер);
8. „Златна Добруџа“, документарен филм, 1940 година (извршен продуцент, режисер и монтажер);
9. „Пловдивски саем“, документарен филм, 1943 година (извршен продуцент, режисер и снимател);
10. „Ќе дојдат нови дни“, игран филм, 1945 година, (фотомонтажа); зачувана кинотечна копија во 9 дела, 2388 метри, 88 минути;
11. „Повторно во живот“, игран филм, 1947 година (снимател на ентериери, уметничко осветлување, општо техничко раководство); зачувана кинотечна копија во 8 дела, 2331 метар, 86 минути.

#### Филмографија на Стеван Мишковиќ во бугарскиот филм

1. „Стопанска, индустриска и земјоделска Бугарија“, документарен филм, 1933 година (тонснимател);
2. „Долина на розите“, документарен филм, 1933 година (тонснимател);
3. „Песната на Балканот“, игран филм, 1934 година (тонснимател);
4. „Обиколка на Бугарија“, документарен филм, 1935 година (тонснимател);
5. „Отворање на националниот мострен саем“, документарен филм, 1935 година (тонснимател);
6. „Грамада“, игран филм, 1936 година (снимател).



ЈОСИП НОВАК (1902-1970),  
хрватски снимател и режисер

Јосип Новак, вљубен во филмот уште од млади години, своето образование за филмот ќе го стекне по пат на курсеви што во дваесеттите години ќе ги следи во Берлин и Минхен. Инаку професионалната филмска кариера ќе ја гради, во најдолг период во Белград, најнапред во сопственото претпријатие „Победа“ (тука го реализира во 1929 година долгометражниот игран филм КЕРКАТА НА РУДАРОТ), потоа во „Адрија Национал филм“, а од 1931 година работи како снимател и режисер во Југословенскиот просветен

филм. Ова претпријатие е најголем производител на културни филмови во Кралството Југославија. Од опусот што Новак го реализирал во оваа филмска куќа ќе ги издвоиме филмовите СИМФОНИЈА НА ВОДАТА (1931) и ВО ЦАРСТВОТО НА СОНИШТАТА И БАЈКИТЕ и ВО ФЈОРДОТ БОКА и двата реализирани во 1932 година, филмови што се наградени на фестивалот на документарни филмови во Берлин. Од 1933 година, заедно со снимателот Стеван Мишковиќ, престојува во Бугарија, каде игра значајна улога во развојот на бугарскиот филм. Заедно со Мишковиќ учествува во реализацијата на првиот бугарски звучен филм ПЕСНАТА НА БАЛКАНОТ (1934), а во неговиот опус во Бугарија се, покрај повеќе документарни филмови, и играните СТРАХИЛ ВОЈВОДА (1938), ТИЕ ПОБЕДИЈА (1939) итн. Во 1947 година Новак се враќа во Југославија и својата филмска дејност ја продолжува во Белград. До 1967 година, кога заминува во пензија, Новак реализира голем број документарни филмови, а како снимател се појавува во играните филмови ЗЕНИЦА (1957), МАЛИОТ ЧОВЕК (1957), ИЗБИРЛИВКА (1961), МЕДАЛЈОН СО ТРИ СРЦА (1962) итн.

СТЕВАН МИШКОВИЌ (1907-1977),  
српски снимател

Првите знаења за филмот ги стекнува во Минхен. Извесен период работи за УФА и Пате, а во 1928-1930 и за МГМ. Во 1927 година во Белград го формира претпријатието „Освит филм“, а нешто подоцна и „Мишковиќ филм“. Во триесеттите години претежно снима наменски филмови



наменети за здравствено просветување (за Хигиенскиот завод во Скопје, за Школата за народно здравје во Загреб). Во 1933 година, заедно со Јосип Новак, заминува за Бугарија каде како тонснимател учествува во повеќе филмски проекти (ПЕСНАТА НА БАЛКАНОТ, 1934; ГРАМАДА, 1936 итн.). По II Светска војна во Југославија реализира еден значаен опус од документарни и играни филмови, од кои ќе ги назначиме играните СОФКА (1948), ДВЕ ЗРНА ГРОЗЈЕ (1955), ЧУДНА ДЕВОЈКА (1962) итн.



## SUMMARY

Kostadin Kostov

**THE FILM OPUSES BY JOSIP NOVAK AND STEVAN MIŠKOVIĆ IN BULGARIAN CINEMA**

Since 1933, both Josip Novak, Croatian director and Stevan Mišković, Serbian cameraman have stayed in Bulgaria, where they significantly contributed for the development of the Bulgarian film. Josip Novak and the Bulgarian director Boris Grežov established the production company "Balkan Film – Grežov and Novak", which realised a great number of films. It is important to be mentioned that Novak and Mišković participated in production of the first Bulgarian sound film "The Song of the Balkan", produced 1934. Novak was the cinematographer, and Mišković was the sound recordist.

Josip Novak stayed in Bulgaria till 1947, and his Bulgarian film opus comprised 11 film achievements. We would mention: "Economic, Industrial and Agricultural Bulgaria" (documentary, produced 1933, he was an executive producer and cameraman), "The Valley of Roses" (documentary, 1933, executive producer and cameraman), "The Song of the Balkan" (feature film, 1934, cinematographer), "Bulgarian Tour" (documentary, 1935, cameraman), "Opening of the National Fair of Patterns" (documentary, 1935, executive producer and cameraman), "Strahil Voivode" (feature film, 1938, director and cinematographer), "They Conquered" (feature film, 1939, director, cinematographer and film editor), "Plovdiv Fair" (documentary, 1943, executive producer, director and cinematographer), "New Days Would Come" (feature film, 1945, director of the photo-editing) and "In Life Again" (feature film, 1947, cameraman of the interiors, artistic lighting and head of the techniques).

Stevan Mišković, who returned in Yugoslavia in middle of the Second World War, achieved different types of involvement in six films in Bulgaria: "Economic, Industrial and Agricultural Bulgaria" (documentary, produced 1933, sound recorder), "The Valley of Roses" (documentary, 1933, sound recorder), "The Song of the Balkan" (feature film, 1934, sound recorder), "Bulgarian Tour" (documentary, 1935, sound recorder), "Opening of the National Fair of Patterns" (documentary, 1935, sound recorder) and "Big Rock" (feature film, 1936, cameraman).

## RÉSUMÉ

Kostadin Kostov

**L'OEUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE DE JOSIP NOVAK ET STEVAN MIŠKOVIĆ DANS LE CINÉMA BULGARE**

Josip Novak, metteur en scène croate et opérateur de prise de vue, et Stevan Mišković, opérateur de prise de vue serbe, dès 1933 séjournent en Bulgarie et leur contribution pour le développement du cinéma bulgare est remarquable. Josip Novak et le metteur en scène bulgare Boris Grežov créent la maison de production "Balkan film — Grežov et Novak" et réalisent un grand nombre de films. Il est important de dire que Novak et Mišković prennent part à la réalisation du premier film sonore bulgare "Le poème des Balkans", en 1934, le premier en tant qu'opérateur de prise de vue et le dernier en tant qu'opérateur de son.

Josip Novak reste en Bulgarie jusqu'en 1947 et il réalise 11 films: "La Bulgarie économique, industrielle et agricole" (film documentaire, 1933, producteur exécutif et opérateur de prise de vue), "La vallée des roses" (documentaire, 1933, producteur exécutif et opérateur de prise de vue), "Le poème des Balkans" (film de fiction, 1934, opérateur de prise de vue), "Visite en Bulgarie" (documentaire, 1935, opérateur de prise de vue), "L'ouverture du salon national" (documentaire, 1935, producteur exécutif et opérateur de prise de vue), "Voivode Strahil" (film de fiction, 1938, metteur en scène et opérateur de prise de vue), "Ils vainquirent" (film de fiction, 1939, metteur en scène, opérateur de prise de vue et montage), "Dobrudja dorée" (documentaire, 1940, metteur en scène, producteur exécutif et montage), "La foire de Plovdiv" (documentaire, 1943, metteur en scène, producteur exécutif, opérateur de prise de vue), "Les nouveaux jours viendront" (film de fiction, 1945, auteur et photomontage) et "Encore dans la vie" (film de fiction, 1947, opérateur de prise de vue et décors, éclairage et directeur technique).

Stevan Mišković, qui revient en Yougoslavie au milieu de la Deuxième guerre mondiale, travaillait en Bulgarie sur la réalisation de six films: "La Bulgarie économique, industrielle et agricole" (documentaire, 1933, opérateur de prise de son), "La vallée des roses" (documentaire, 1933, opérateur de prise de son), "Le poème des Balkans" (film de fiction, 1934, opérateur de prise de son), "Visite en Bulgarie" (documentaire, 1935, opérateur de prise de son), "L'ouverture du salon national" (documentaire, 1935, opérateur de prise de son), et "Le roc" (film de fiction, 1936, opérateur de prise de vue).

„Фросина“



„Македонскиот  
дел од пеколот“

КОСТА КРПАЧ

УДК 791.43/.44(497.17)(060.91)  
 Кинопис 19(10), с. 65-78, 1998

## ПЕДЕСЕТ ГОДИНИ "ВАРДАР ФИЛМ"



„Мементо“

Независно од големата пионерска улога и мошне богата снимателска и документаристичка активност на првите филмски сниматели на Балканот, браќата Јанаки и Милтон Манаки, пројавена во почетокот на овој век, сепак почетоците од организирано создавање на македонскиот филм, паѓаат непосредно по завршувањето на Втората светска војна. Тој период на првите филмски стории и журнари за секојдневните настани и актуелности, снимени непосредно по ослободувањето, го означува, всушност, раѓањето на седмата уметност во Македонија.

Тоа е времето помеѓу 1945-1947 година, кога за првпат целулоидната лента го забележа и надалеку пренесе македонскиот збор, кога самоуките филмски ентузијаста ги правеа своите први чекори, а филмската камера го разоткриваше, регистрираше и афирмираше ова поднебје. Тие почетоци - освен драгоценоста на историско-фактографскиот и документаристички материјал - не значеа посебен белег во филмското творештво кај нас, меѓутоа го навестија неговото присуство, укажувајќи на неограничените можности на филмскиот медиум и создадоа основа за натамошен, организиран развој на филмското производство. Тогаш се снимени и првите македонски документарни филмови: ВО ИЗБОРИ ЗА НОВИ ПОБЕДИ И ЖИТО ЗА НАРОДОТ.



*„Денови на искушение“*

Со формирањето на специјализирано филмско производно претпријатие „Вардар филм“, со решение на Владата на НР Македонија на 21 август 1947 година, започнува посистематско, континуирано и организирано филмско производство. Мошне интензивната стопанска и културна преобразба на Македонија (во тој период), императивно услови проширување на материјалната база и мошне забрзан подем на филмската продукција.

Во новата специфична филмска организација се собраа сите постојни творечки, технички и организациони кадри, кои внесоа нов деловен, професионален и креативен дух во македонскиот филм. Тоа овозможи паралелна реализација на неколку филмски журнапи и документарни филмови и отвори хоризонти за реализација и на играни филмови. Успешната реализација на документарните филмови: ИДНИ ЧУВАРИ НА НАРОДНОТО ЗДРАВЈЕ, НИЗ ПИРИНСКА МАКЕДОНИЈА, СТОЧАРИТЕ ДЕНЕС и други, ги навестија имињата на основоположниците, на втемелувачите, на творците на македонскиот филм, режисерите: Благоја Дрнков, Трајче Попов, Кочо Недков и на доајените на филмската камера: Киро Билбиловски, Љубе Петковски и Бранко Михајловски, кои сиот свој работен век го вградиле во филмската уметност.

Со текот на времето, со специјализација на дел од постојните филмски кадри, како и со прилив на нови се прошири бројот на творечко-креативниот и стручно-техничкиот кадровски потенцијал. Се јавија нови автори. Режисерите: Димитрие Османли и Бранко Гапо; филмскиот снимател: Мишо Самоиловски; сценографите: Диме Шумка и Никола Лазаревски; тонскиот снимател: Војне Петковски, подоцна и Глигор Пакоски и Јордан Јаневски;

монтажерите: Вељо Личеноски и Драги Панков, подоцна и Лаки Чемчев и Димитар Грбевски.

Филмското производство, со мали осцилации, успешно се развиваше. Се зголемуваше бројот на снимените филмски остварувања во документарната и кусометражната продукција. Играната продукција бележеше одреден производствен подем особено при крајот на педесеттите години. Се реализираа повеќе играни филмови, меѓу кои и мошне значајни филмски дела, особено филмовите со историска тематика. Се прошируваа и збогатуваа филмските жанрови како во кусометражната, така и во играната продукција. Се создаде еден мошне голем и значаен фонд на филмови.

Меѓутоа, развојот на „Вардар филм“ е проследен и со одредени тешкотии.

На пример, во поплавата што го снајде Скопје во ноември 1962 година, беше уништен



*„Солунските атентатори“*

скоро сиот дотогашен фонд на играни, документарни и кусометражни филмови, како и првите снимени стории и филмски журнапи веднаш по ослободувањето. Во меѓувреме се правеа и се прават вонредни напори од Кинотеката на Македонија, за негова постапна регенерација. Тоа е секако макотрпен и многу сложен и скап процес, кој бара и големи материјални вложувања.

Штетата што настана со ништо не е надоместлива. Не само што некои филмски дела не можат успешно да бидат регенерирани и да останат како трајно културно-уметничко наследство за идните генерации, туку беше прекината нивната натамошна експлоатација, особено на историските спектакли МИС СТОН и СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, чии договори за комерцијален пласман во странство



### *„Планината на гневот“*

беа стопирани и беше оневозможено нивното презентирање на меѓународни филмски фестивали и други културни манифестации.

Катастрофалниот земјотрес што го разурна Скопје во јули 1963 година, повторно, но сега со далеку поголеми размери и со поголеми последици им нанесе непроценливи штети на веќе обновената техника од поплавата, како и на фондусот и зградата на „Вардар филм“. Меѓутоа производниот филмски процес не запре. Напротив, стихијата не ги спречи филмските работници, само неколку часови по големата трагедија, во која и самите беа и лично погодени, да излезат на улиците на својот разурнат град и да ги активираат филмските камери, за тонската копија на првиот документарен филм за катастрофата СКОПЈЕ НА 26 ЈУЛИ да биде завршена само три дена по потресот.

На тема на земјотресот „Вардар филм“ снимиле уште 13 документарни и кусометражни филмови и еден долготражен СКОПЈЕ - 63. Скоро сиве овие филмови со по неколку десетина тонски копии синхронизирани на странски јазици, дистрибуирани во светот,



*„Јад“*

помогнаа во информирањето на нашата и светската јавност за катастрофалниот земјотрес и неговите тешко совладливи последици.

Со интеграцијата во 1974 година на производно-кадровските потенцијали во Републиката, (со приспособувањето на „Филмското студио“, Скопје кон „Вардар филм“) се дојде до натамошно унапредување на производствените процеси, репертоарската осмисленост, докомплетирање и модернизација на техничко-технолошките капацитети, проширување на материјалната база на претприја-

75; СРЕКНА НОВА ГОДИНА; ШЕСТИОТ ИГРАЧ и посебно се отвори творечкиот потенцијал на авторите од анимирааниот филм, кои ги создадоа: ФЕНИКС, ГРАНИЦА, СТОП, АДАМ, ОТПОР, РАКА.

„Вардар филм“ двалати едноподруго стана добитник (како продуцент) на врвното признание на белградскиот филмски фестивал „Златен медал“, а наредната година и на „Сребрен медал“ за најдобра и најквалитетна селекција и најмногубројна филмска продукција. Истовремено, македонските филмски автори ги понесоа врвните награди и призна-



„Cрвениот коњ“

тието и се создадоа мошне поволни услови за зголемено и поконтинуирано филмско производство.

Тоа овозможи „Вардар филм“ да прерасне во една од најзначајните производни филмски куќи во поранешна Југославија, а во годините 1976-1980 да го достигне својот зенит, преземајќи го целосно приматот во „филмска“ Југославија, особено во документарниот и анимирааниот филм.

Тогаш дојде до целосен процут на нашата, македонска школа на автентичниот, авторски документарец: АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА; ТУЛГЕШ; ДАЕ; ГОЛГОТА; КАЈАК

нија, не само во земјата, туку и на некои меѓународни филмски фестивали. Вонредниот документарец ДАЕ (освојувајќи врвни светски награди) стигна до номинацијата за најпрестижната светска филмска награда „Оскар“, и се нареди рамноправно меѓу четири други светски остварувања.

Во оваа фаза од развитокот на филмот во Македонија, беа веќе стасани нова генерација млади синеасти, кои втиснаа свој печат во филмското творештво, вградувајќи ги во него сета своја младост, знаење, талент, умевање: Кирил Ценески, Столе Попов, Мето Петровски, Коле Манев, Лаки Чемчев, Стево

Црвенковски, Владимир Блажевски, Зоран Младеновиќ и камерманите: Драган Салковски и Владимир Самоиловски.

За афирмација на цртаниот и анимира- ниот филм, вонреден удел имаат авторите: Петар Глигоровски, Дарко Марковиќ, Боро Пејчинов, Афродита Марковиќ, Делчо Михај- лов и др.

Супериорноста на македонскиот филм во неколку наврати се потврди и во подоц- нежниот период преку документарните фил- мови: ЛИКВИДАТОР, ЛЉУБОВТА НА КОЧО ТОПЕНЧАРОВ, анимиралиот филм АПАРТ- МАН и преку играните филмови: ХАЈ - ФАЈ, и особено СРЕКНА НОВА '49 и победникот од Венеција ПРЕД ДОЖДОТ.

Во реализацијата на документарната и играната продукција на „Вардар филм“ мош- не активно биле вклучени и голем број маке- донски писатели, сценаристи, композитори, ликовни уметници, новинари и особено теа- тарски и филмски артисти. Некои од нив сво- јата афирмација ја граделе токму и преку овој медиум. Посебно многу од нив биле де- легирани од страна на оваа филмска куќа за членови на жирија и вклучувани во одделни филмски делегации и комисији.

Во одредени временски етапи од раз- војот на „Вардар филм“ се бележи и одреден (не мал) производствен дисконтинуитет, осо- бено изразен во мошне скромната квантита- тивна реализација на играни филмови. Тоа било резултат не само на недостигот од фи- нансиски средства, кои не биле секогаш глав- ниот проблем, туку, пред сè, од отсуството на иницијативност и соодветна организираност, како и пројава на инертност во обезбедува- њето на сценаристичката граѓа. Оттаму го- дишниот просек на снимени играни филмови изнесува 0,75 за разлика од краткиот филм чиј просек изнесува 8 филмови годишно.

За овие педесет години од постоењето на „Вардар филм“ се снимени 38 целовечерни играни, 20 краткометражни играни, 365 доку- ментарни и 28 цртани и анимирали филмови. Посебно се реализирани околу 50 долгомет- ражни филмски документации од изградбата на стопански објекти во Републикава.

Голем број од овие филмски оствару- вања со извонреден успех ја презентирале македонската кинематографија на одредени филмски фестивали превосходно во Пула и Белград во екс - Југославија и на повеќе поз- нати меѓународни светски филмски фестива-

ли. Некои од тие филмови станале добитници на повеќе значајни, а некои на врвни награди и признанија. Поради нивниот пообеман број, во краткиов преглед, што ќе уследи, ќе бидат апострофирани само **врвните** награди и при- знанија, доделени официјално на најпознатите филмски фестивали.

Македонскиот филм: игран, докумен- тарен и анимиран - за разлика од другите уметнички дејности во Македонија - своето „место под Сонцето“ на просторите на поранешна Југославија, а особено во светски ре- лации, го изборувал во мошне силна и жес- тока конкуренција со квантитативно мошне поголемата филмска продукција, од поразви- ените кадровски, технички и материјално по- ситуирани филмски центри во Југославија.

Учеството на меѓународни филмски фестивали (посебно за играните филмови) во подолг временски период било мошне отеж- нато, бидејќи било централизирано и во ис- клучива ингеренција на посебна Сојузна ко- мисија, која ги избирала филмските дела што ќе бидат презентирани на односните филм- ски фестивали. Ова било особено и докрај



*„Исправи се Делфина“*

испочитувано за врвните светски филмски фестивали од таканаречената „А“ категори- ја, како и за предлагање на југословенски кандидат за наградата „Оскар“, каде што се учествувало на ниво на држава, преку делов- ната агенција „Југославија филм“ од Белград.

Прв македонски игран филм што ја имаше привилегијата да ја претставува југо- словенската кинематографија беше играниот филм ЦРНО СЕМЕ, успешно презентирани во официјалната програма на московскиот ин- тернационален филмски фестивал во 1971 година. Филмот ЦРНО СЕМЕ, исто така, бил

прв наш претставник за југословенски кандидат за престижната награда „Оскар“.

### КРАТКИОТ МЕТАР

Уште од својот зародиш, реализацијата на нашиот документарен филм им била целосно препуштена на македонските филмски автори, кои мошне успешно ги следеле современите текови и тенденции во светскиот филм, но не се поистоветувале со нив (барем не секогаш), дури не правеле ни обид за поддржување,

или интегрирање со него, туку останале автохтони, свои. Оттука нашиот филм со својата искреност, спонтаност, лежерност, но пред сè, со својата автентичност го предизвикувал гљубопитството на гледачот, бил следен и прифатан со интерес и внимание, и бил посакуван.

Карактеристично за македонскиот современ документарен филм е што внесува нови согледби, нови тематски определби, кои ја обележуваат неговата стилска автентичност. Зашто пробивот на нашиот документарен филм стана можен дури тогаш, кога доку-



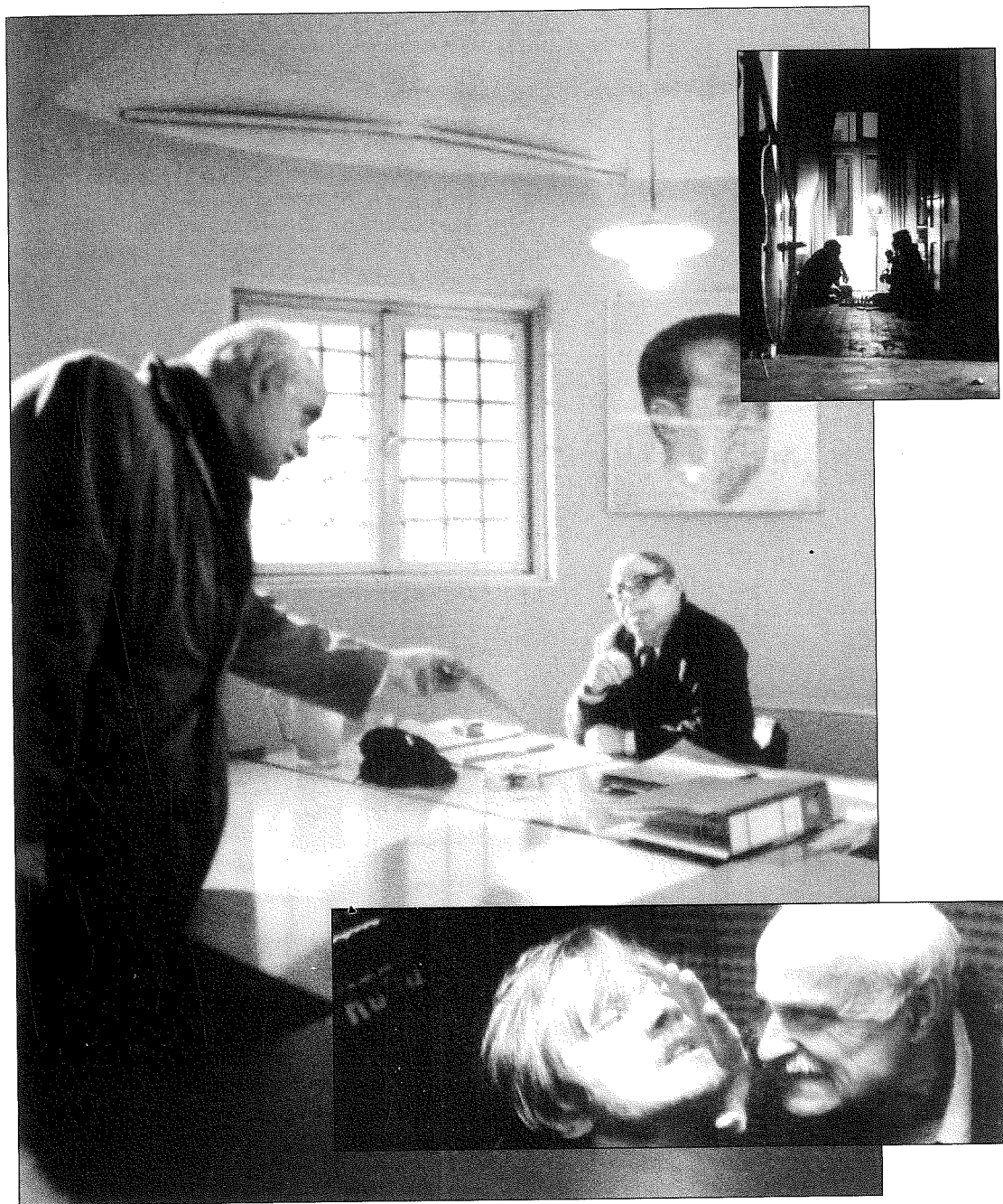
„Викенд на мртвци“



ментаристите се свртија кон своето поднебје, согледано и со авторски, а не само со фактографски очи.

Македонскиот документарен филм со своите мошне разгранети жанровски и разно-

видни содржински преокупации забележа извонредно успешен развноток. Покрај негувањето на „чистиот“ документарец, со години бил свртен, пред сè, кон одбележувањето на нашата сегашност, одразувајќи го веристички



„Хај-фај“

времето во кое живееме, зафаќајќи меѓутоа и неисцрпни актуелни теми од екологијата, флората, фауната, етнологијата, етнографијата, фолклорот, спортот. Со свртување - од време-навреме - и кон нашето национално минато, преку екранизација на документарни

автентичната Македонска школа на цртаниот и анимирано филм.

Меѓутоа, последниве години, за жал се почувствува извесен застој, односно оддалечување на некои автори од продуцентската куќа „Вардар филм“. Реализацијата на филмот ФАСАДА, 1996 година, ги потхранува надежите за нивно целосно и трајно инкорпорирање во својата матична куќа.

## ВРВНИ НАГРАДИ

### КРАТЕНКИ

Југословенски фестивал на документарниот и краткометражниот филм, Белград (ЈФДКФ, Бгд.), Фестивал на Југословенскиот играл филм, Пула (Пула), Фестивал на филмската камера „Браќа Манак“, Битола (ФФК, Бт.), Меѓународен филмски фестивал (МФФ), Југословенски кандидат за наградата „Оскар“ (ЈК Оскар), Македонски кандидат за наградата „Оскар“ (МК Оскар).

### ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМОВИ

ДАЕ, 1979. ЈФДКФ, Бгд. „Златен медал“ за режија Столе Попов, „Златен медал“ за камера Мишо Самоиловски, Номинација за „Оскар“, МФФ Оберхаузен, „Гран при“, МФФ, Атина, „Гран при“, МФФ Мелбурн „Сребрен бумеранг“.

СКОПЈЕ 63, 1964. ЈФДКФ, Бгд. Прва награда Вељко Булаиќ. МФФ Венеција „Златен лав“.

АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА, 1976. ЈФДКФ Бгд. „Гран при“, Столе Попов. ЈК Оскар.

ЛИКВИДАТОР, 1982. ЈФДКФ, Бгд. „Гран при“, Трајче Попов

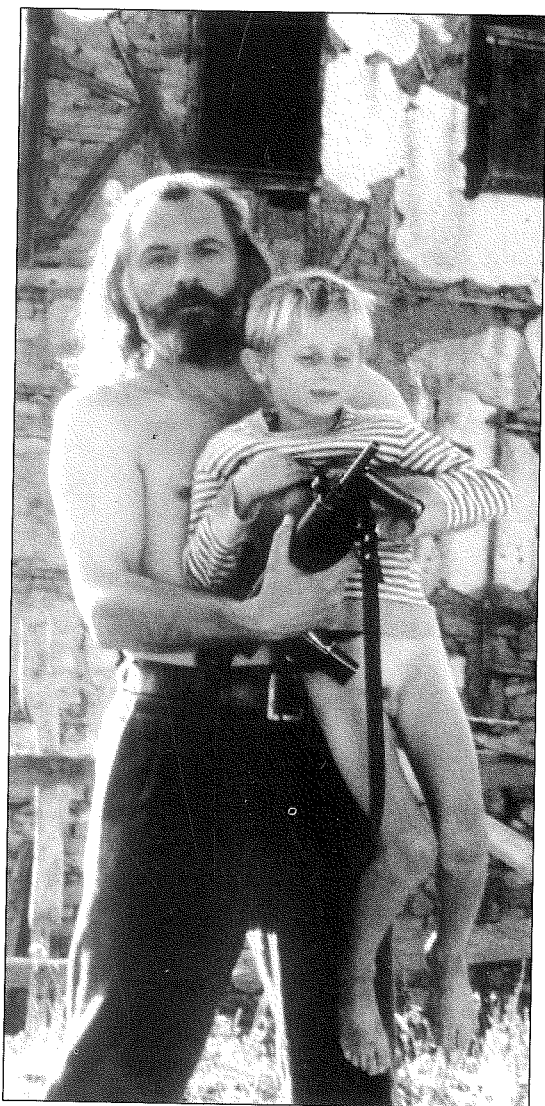
ТУЛГЕШ, 1977. ЈФДКФ, Бгд. „Гран при“ Коле Манев.

ОГАН, 1974. ЈФДКФ, Бгд. „Златен медал“ за режија Столе Попов, „Златен медал“ за камера Мишо Самоиловски, ЈК Оскар.

ДВАНАЕСЕТ ОД ПАПРАДНИК, 1966. ЈФДКФ, Бгд. Прва награда Димитрие Османли.

СВАДБА НА ШАРПЛАНИНЕЦОТ, 1971. ЈФДКФ, Бгд. „Златен медал“ за режија Трајче Попов.

ГОЛГОТА, 1979. ЈФДКФ, Бгд. „Златен медал“ за режија Мето Петровски.



„Пред дождот“

стории за наши познати историски, преродбенички и современи личности, заслужни за нашиот опстој: револуционери, писатели, сликари, уметници.

Посебно поглавје во развитокот на краткиот метар претставуваше процентот на

МФФ, Краков „Бронзен змеј“ за камера Љубе Петковски.  
**МЛАДИЧ СО РОЗА**, 1959. ЈФДКФ, Бгд. „Златна плакета“ за режија Пуриша Горѓевик.  
**БЕРИКЕТ**, 1995. МФФ, Исмаилија „Гран при“ за режија Митко Панов.  
**ЉУБОВТА НА КОЧО ТОПЕНЧАРОВ**, 1991. ЈФДКФ, Бгд. „Златен медал“ за дебитантски филм Антонио Митриќевски.  
**КАЈАК 75**, 1976. ЈФДКФ, Бгд. „Сребрен медал“ за режија Кочо Недков.  
**СРЕКНА НОВА ГОДИНА**, 1978. ЈФДКФ, Бгд. „Сребрен медал“ за режија Владимир Блажевски.  
**ПО ТРАГИТЕ НА ЈАГУЛИТЕ**, 1958. МФФ, Тренто „Сребрена чинија“, МФФ, Н.Сад, Прва награда за режија Ото Денеш и за камера Киро Билбиловски.  
**ПТИЦИ И РИБИ**, 1967. МФФ, Н.Сад, Втора награда за режија Трајче Попов.  
**ШЕСТИОТ ИГРАЧ**, 1976. МФФ, Крањ, „Бронзен Триглав“ Кочо Недков.  
**НЕ...** 1967. ЈФДКФ, Бгд. „Златен медал“ за камера Бранко Михајловски.  
**ГЛАВА**, 1979. ЈФДКФ, Бгд. „Златен медал“ за камера Мишо Самоиловски.  
**ОГНЕНА БРИГАДА**, 1982. ЈФДКФ, Бгд. „Златен медал“ за тонска обработка, Јордан Јаневски.  
**БОПС**, 1982. ЈФДКФ, Бгд. „Златен медал“ за монтажа, Драги Панков.

### ЦРТАНИ И АНИМИРАНИ ФИЛМОВИ

**ФЕНИКС**, 1977. МФФ, Анеси, Прва награда Петар Глигоровски. МФФ, Берлин, „Сребрена мечка“, ЈК Оскар.  
**РАКА**, 1980. ЈФДКФ, Бгд. „Голем златен медал“, Дарко Марковиќ, МФФ, Оберхаузен, Втора награда, ЈК Оскар.  
**ОТОПОР**, 1978. ЈФДКФ, Бгд. „Златен медал“ Боро Пејчинов, МФФ, Оберхаузен, една од шесте главни награди. ЈК Оскар.  
**ГРАНИЦА**, 1976. ЈФДКФ, Бгд. „Златен медал“, Дарко Марковиќ, ЈК Оскар.  
**СТОП**, 1976. ЈФДКФ, Бгд. „Златен медал“, Дарко Марковиќ.  
**АДАМ**, 1977. ЈФДКФ, Бгд. „Златен медал“, Петар Глигоровски. ЈК Оскар.  
**АПАРТМАН**, 1987. ЈФДКФ, Бгд. „Златен

медал“, за анимација Афродита Марковиќ.  
**ВОДАЧ**, 1965. МФФ, Бергамо „Гран при“ Бранко Ранитовиќ.  
**ФАСАДА**, 1966. МФФ, Драма, „Златен Дионис“ Дарко Марковиќ.  
**ЦИРКУС**, 1979. МФФ, Краков, „Сребрен змеј“, Дарко Марковиќ.  
**ПОСЛЕДНИОТ ПРОЗОРЕЦ**, 1979. МФФ, Оберхаузен, Втора награда во програмата „Мојот прозорец“, Дарко Марковиќ.

### ИГРАН ФИЛМ

Во изминатиов период нашата играна продукција, тематски била превосходно свртена кон афирмација на подалечното историско минато на македонскиот народ, неговата макотрпна борба за опстојување и слобода, херојската народноослободителна борба, а само одвреме-навреме била свртена кон проблемите од нашата современост. Последниве неколку години доминираат филмски остварувања со теми од нашето секојднење.

Играниот филм за разлика од документарниот, имаше сосема спротивен тек во својот развој. Карактеристично за периодот 1952-1961 година, е дека **сета** продукција на нашите играни филмови, беше реализирана од страна на филмски режисери од другите филмски центри на поранешна Југославија. Таа соработка во подоцнежната фаза се сведе само на повремени гостувања на филмски режисери, но во реализацијата на продукцијата и натаму учествуваа одредени профили на филмски работници, особено филмски актери.

Првиот македонски игран филм **ФРОСИНА** е снимен во 1952 година, според сценариото на Владо Малески во режија на Воислав Нановиќ. Само три години подоцна, во 1955 е реализиран вториот наш игран филм **ВОЛЧА НОК** во режија на Франце Штиглиќ. Пула: „Златен медалјон“ за сценарио: Славко Јаневски. Во 1957 беше снимен филмот **МАЛИОТ ЧОВЕК** во режија на Жика Чукулиќ. Прославениот оскаровец Вилијам Дитерле во 1958 го режираше првиот наш игран филм во копродукција на „Вардар филм“ и „Хесперија филм“ од Рим.

Во овој временски период беше произведен во 1958 година, мошне значајниот историски спектакл **МИС СТОН**, прв југослов-

енски игран филм во колор и тоталскоп техника во режија на Жика Митровиќ. Ова филмско остварување во својот жанр претставуваше врвен дострел. Пула: Главна машка улога: Петре Прличко. Главна женска улога: Олга Спиридоновиќ. Прва награда за сценографија: Василие Поповиќ-Цицо.

Во 1959 режисерот Франце Штиглиц го реализираше играниот филм ВИЗА НА ЗЛОТО. Историскиот спектакл СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ во 1961 година го режираше Жика Митровиќ. Пула: Прва награда за сценографија: Диме Шумка. Режисерите Миомир Стаменковиќ и Љубиша Георгиевски заеднички го реализираа играниот филм ПОД ИСТО НЕБО, 1964.

Жика Митровиќ го реализира во 1966 година играниот филм ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА. Пула: „Златна арена“ за сценарио: Симон Дракул. КАДЕ ПО ДОЖДОТ е насловот на играниот филм што во 1967 го режираше Владан Слиепчевиќ. МФФ, Авелино „Златен медал“ за режија. Ватрослав Мимица го режираше играниот филм МАКЕДОНСКИОТ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ, 1971. Пула: „Златна арена“ за сценарио: Славко Јаневски, Панде Ташковски, Ватрослав Мимица.

Потпрен речиси, во целост врз гостувачките режисерски кадри, македонскиот филм во оваа фаза од развојот се продуцираше најчесто повеќе спонтано и инцидентно, одошто осмислено и организирано. Оттаму и пројавата во одредени случаи на негрижа за неговата тематска определба, за снимањето на некои филмови на туѓ јазик, за отсуството на посериозен пристап во третманот и реализацијата во некои филмски дела, а особено кон темите од посебно значење од нашето поблиско историско минато.

Заклучокот се наметнува сам по себе си. Ако за почетната етапа од создавањето на нашата играна продукција, поради отсуство на квалификуван режисерски кадар за игран филм, гостувањата беа неминовност, за подоцнежната фаза за тоа немаше вистинско оправдување. Барем не целосно и не секогаш: МАЛИОТ ЧОВЕК, ВИЗА НА ЗЛОТО, ТРИ АНИ, КАДЕ ПО ДОЖДОТ, МАКЕДОНСКИОТ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ и донекаде ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА.

1961 година е од посебно значење за македонската играна продукција. Тогаш со современата филмска комедија МИРНО ЛЕТО, прв целовечерен долготражен игран

филм режиран од македонски автор, дебитираше Димитрие Османли. Филмот претставува успешен старт на еден македонски режисер. Потоа уследија успешните деби на Бранко Гапо со потресната психолошка драма ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ, 1965; на Трајче Попов со МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА, која го отсликува бурниот предилинденски период во поробена Македонија. 1968, Пула: Прва награда за сценографија: Никола Лазаревски. Во 1968 година, исто така дебитира и Љубиша Георгиевски со филмот ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, која нè враќа во времето на приудната колективизација 1946-47.

Овие први успешни режисерски потфати означија појавување на креативни индивидуалности во доменот на нашата играна продукција. Тие ги афирмираа творечките можности и уметничките вредности на македонските творци и недовјено укажаа на зрелоста на една цела генерација филмски режисери за реализација на играни филмови.

Во следните дела, овие автори се јавуваат со повеќе мошне интересни филмски дела. Димитрие Османли во филмот МЕМЕНТО, 1968, се навраќа на трагичните последици од катастрофалниот земјотрес во Скопје 1963. Потоа во мошне впечатливиот игран филм АНГЕЛИ НА ОТПАД, 1995 ги прикажува луѓето што бараат „место под сонцето“ во деградираниот амбиент во посткомунизмот. Трајче Попов во психолошки интонираната драма ПРЕСУДА, 1977, го бара идеалот во величината на Револуцијата, пред сè, во човекот. Бранко Гапо го режира 1976 година играниот филм НАЈДОЛГИОТ ПАТ. Голема фреска за патилата на Македонецот. Вонредно значајно и импресивно филмско дело. Пула: „Голема сребрена арена“ за филмско остварување. „Сребрена арена“ за камера: Киро Билбиловски. Наредниот филм на Бранко Гапо е ВРЕМЕ, ВОДИ, 1980.

Во 1969 година Љубиша Георгиевски го реализира историскиот спектакл РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН. Всушност филмот претставува екранизација на бурните и драматични настани од 1903, времето на создавањето на првата република на Балканот - Крушевската Република. Потоа во 1970 Георгиевски го режира играниот филм ЦЕНАТА НА ГРАДОТ.

Од почетокот на седумдесеттите - со мали осцилации - па сè до крајот на деведесеттите години е извонредно значаен период за натамошниот успешен пробив и афирмаци-

ја на македонскиот игран филм. На филмската сцена стаса нова генерација млади синеасти: Кирил Ценевски, Столе Попов, Александар Гурчинов, Владимир Блажевски и најмладите: Милчо Манчевски и Антонио Митричевски, кои ја означува новата извонредно значајна етапа во развојот на естетските истражувања и оригиналноста на пристапот кон минатото и сегашноста во македонското филмско творештво.

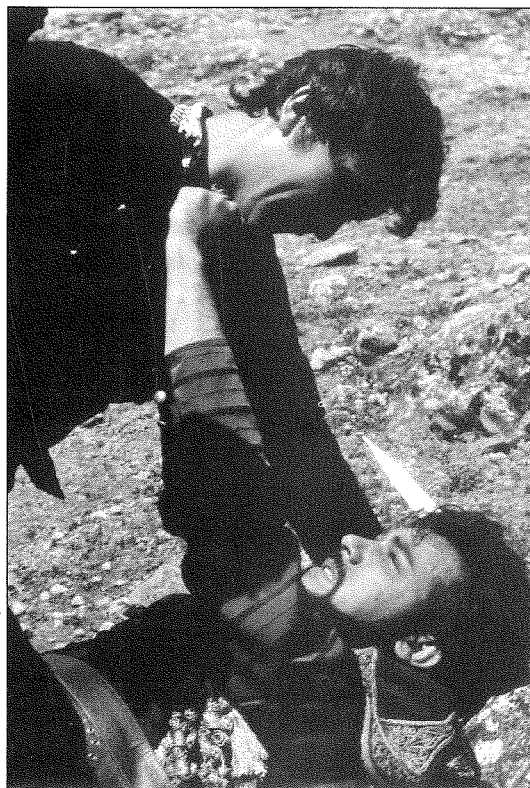
Кирил Ценевски со извонреден успех дебитираше со играниот филм ЦРНО СЕМЕ 1971, врвно синеаистичко остварување. Го трасира патот на македонскиот кон светскиот филм. Апокалиптичен филм, химна на тврдокорноста и истрајноста на македонскиот и универзалниот човек. Пула: „Златна арена“ за режија, „Златна арена“ за главна машка улога: Дарко Дамевски, МФФ, Москва, „Жар птица“ за најдобар режисерски деби на фестивалот. МФФ, Авелино „Златен медал“ за режија. ЈК Оскар. ЈАД 1975. Есеј за вечните судири во човекот, кои не се само егзистенцијални, туку се психолошко-есенцијални. Пула: „Златна арена“ за камера Љубе Петковски. МФФ, Карлови Вари: Специјална награда. ОЛОВНА БРИГАДА, 1980. Пула: „Златна арена“ за камера Мишо Самоиловски. 1985 Ценевски го режира филмот ЈАЗОЛ. Пула: „Златна арена“ за тонска обработка: Глигор Пакоски. ФФК, Бт. „Златна плакета“ за камера: Драган Салковски.

Александар Гурчинов успешно дебитираше со играниот филм ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА. Филмот е свртен кон богатите слоеви на ова наше секојдневје кон „малите теми“, но внесува нови видици, нови актуелни пораки, нови естетски вредности во македонскиот филм. Пула: „Бронзена арена“ за режија, „Сребрена арена“ за улога Неда Арнерик.

Столе Попов успешно дебитираше со филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ, 1981. Филмот третира еден од централните проблеми на современиот живот - отуѓеноста на човекот, и претставува трагичен запис за луѓето што го напуштиле родното огниште и ја доживуваат судбината на политичко прогонство. Пула: „Златна арена“ за сценографија: Властимир Гавриќ. СРЕКНА НОВА '49, реализиран 1986. Врвен и најнаградуван македонски филм. Највисокиот уметнички дострел во Југословенската кинематографија. Пула: „Голема златна арена“ за најдобар филм. „Златна арена“ за сценарио Гордан Михиќ, „Златна арена“ за

најдобра машка епизодна улога: Душко Костовски, „Златна арена“ за најдобра музика Љупчо Константинов, „Златна арена“ за најдобра маска Радмила Иватовиќ. ФФК, Бт. „Златна плакета“ за камера: Мишо Самоиловски. ММФ, Порто Алегра „Гран при“. ЈК Оскар. ТЕТОВИРАЊЕ е мошне значаен филм, полн со несекојдневни, непредвидливи, сурови и морничави глетки од затворскиот живот. Реализиран 1992. ФФК, Бт. „Сребрена плакета“ за камера Мишо Самоиловски. МК за ОСКАР. Во 1997 година Столе Попов го реализира играниот филм ЦИПСИ МЕЦИК, кој третира животни преокупации на обичните луѓе желни за посреќна и подостоинствена живечка, МК Оскар. ФФК, Бт.

Стево Црвенковски, 1982 година дебитираше со играниот филм ЈУЖНА ПАТЕКА. Снимен на современа тема, филмот е расказ за двајца млади: младич и девојка, кои откако случајно, повторно ќе се сретнат, ги продолжуваат меѓусебните судири и недоразбирања. 1984 година го снима филмот НЕЛИ ТИ



„Македонска крвава свадба“

РЕКОВ, кој третира настани од постилинденскиот период, во кои учествуваат познати историски личности.

1987 успешно дебитиранше Владимир Блажевски со играниот филм ХАЈ - ФАЈ. Филмот го следи развојот на односите меѓу таткото и синот врз кои се рефлектираат и некои пошироки општествени проблеми на современо македонски живот. Пула: „Златна арена“ за режија, „Златна арена“ за монтажа Петар Марковиќ.

Коле Ангеловски, за „Вардар филм“ го режираше во 1988 филмот ВИКЕНД НА МР-ТОВЦИ. Тоа е урнебесна комедија што зборува за згодите и незгодите што се случуваат кога болницата ќе ги замени мртвците.

Милчо Манчевски вонредно успешно дебитиранше со целовечерниот игран филм ПРЕД ДОЖДОТ. Филмот претставува извонредно синеастичко остварување. Најдобар македонски филм во овие педесет години. Го достигна самиот врв на светскиот филм и стана негов интегрален дел. Најголем интернационален успех. Номинација за Оскар. МФФ, Венеција „Златен лав“ за режија. МФФ Санкт Петербург „Гран при“...

Антонио Митриќевски успешно дебитиранше со филмот ПРЕКУ ЕЗЕРО. Тоа е животна сторија за двајца кои се вљубуваат и сакаат да бидат заедно. Нив ги дели езерото...

\*\*\*

Покрај презентацијата на меѓународни филмски фестивали, македонскиот филм бил мошне успешно промовиран во светот и преку многубројните филмски манифестации, одржувани скоро катагодина преку традиционалните „Недели на југословенскиот филм“, како и преку организираниите „Денови на македонската култура“ во повеќе европски земји.

Филмските работници се добитници на многу значајни југословенски и македонски награди и признанија: повелби, ордени, статуетки, плакети, дипломи, благодарници. За успешна реализација на поединечни филмски остварувања, највисокото Републичко признание, наградата „11 Октомври“, доделена е на 12 филмски автори, додека наградата „13 Ноември“ на 13 филмски работници. Добитник на наградата „Св. Климент Охридски“ е еден автор.

За успешна продуцентска активност „Вардар филм“ е добитник - покрај веќе споменатите - и на уште 13 продуцентски

признанија, како и на ордени заслуги за народ со „Сребрен венец“ и „Црвено знаме“.

## КОМЕРЦИЈАЛЕН ПЛАСМАН

Филмската продукција на „Вардар филм“ била целосно прифатена и со бележлив интерес и успех прикажувана и гледана во кинорежата, а подоцна и на ТВ-екраните, на сета територија на поранешна Југославија. Некои наши филмови по бројот на гледачите во киносалите, спаѓале во рекордерите: МИС СТОН, 1.687.691, СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ 1.318.668, МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА 709.132, ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА 515.902, ПРЕСУДА 495.711, МИРНО ЛЕТО 476.696 гледачи итн.

Повеќето играни, документарни и анимиран филмски дела се откупувани за комерцијално прикажување во кинорежата и на телевизиските екрани во 56 земји во светот и успешно презентирани пред милиони гледачи, Посебен интерес за македонските филмови пројавувале нашите иселеници во странство, особено во Австралија.

Прегледов што следува за комерцијалниот пласман е нецелосен. Го опфаќа само периодот од 1963 до 1983 година. Исклучок претставуваат само податоците зачувани само за играните филмови: МАЛИОТ ЧОВЕК, ВИЗА НА ЗЛОТО, МИС СТОН и СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, снимени пред 1963. Натомшната експлоатација на овие филмови, како и на други, особено документарни, беше оневозможена поради оштетувањето на нивните изворни материјали во поплавата од ноември 1962 година.

## ИГРАНИ ФИЛМОВИ

ПРЕСУДА, произведен 1977, продаден во: Сингапур, Хонг-Конг, Индонезија, ДДР, Израел, Унгарија, Јемен, Алжир, Мозамбик, Етиопија, Кореја, вкупно реализирал: 60.669,87\$.

МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА - 1968, СССР, Романија, ДДР, Канада, Австралија, Бугарија, Франција: 50.763,77\$.

ИСПРАВИ СЕ ДЕЛФИНА - 1977: СССР, Унгарија, ЧССР, Мозамбик, СИРИЈА, НР Кина, Канада: 48.005,30\$.

МИС СТОН - 1958: Западна Германија,

Перу, Канада, Норвешка, Иран, Чиле, Уругвај, Парагвај, Аргентина, Мексико, Австралија: 27.886,00\$.

ПОД ИСТО НЕБО - 1964: СССР, Сирија, Австралија, Канада: 26.559,12\$.

СОЛУНСКИТЕ АТЕНТОРИ - 1961: СССР, Бугарија, Канада, Австралија: 25.300\$.

МАЛИОТ ЧОВЕК - 1957: ССР, Бугарија, Полска: 24.123\$.

ЦРНО СЕМЕ - 1971: Полска, Унгарија, Либија, Австралија, Канада, Португалија: 16.644.65\$.

НАЈДОЛГИОТ ПАТ - 1976: Полска, Австралија: 16.623,12\$.

ЈАД - 1975: Полска, ЧССР: 15.711,70\$.

КАДЕ ПО ДОЖДОТ - 1967: Полска, САД, Алжир, Египет, Канада, Австралија: 15.150,20\$.

ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА - 1966: ДДР, ЧССР, Австралија, Канада: 11.835,00\$.

МАКЕДОНСКИОТ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ - 1971: Австралија, Иран: 8.340,05\$.

РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН - 1969: Австралија, Канада: 8.070,00\$.

МЕМЕНТО - 1968: Романија, Унгарија, Австралија: 4.653,54\$.

ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ - 1965: ДДР, Австралија, Канада: 2.984,90\$.

ВИЗА НА ЗЛОТО - 1959: Австралија, Канада, Египет: 1.224,00\$.

## ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМОВИ

ОГАН - 1974: САД, ЧССР, Унгарија, Холандија, Англија, ДДР, Гвинеа, Швајцарија, Португалија, Канада, Полска, Алжир, Израел: 11.710,11\$.

ГОЛГОТА - 1979: СР Германија, Унгарија, ЧССР, Португалија, Полска, Холандија: 10.331,70\$.

ШЕСТИОТ ИГРАЧ - 1976: Португалија, СР Германија, Шведска, ДДР, Унгарија, Данска, Полска, Англија: 10.291,49\$.

ДАЕ - 1979: СР Германија, САД, Унгарија, Шпанија, ДДР, Португалија: 10.256,70\$.

ДОВИКУВАЊЕ НА ПРОЛЕТТА - 1969: Полска, СР Германија, Франција, Англија, Италија, Португалија: 9.922,78\$.

ОХРИДСКА ПАСТРМКА - 1963: СССР,

Норвешка, Англија, Франција, Шведска, САД: 6.570,30\$.

КАЈАК 75 - 1976: Португалија, Шведска, Австралија, Данска, Израел, Велика Британија: 4.090,53\$.

НА ОХРИДСКИТЕ ИЗВОРИ - 1967: СР Германија, ДДР, Кенија, Бугарија, Еквадор, Канада: 3.365,30\$.

ОХРИДСКИОТ СВЕТИЛНИК - 1967: СССР, ЧССР: 3.314,28\$.

КАТАСТРОФА СТРАДАЊА НАДЕЖИ - 1964: Полска, Бугарија, СССР, ДДР, СР Германија, Унгарија: 3.271,74\$.

СЛАВА НА ЖИВОТОТ - 1976: Португалија, Швајцарија, Данска, Холандија, Велика Британија: 3.069,14\$.

СВАДБА НА ШАРПЛАНИНЕЦОТ - 1971: СР Германија, Франција: 2.816,80\$.

КРВТА НА МОРЕТО - 1980: ЧССР, Швајцарија, ДДР: 781,10\$.

ПОСЛЕДНИ НОМАДИ, 1964: Англија, ДДР, Шведска, Франција, ЧССР: 2.542,73\$.

ВРАНЕШТИЦА - 1976: Франција, Португалија: 2.258,18\$.

НАСМЕВНЕТЕ СЕ, МОЛАМ - 1965: СР Германија, Романија, Сирија, Куба, Унгарија: 1.863,32\$.

РАДОСТ - 1977: СССР, Унгарија: 1.752,20\$.

АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА - 1987: ДДР: 1.736,65\$.

ВЕСНИЦИ, ВЕСНИЦИ - 1966: СР Германија, Бугарија, Белгија: 1.704,25\$.

ГРАНИЦА - 1963: СР Германија, Шведска, Данска: 1.285,90\$.

КРАТОВСКО ЗЛАТО - 1964: ДДР, Унгарија, ЧССР: 1.285,00\$.

ХАЈКА - 1963: Франција: 1.125,00\$.

ЛОЗАР - 1978: ЧССР: 1.027,00\$.

СВИЛЕН КОНЕЦ - 1970: Холандија, Унгарија, Шведска: 917,02\$.

СЕЛИДБИ - 1965: САД: 856,00\$.

СКОПЈЕ НА 26 ЈУЛИ - 1963: Белгија: 735,00\$.

ЦАФРА - 1978: ДДР: 694,32\$.

СНИМКА ЗА ИСТОРИЈАТА - 1982: ДДР: 655,00\$.

ОГНЕНА БРИГАДА - 1981: ДДР: 639,00\$.

ЈАС, БЛАГА МИЦАНОВА - 1977: ДДР: 548,80\$.

БАКНЕЖ - 1978: ЧССР: 443,00\$.

ТЕМЕЛИ НА СОЛИДАРНОСТА - 1966: Полска: 422,45\$.

ОХРИДСКИ ТРУБАДУРИ - 1966: Полска: 414,00\$.  
 НЕ...: 1967: Бугарија: 280,00\$.  
 ЕХО НА МОЈОТ ГРАД - 1964: ЧССР: 243,00\$.  
 ПО ПАТ ОДАМ ЗА ПАТ ПРАШАМ - 1969: Италија: 235,00\$.  
 КЕЈ 13 НОЕМВРИ - 1965: ДДР: 197,80\$.  
 ПРОШТЕВАЊЕ - 1965: Италија: 194,35\$.  
 ЕДЕН ЛЕТЕН ДЕН ВО ОХРИД - 1970: Унгарија: 140,43\$.  
 ДВАНАЕСЕТТЕ ОД ПАПРАДНИК - 1966: Унгарија: 112,054\$.

### ЦРТАНИ И АНИМИРАНИ ФИЛМОВИ

СТОП - 1976: Данска, Швајцарија, Шпанија, СР Германија, Португалија, Шведска, Италија, Алжир, Полска, Велика Британија, САД: 18.894,10\$.  
 ОТПОР - 1978: СР Германија, САД, Шведска, НР. Кина, Холандија, Иран, Франција, Англија: 10.168,20\$.  
 ГРАНИЦА - 1976: Португалија, Данска, САД, Англија, Шведска, Холандија, Италија, Иран: 7.542,87\$.  
 РАКА - 1980: СР Германија, Швајцарија, Португалија, Полска: 4.101,00\$.  
 СТРЕЛБИ - 1977: Франција, Португалија, Велика Британија, Иран: 3.586,10\$.  
 БЕЛО ТОПЧЕ - 1977: СР Германија, ДДР, Швајцарија, Франција: 2.301,80\$.  
 ВОДАЧ - 1965: СР Германија, Полска, Норвешка, Холандија, Шпанија: 2.176,65\$.  
 ПОСЛЕДНИОТ ПРОЗОРЕЦ - 1979: СР Германија, Иран: 1.345,00\$.  
 ХОМО ЕКРАНИКОС - 1977: ЧССР, Унгарија, Италија: 949,17\$.  
 АДАМ - 1977: Шведска, Полска, Италија, Иран: 816,13\$.  
 ЦИРКУС - 1979: Унгарија, Шведска, САД, Португалија, Иран: 798,00\$.  
 ФЕНИКС - 1977: Португалија, Полска, ЧССР: 781,00\$.  
 ПЕТ ФИЛМА ОД РАКА - 1978: ЧССР, Италија, Иран: 661,72\$.  
 ЦРНО ЗНАМЕ - 1980: Швајцарија, Шведска: 367,00\$.  
 УФО - 1980: Португалија, Полска: 320,00\$.  
 ПАРАБОЛА - 1978: Шведска: 273,00\$.

РАСТЕЊЕ - 1978: Англија: 271,00\$.  
 ЧИСТАЧ - 1982: ДДР: 140,43\$.  
 ЛАВ СТОРИ - 1982: ДДР: 134,80\$.  
 ЛУДА ПТИЦА - 1980: Иран: 106,00\$.

Вкупната реализација од пласман во странство во 1983 година, сметано заедно (лиценца и материјал) изнесува: 523.778\$ од кои играната продукција остварила: 364.551\$, документарната: 108.367\$ и анимираната продукција: 55.860\$.

Филмската продукција на „Вардар-филм“ играна, документарна и анимирана во овие **негови педесет** години постоење, би се рекло, не била голема, особено играната, изразена во бројки. Но, била извонредно значајна по својата содржинска насоченост мошне интересна, актуелна и впечатлива тематска определба, по жанровската разгранетост и разновидност, но, пред сè, поради нејзината автентичност, хуманост во пораките и над сè поради нејзините уметнички вредности.

Тоа го потврдуваат извојуваните **77 врвни** награди и признанија на југословенските и на повеќе познати светски меѓународни филмски фестивали, апострофирани во прегледот, како и на уште стотина други неспомнати.

Тоа го бележи и мошне успешниот пласман на македонскиот филм во светот со импресивната бројка од 523.778 реализирани долари.

Токму таа и таквата филмска продукција на „Вардар-филм“ даде свој вонреден, непроценлив и осведочен придонес во афирмацијата на ова наше поднебје, јазик, нација, историја, минато и сегашност.

Таа продукција битно придонесе за пробивот и афирмацијата на македонската култура во светски релации. □





ЦИПСИ МЕЦИК  
ПРОДУКЦИЈА: "ВАРДАР-ФИЛМ",  
КОПРОДУЦЕНТ "ТРИАНГЛ",  
СКОПЈЕ, 1997  
СЦЕНАРИО: ВЛАДИМИР  
БЛАЖЕВСКИ  
РЕЖИЈА: СТОЛЕ ПОПОВ  
ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА:  
АПОСТОЛ ТРПЕСКИ  
МОНТАЖА: ДИМИТАР ГРБЕВСКИ  
МУЗИКА: ВЛАТКО  
СТЕФАНОВСКИ  
УЛОГИ: МИКИ МАНОЈЛОВИЌ,  
КАТИНА ИВАНОВА, БАЈРАМ  
СЕВЕРЏАН, ТОНИ  
МИХАЈЛОВСКИ

*ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ*

УДК 791.43/.44(497.17):886.6-4  
Кинопис 19(10), с. 79-82,1998

## ЛАЖНИТЕ ЛИЦА И ОДМАЗДАТА НА СМРТТА

Прочуената синтагма на Олдос Хаксли во која големиот хуманист и уметник го моли Бога да му даде мудрост за да го разликува она што може да се промени од она што не може да се промени, денес, се чини, никој не ја сфаќа сериозно. Обилството цитати преземени од мисловните системи на Платон, Киркегард или Кант, како и од дисперзивните визији на Дерида, најчесто се користат за да бидат во некој смело изведен парадокс и самите демантирани. Од синдромот на декомпонирањето на компактните мисловни системи, не можеше да се заштити ни филмот. Историчноста на идеите во новиот филм, како впрочем и на самата историја како жива, актуелна енергија, видливо се распрснува во слободоумно кон-

ципирани јадра на двосмислености, а во анализите посветени на референците што го поврзуваат филмот со општата слика на културата и традицијата, историјата оладува. Таа поради причини кои во овој миг не може да се објаснат, ја презема улогата што само довчера му беше наменета на митот и во ова ново засолниште се согласи да егзистира како успиена, безиницијативна и непродуктивна меморија.

На оваа битно изменета улога на историските референци умртвени под џиновската наметка на митот, веќе со децении не им се противат ни генијалните инфантилци на современиот филм, како Стивен Спилберг (тој најмалку), ни почитувачите на традицијата како Френсис Копола, кого не може да не го разгали успехот на хибридните саги за ганстерите (КУМ), а притоа да не го јаде совеста и да не ѝ се навраќа повремено на љубовта спрема класиката без носталгија (РИБАТА ТАНЕЖ), во класиката, значи, каде што не можат да се скријат причините на крвавите пресметки меѓу луѓето од законот и општествените аутсајдери. На замрзнувањето на историјата заедно со нејзините херои гледаат со симптоматична мера на незаинтересираност дури и новите романтичари на Холивуд, ако расата на романтичарите, воопшто, и не е изумрена (Волтер Хил, на пример, кој навистина во 48 ЧАСОВИ или во ЦРВЕНАТА ВЖЕШТЕНОСТ го ревитализира хероичниот дух на американскиот филм од четириесеттите и педесеттите години, но едновременно покажува и симптоми на слабост, оставајќи да го заслепи сјајот на гламурозните сурогати на некогашните епови, кои едноставно ја задушваат новата холивудска продукција.

Но во овој момент феноменот на премаскирањето на историјата во мит и нејзино фетишизирање нè интригира во прв ред поради тоа што некои од неговите битни константи ги препознаваме во една специфична варијанта и во дел од македонската нова продукција. Во филмот на Столе Попов ЦИПСИ МЕЦИК, на пример, мимикриското дислоцирање на филмската стварност од сферите на имагинацијата во царството на егзотиката, напосто ви ги боду очите со својата очигледност. Персонификацијата на неговите ликови, несреќните Роми населени во микрокосмосот на егзотичната Шутка, само навидум ја отсликува големата болка на вечните скитници и нивниот нескротлив сон еден ден да ѝ се вратат на ветената земја. Сите тие романтични и

парталави мечтатели, начичкани како густа и живописна флора во лавиринтите на „веселата долина“, ја негираат со секој гест во заемните односи и во комуницирањето со надворешниот свет, автентичноста на личната болка која ги тера на убиства, на бегства, измами, неверства и лаги. Во главата на импулзивниот и досетлив Таип (кого до немајкаде патетично и речиси згрчено го игра Мики Мајнојловиќ) се раѓа генијалната идеја да ги прогласи за мртвовци членовите на своето семејство за да може со нивната смрт да добие пари. Тие ќе му послужат за ништо друго, туку за да им го исполни волшебниот сон всаден уште во детските глави, да ги одведе во големата и богата Индија, татковината на нивните предци во чии џиновски градини само се пее, танцува и, одвреме-навреме, се спитомува по некој тигар. Симулирањето на смртта на лековерните мечтатели добива, во режисерската постапка на Столе Попов, својства на метафора која посредно ќе нè увери во залудноста на мечтаењето, тој врток на благородна енергија, што е во остар контраст со амбиентот на социјалната беда и егзистенцијалната неизвесност.

Но принципот на симулацијата - таа нова недоумица на имагинацијата, и паралелизмот на двата вида постоење - непосредната и хипотетичната стварност, ќе биде во ЦИПСИ МЕЦИК неповратно нарушен од еден подеднакво тривијален и судбински парадокс - гротескно изнудената смрт на најстариот син на Таип, Бајрам. На Бајрама, жив закопан, како во некој лош сон ќе забораваат сите оние што го љубеле. На фаталната грешка ќе се сетат дури откако, наспроти правилата на симулацијата во чија онирична игра учествуваа и оние што го испланираа нејзиниот редослед и натрапниците, несреќниот Бајрам ќе биде мртов.

Овој непоправлив факт на чие остварување му претходат богата маскарада на карневалски подбивања, шеги, пакости, обредни тажачки и исмевања во кои симулираниот покојник се однесува и како жртва, и како одмаздник на реалноста што го опкружува, ја повлекува и урива како картонска кула, целата конструкција на грижливо инсценираната мимикриска визија. Најпрвин мајката на Таип се буну против положбата на божемен мртовец кому не само што не му дозволуваат да ја дели со семејството поснатата трпеза, туку му забрануваат и да зборува.

Наскоро нејзиниот бунт ќе го сподели и Таиповата сопруга, Ремзија, иако само доскоро и таа одмазднички се насладува на макиџе на осудената старица. Ремзија решително ја отфрла лушпата на симулиран мртовец, како што нејзиниот син Шакир презриво ги кине оковите на конвенциите на својот пол и полн со надежи дека ќе ја доживее сласта на слободата, ѝ се враќа на женската природа заробена во телото на маж. Двојната трансформација на Шакир кој во стремежот да ја поправи божјата казна, доживува многу посурови понижувања, уште порешително го кине

на спасителските ветувања, третиот син на Таип, темпераментниот и одмаздољубив Фазли (во извонредната интерпретација на Тони Михајловски). Иако заштитен како и другите членови на семејството од мистеријата на нејзината заборавност и застранливост, сенката на смртта ќе го следи секој чекор на овој млад бунтовник кој во своето поведение зачувал нешто од романтичното разбојништво на своите далечни предци. Во моментот кога небаре извршува некој светол долг, го убива клановскиот непријател, повлекувајќи го ножот со восклик на хазардер; смртта со својот



„Џипси меџик“

оној волшебен превез на илузиите и ја оголува бедата на стварноста. Во овој новооткриен амбиент нема место откаде што ќе се гледаат ѕвездите и ќе се нагаѓа маршрутата на млечниот пат што води во ветената земја. Смртта престанува да ги чува својствата на игра и досетка што му ја заверуваат благонаклоните унпрофорци и му го отвораат патот до блајничкиот шалтер; таа не е карневалска измислица што му го избиструва погледот пред сликата на среќата.

Нешто од нејзиниот студен предизвик, почувствува уште пред да се разбие сликата

студен здив е овде, покрај него, но за чудо, Фазли со неа се поигрува како со неверен сојузник кого, откако ќе ги примиш неговите услуги, ладнокрвно и без грижа на совеста го напушташ.

Но и овој фрагмент од инсценираната визија на една езотерична и, во секој случај, алтернативна стварност, не можеше да не ја извалка нејзината ауратична бестелесност. Перспективата на симулацијата во која сенката на смртта се претвора во прозирна марионета, сликата на пролеаната крв ја стеснува до мера на сплоснато сечило под чиј рез, како

и во случајот со лакрдијашкиот погреб на Бајрам, се покажува грдото лице на стварноста. Пајажестата мрежа на златната илузија и нејзините волшебни наслојки се грубо отстранети. Сега смртта со нејзините маскарадно облечени фантоми не може да се вратат во домовите на лековерните измамници и сонувачи и да ги подучи на мудроста дека сè е релативно: и нивните надежи, и нивните страдања и илузијата за среќата, па и шегата со нејзината заборавањето што тие смеејќи се на глас упорно ја повторуваа. Последниот доказ на неприкосновеноста на волјата на заедничката душманка беше умирачката на Таип, изумителот на безопасните фантазми што сепак ќе му се одмаздат, и сејач на златниот прав на сонот.

Гледана во таква перспектива, смртта на Таип не ја доживуваме како трагедија на распаѓањето на семејството. Таа не ја отсликува во мера во која тоа го очекуваме од сликата на општествените маргиналици, ни во социјалната несигурност, ни во моралната застранетост на луѓето здружени во заедницата на семејството, односно - на општеството. Таа понапред е иритантен отсјај на беспомошност на егзотичните современи номади да го зачуваат непоматен изворот на својот сон. Бегајќи во илузијата и прифаќајќи ја магијата на сонот како кревок спас ним им е одземена и вратата во можноста да дотраат во мечтателската вокација или да прегорат во големата желба да го пречекорат прагот на среќата.

Но враќањето на стварноста со нејзините матни, застрашувачки вители, со нејзините понижувачки валканици и гадости, не го доживуваме во визијата на Столе Попов како трезвено соочување со судбината или како предизвик на борба во која се почитуваат правилата на библските непријателства. Вратена по одвејувањето на симулациските сенки и нивните наивни игри во своето историско лежиште, таа древна, подмолна и мудра стварност, доживува насилно уште една трансформација. Неа авторите на ЦИПСИ МЕЦИК паразитски ја обвиткуваат околу некое имагинарно, а горчливо јадро на нетрпелност, одбојност и пакост, од кое исмукувајќи го во епидемична треска вирусот на мизантропијата, почнува завојувачки да го озрачува сиот свој универзум.

Во тоа царство на унакажани егзистенции, первертирани страсти и отфрлени соншта, преоценетата и новововедена мета-

физичка вредност на имагинарната смрт не ги допира судбините на ликовите за кои - да го додадеме и тоа, не чувствуваме ни безрезервна симпатија, ни несовладлив анимозитет (освен во чувството на длабока одбојност спрема гадостите на Кенеди), зашто не се издига во своите консеквенци до трагичното чувствување на светот. Оставајќи нè како неми и рамнодушни сведетели на времето во кое апсурдот на нејзината власт добива лице на гротеска, имитација или измама за да се намршти покасно и да ја покаже сета грдотија на својата моќ, смртта згора на сè ни се открива и како некој рамнодушен стражар загледаан во безредието на казнетиот свет од Шутка, стражар по малку уморен и готов да пука, но задоволен зашто го пополнува вакуумот на карневалската шега и фаталноста. Од вокацијата на стварноста зграпчена во скутот на имагинацијата, умот, страста и интуицијата, не останува ништо. Нејзините парадокси и противречности, нејзините тајни законитости и услови за опстанок се најдоа во челуста на самоволието, или, во најдобар случај - на импровизацијата.

Дали тој остар тематско стилски свиок во опусот на авторот на СРЕКНА НОВА '49 треба да го разбереме како раскин со преокупациите во кои човекот е лоциран во конкретно време и конкретни историски услови, кои сепак го воздигнуваат до универзалното време и до општоста на човековата позиција наспроти злото, слободата, волјата, принудата или смртта. Таквите преокупации заклучно со филмот ТЕТОВИРАЊЕ ни изгледаа изворно авторски, поетски и автентични на ист начин како што нивните морално содржински импликации се доживуваа како социјално актуелни идеи. А можеби Столе Попов сака заобиколно да ни соопшти на јазик што не му е секому разбирлив дека мимикријата на кошмарот во кој живеат жителите на Шутка и агонијата на несреќниците фрлени во затвор или отргнати од своите домови и депортирани во Азија, имаат заеднички метафизички корен. Во тој случај би било многу интересно да го видиме наредниот филм на Столе Попов кој не само поради овие, туку и поради низа други причини, го очекуваме со голема нетрпелност. □

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

УДК 791.43/44(497.17)(049.3)  
Кинопис 19(10), с. 83-87,1998

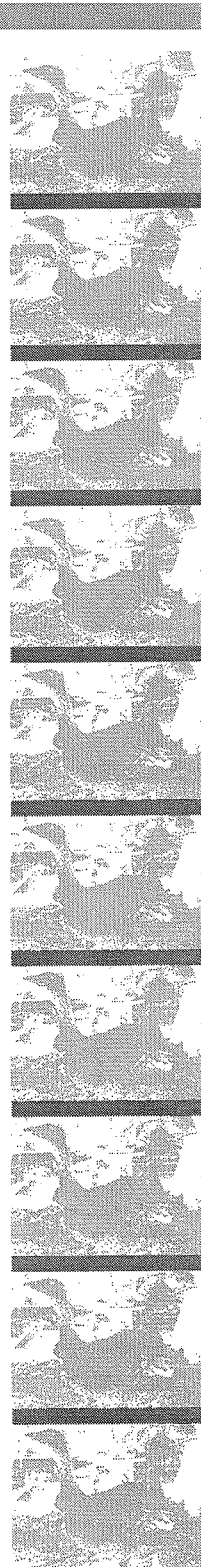
## ЗА ФИЛМОТ "ЏИПСИ МЕЦИК"

### МЕТАЖАНРОВСКА ГЕНЕЗА

Интересирањето за ромскиот етнос од поодамна постои во литературата и во ликовните уметности. Питорескноста на нивната егзистенција, се разбира, одамна го привлече и филмот. Парафразирајќи го Ели Фор, кој



Кадар од филмот „Џипси меџик“



вели дека филмот го претвора траењето во димензија на просторот, може да кажеме дека опкружувањето на ромските заедници и нивната судбинска неизвесност се безмалку идеален мотив за кинематографска обработка.

Постојаноста на внатрешниот порив, предестинацијата кон талкање и менување живеалишта, ги прави Ромите дел од една микрокосмичка универзалност. Но, исто така на некој начин, ги прави и индиферентни кон сите временски и просторни фиксаци. Дел од таква ментална и поетолошка структура среќаваме на убав начин презентирани во Толстојевата новела „Живиот труп“, во која имотниот благородник Феџа Протасов го напушта својот естаблишмент поради страсната љубов кон една циганска пејачка. Конфронтацијата на двете етнички структури, ја прави драмата мошне убедлива и разурнувачка. Оваа новела според нашето паметење е екранизирана во почетокот на триесеттите години како нем филм, во режија на Федор Оцеп, а како протагонист се појавува прочуениот Всеволод Пудовкин. Потоа и кон крајот на шеесеттите години, се случува уште една екранизација во режија на Владимир Венгеров и со Алексеј Баталов во главната улога.

На руската кинематографија и припаѓаат и филмовите ЛЕУТАРИ (1973) и ЦИГАНИТЕ ЛЕТААТ НА НЕБО, (ТАБОР УХОДИТ НЕБО), (1976). Нивен режисер е Емил Лотјану чија матична кинематографија е молдавската. ЛЕУТАРИ е правен според една стара молдавска циганска легенда за несреќната љубов на младиот Тома и убавата Лијана. Тој му припаѓа на племето на номадските музичари, ЛЕУТАРИ и е еден од најталентираните меѓу нив. Нему музиката му значи цел живот сè додека не ја сретне Лијана. Оттогаш таа му станува сè. Но, додека тој за извесно време е отсутен, неа ја мажат за еден богат Циган кој, исто така, е номад. Сознавајќи го тоа Тома започнува да талка со својот номадски оркестар од село до село, од град до град во потрага по неа. Притоа тој својот љубовен копнеж, за сето време го претвора во песна и музика. Но, во текот на таа негова безнадежна одисеја тој умира, не наоѓајќи ја Лијана.

Вториот филм на Лотјану, ЦИГАНИТЕ ЛЕТААТ НА НЕБО, е снимен според новелата „Макар Чудра“ од Максим Горки. Иако овде се работи за екранизација на еден литературен текст, а во ЛЕУТАРИ за едно предание, тематските и иконографските елементи се

безмалку идентични. И во ЦИГАНИТЕ ЛЕТААТ НА НЕБО, доминира стереотипниот драматуршки мотив на страствена и неостварена љубов со трагични консеквенци. Макар бил млад и убав циган, „џамбаз“, односно коњокрадец, неговата безгранична љубов спрема коњите наеднаш се менува кога ќе ја сретне убавата Циганка Мара. Потоа тој е готов за неа да ги жртвува и најубавите коњи, само да ја придобие нејзината љубов. Но, Мара го одбива. Очаен од љубомората, тој ќе ја убие.

И двата филма се изведени на извонредно пластичен начин, а и во обата настапуваат актери од Циганскиот национален театар од Москва. Од нашето, сепак, скромно познавање на оваа метажанровска област, можеме да наведеме уште низа примери, не инсистирајќи притоа на нивната жанровска карактеристичност. Така филмот ЗЛАТНИ ОБЕТКИ (1947) на режисерот Мајкл Леисен прикажува една авантуристичка приказна за еден британски разузнавач од Интелигент сервис, кој успева од Германците да ја украде формула за отровен гас. Поради тоа тие го прогонуваат, но ќе го спасат Циганите талкачи, преправајќи го во Циган и ставајќи му обетки на ушите. Насловните улоги во овој филм ги толкуваат познатите Реј Миленд и Марлен Дитрих.

Во југословенската кинематографија една од првите копродукции е филмот ГУБИЈА (1956). Тој беше снимен со една француска продуцентска куќа во режија на Робер Дарен, а со Жан Маре во насловната улога. Инаку тој е првиот колор-синемаскоп филм снимен на избрани локации во Југославија. И во овој филм можеме да ја проследиме приказната за една страствена и трагична љубов на Губија со убавата Циганка од друго номадско племе.

Инаку во југословенската кинематографија оваа метажанровска ситуација беше застапена со низа доста успешни и познати дела. Секако тука, пред сè, го спомнуваме филмот на Александар Петровиќ СОБИРАЧИ НА ПЕРДУВИ (СКУПЉАЧИ ПЕРЈА) (1967). Дело со исклучителна визуелна убавина, но и со една вжештена содржинска тензија. СОБИРАЧИ НА ПЕРДУВИ исто така е дело во кое на далеку покомплексен начин се третира животот на оваа етничка групација. Оттаму произлезе и неговиот интернационален успех.

Следејќи го овој концепт подоцна ќе се појават и филмовите ДОМ ЗА БЕСЕЊЕ (ДОМ ЗА ВЈЕШАЊЕ) (1986) на реномираниот режи-



*„Џипси меџик“*

сер Емир Кустурица, како и АНГЕЛ ЧУВАР (АНЂЕО ЧУВАР) (1987) на Горан Паскаљевиќ. Филмот на Кустурица е обид да се направи една филмска сага за Циганите во миграција, за нивните трагични судбини што ги донесуваат новите економско-општествени услови. Во филмот на Паскаљевиќ, пак, се истражува мистеријата околу трговијата со ромските деца.

Што се однесува до некогашната југословенска кинематографија, можеби е интересно да се потсетиме и на опусот на Пуриша Ѓорѓевиќ кои во своите филмови: ДЕВОЈКА, СОН, УТРО, ПЛАДНЕ и ОСУМ КИЛА НА СРЕЌА го користеше ромскиот етнички и фолклорен елемент, за да го интензивира живописниот „бекграунд“ на неговите филмски поеми.

Во македонскиот медиумски простор, некаде кон крајот на осумдесеттите години, се појави и телевизиската серија ТРСТ ВИА

СКОПЈЕ на режисерот Поп Ѓорчев, а во продукција на Македонската телевизија. И тука се елаборирани низа драматични настани во врска со веќе спомнатиот шверц со ромски малолетни деца.

### ЗБОГАТУВАЊЕ НА МЕТАЖАНРОВСКИОТ ПРОСТОР

Конечно, во 1997 се појавува филмот ЦИПСИ МЕЏИК во продукција на „Вардар-филм“ и „Триангл-филм“, по сценарио на Владимир Блажевски, а во режија на Столе Попов. Примарниот впечаток е дека со овој филм е направен обид да се прикаже вистинската положба на Ромите, кај кои материјалната беда стои веднаш наспроти една психолошка слобода која е нивното вистинско богатство. Исто така и самиот наслов на фил-



„Џипси меџик“

мот, можно е да се разбере и како антифраза. Тој можеби асоцира на една определена среќа, но тоа всушност сепак е наслов за една помалку еуфорична слика за животот на Ромите. Жив блескот на бои, фотогеничност на стари збрчкани жени кои пушат луле, експлозии на игри и песни кога паѓа ноќта врз чудно обликуваните ромски живеалишта, кога започнуваат бучни расправи, брачни, приватни или јавни, бруталност која повремено избувнува од сето тоа, се сликите што ја прават автентична поезијата со која избобилуваат глетките на ЏИПСИ МЕЏИК. Така, режисерот С. Попов настојува при транспонирање во уметничка надградба таа содржина на филмот да ја направи универзална. Номадскиот менталитет, манифестирањето на исконската човечка потреба по трагање, опиеноста од животот и носталгичната жед по него, би требало да бидат суштинската поетска содржина на ова дело.

Но, една од големите опасности за филмската приказна за Ромите и досега беше

тие да се прикажат со еден сомнителен фолклор на еден народ досега наполно одвоен од секое општество кое се базира врз етнолошки, религиозни и политички основи. С. Попов вешто ја избегнува оваа стапица. Така, макар што неговиот филм е дело со една блескава убавина, гледачот сепак ниту во еден миг нема впечаток дека тука нешто е наместено. Вродениот уметнички дух на Ромите, многу е пофасцинантен отколку каков било успешно смислен декор.

Во овој филм бојата има примарно психолошки карактер, бидејќи таа ја поседува оваа вредност и во нивниот секојдневен живот, што убаво и над сè функционално го забележал Директорот на фотографија, Апостол Трпески. Во така создадениот филмски простор на режисерот му е овозможено едноставно да ги лови ликовите во мигот на нивната најсилна егзалтација или стадиум на суровост.

Централна личност е собирачот и откупувач на стари предмети, кои потоа ги препро-



дава за своја сметка, Таип кој го толкува Мики Манојловиќ, актер кој безмалку со маестрална сила го инкарнира овој комплексен лик. Наспроти него се наоѓа неговата сопруга Ремзија, во толкување на Катина Иванова, која тоа го прави на не помалку импозантен начин со чудесно впечатлива актерска методологија, макар што нејзиниот експресивен простор во филмот зазема далеку помало место.

Главно меѓу овие два лика постојано се случуваат мигови кои осцилираат меѓу бруталност и една изворна, но тешко манифестантна нежност. Попов со адекватен стил го раскажува својот филм, во еден интермитентен, потскоклив ритам, приведувајќи го полска до еден пеколен тек, кој, впрочем, мошне добро им прилега на виталноста и суровоста на неговите ликови. Овде мора да ја нагласиме и извонредно функционалната соработка со монтажерот Димитар Грбевски.

Режисерот, па и снимателот не дозволуваат да бидат заведени од егзотичната привлечност на амбиентот или од сликовитоста на неговиот фолклор, како што истакнавме и понапред. Тие секогаш запираат токму навреме, пресекувајќи ја сцената во моментот кој е погоден да се избегне претераното експонирање на овие пластични атрибути, а исто така и да не дојде до пренагласено ублажување на овие вредности. Така, се чини, дека е пронајдена една извонредна визуелна избалансираност, која на ваков начин можеби сè уште не е достигната во македонскиот филм и во неговата не толку скромна кинестетска поетика.

Па сепак, стои генералниот впечаток за извесна глобална нескладност на севкупната наративна структура на филмот, од што потекнува и неговата сила родена од брзината на движењето, односно од неговиот ритам, што сè заедно е независно од силата на темата или заплетот.

Концепцијата на колорот, како што веќе спомнавме, бездруго заслужува да биде апострофирана. Таа се состои од една згусната но, всушност, дискретна и неутрална гама, во која понекогаш преовладува интензивната црвена боја, но главно доминира полесната сина боја, која ја неутрализира сликовитоста на ентериерот за сметка на пластичното единство што ја зацврстува неговата кохезија.

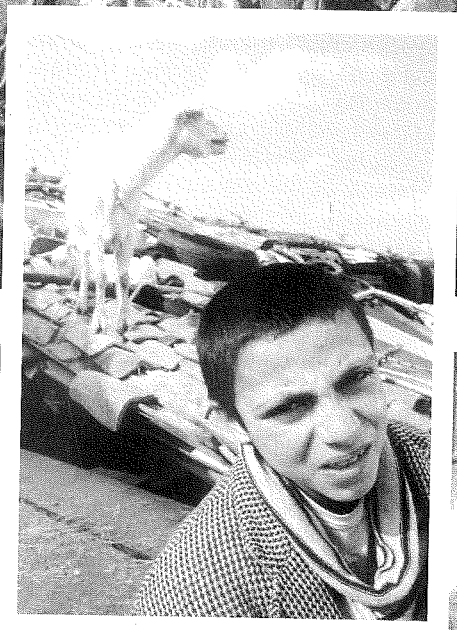
Иако сведочи за една општествена и социјална стварност, не може да се каже дека овој филм е еден социолошки документ.

Неговиот наслов, всушност, се чини е ироничен, бидејќи набргу станува јасно дека тука не се работи за никаква магија, туку наспроти тоа за една редица човечки страдања. Бидејќи од почетокот е јасно дека желбата на Таип да го одведе своето семејство во Индија, е еден имагинарен порив, но како таков и недостижен сон. Очигледно е дека таква среќна можност нив нема да ги допре. Нивната реалност, а тоа е она што гледачот го забележува во кадрите од филмот, се состои од зашеметеност од алкохол, од викање и тепање. Но, тие и во тие свои вековни фаталистички рамки, наоѓаат извори на оптимизам, кои се базираат врз резигнација.

Оттаму со својата визуелна топлина и драмска сила, филмот непогрешливо нè погодува со чувствителноста и неспорна вистинитост. Во филмот меѓу многуте, ја издвојувам онаа изворна секвенца, остварена во екстериерни услови - смртта на Таип, која во финалето со своето визуелно совршенство е извонреден толкувач на вистинските судбини на ликовите кои не можат да егзистираат надвор од начинот кој не би бил меѓу другото обусловен и со формите на почвата во чии граници тие ги минуваат своите денови.

Што се однесува до визуелните квалитети на прикажаната физичка стварност во филмот, се чини дека тука постои мал парадокс, но и една напивно логична констатација. Просторот овде создава можност да се одредат вистинските димензии на ромското траење. Така Столе Попов не ја предава својата публика, таа да повториме, ниту во еден миг не се чувствува измамена. Пластичната убавина на филмот не го уништува животот во него, а со тоа креативната цел е сосема достигната.

Со својот ЦИПСИ МЕЏИК, Столе Попов дефинитивно се афирмира како еден од најдобрите претставници на новата македонска кинематографија. Тоа е филм кој е прекрасен поради својата парадоксална виталност, поради својот колорит, движењето, па и поради својата бруталност. Снимен меѓу Ромите и во нивните населби, каде што се мешаат различни националности, тој ни донесува еден визуелен пресек, сликовит, па и шокантен, за животот на овие луѓе, кои овде, како впрочем и насекаде, живеат повеќе или помалку надвор од законот. □



РОБЕРТ АЛАЃОЗОВСКИ

УДК 791.43/44(497.17)(049.3)  
Кинопис 19(10), с. 89-91, 1998

## (РАЗВОДНЕТА) САТИРА

Филмот ЦИПСИ МЕЦИК може да се чита на две нивоа, впрочем како и секој уметнички текст. На првото ниво, буквално, денотативно, тоа е филм за Циганите, тематизиран е циганскиот живот, а на второ, преносно, конотативно ниво е сатира за нашата актуелност, нашето современо живеење. Обично, кога се разгледува уметничкиот текст повеќе внимание и важност им се придава на преносните значења, затоа што тука лежи она „уметничкото“, стилот на авторот, квалитетот на делото. Парадоксално, ЦИПСИ МЕЦИК при рецепцијата повеќе ја преокупира јавноста со буквалното, одошто со преносното значење. Па се поставуваа прашања зошто баш таа тема, мораше ли толку да чини, се правеа аналогии со претходните филмови на таа тема и сл. А тоа се, сепак, прашања што се повеќе сврзани со контекстот на филмот, отколку со самиот уметнички производ. Голема вина за тоа носат и самите автори кои (лукаво) повеќе ги насочуваа разговорите кон филмската тема, отколку кон стилистиката. Ние во овој напис ќе се обидеме да проговориме повеќе за преносните значења и начините на кои се остварени зашто, меѓу другото, и изборот на филмската тема е во нивна функција.

Само краток поглед кон творештвото на Столе Попов ни открива автор со изострен „нерв“ за стварноста. И кога се опсервира минатото (ЦРВЕНИОТ КОЊ, СРЕКНА НОВА '49) и сегашноста (ТЕТОВИРАЊЕ). При тоа, колку што е пожестока критиката, стварноста е подокументаристички прикажана, а за толку се и конструктивните начела на филмот поекиплицитни. Тоа е случај со ТЕТОВИРАЊЕ, а еве и со ЦИПСИ МЕЦИК.

Веќе го одредивме преносното, уметничко ниво на филмот како сатира. Тоа значи дека во филмот на духовит и подбивен начин остро се разобличуваат деформациите во општеството, во политичките и моралните сфаќања на човекот. Односно се разобличува суровата, неизградена, полна со апсурди, посткомунистичка стварност во Македонија (времето и местото се сосем јасно определени во филмот). Во неа политичките идеи се во зачеток, но дури и како такви деформирани, националните се





„Ципси меџик“

базирани врз мечтателска самоизмама, а моралните вредности се обвиткани со дебели егизам. Ова разобличување се постигнува со реторички средства адекватни на сатира-та, т.е. средства со кои се деградира, а воедно и се покажува деградацијата на предметот што се опишува. Во функција на оваа базична постапка (деградација на предметот) се сите други постапки, меѓу кои и изборот на темата - животот на најниските слоеви во општеството, Циганите. Целата тема, пак, се развива како алегорична. Работите се случуваат, без ди-

ректно да се именуваат, притоа однесувајќи се на нештата надвор од конкретната тема.

Така во центарот на вниманието е едно многучлено ромско семејство. Главен и централен лик е Таип, балкански *pater familias*. Такви (патријархални) се и односите во семејството: брутално непочитување на жена си, покровителство над децата, толерирање на мајка си и неискрен однос спрема роднините. Таип се обидува да ги прехрани децата, помалку работејќи, а повеќе служејќи се со итрина, при што како откровение му доаѓа мла-

диот унпрофорец, индиецот Риџу. „Пријателскиот“ однос спрема Риџу Таип го гради врз својата лична митологија (Риџу доаѓа од „светата“ земја на предците) и на голиот интерес (најпрвин ситна хуманитарна помош, па „заедничко“ купување коњ, и на крај докторскиот печат на Риџу што носи пари за погреб на божем мртвите). Поради ова последното Таип е готов на Риџу да му ја даде и ќерката. Поради заслепената обземеност со лесна заработувачка, длабоко неморална, Таип влегува во меѓепсаниот круг на апсурдноста. Го „умира“ целото семејство, го менува местото на живеење, се заплеткува во апсурдноста на ситуациите што настануваат од тоа и сето тоа како бумеранг му се враќа: најстариот син вистински му умира, забораен во гробот, а тој паѓа како жртва на одмазда, зашто противниците мислат дека тој е убиецот, а не еден од неговите „мртви“ синови. Индолентноста, моралната ерозија и конформизмот го носат Таип во смртта, но, што е најлошо, лекциите не се научени. На маргините на животната поразеност еден од најмладите синови на Таип го јавнува неговиот фалшив коњ, симбол на неговиот животен стремеж, за и тој да го оди истиот круг. Сите деца на Таип се губитници. Првиот е напуштен од жена си, другиот е силеџија, третиот е полово дезориентиран, четвртата е наивна, петтото е оддадено на јадење и со погрешно водена музичка дарба. Ништо подобра не е ни општествената средина на семејството. Тие имаат ривали што се сметаат за повисока класа, но повисоки се само бескрупулозноста и оддаденоста на кич вредности. Унпрофорците се длабоко потонати во својата морална и животна изгубеност и безидејност. Столбовите на општеството (бирократијата, полицијата) се рамнодушни, неисполнителни и порочни.

Како што реков оваа тажна општествена слика авторите ја разбиваат со реторички средства карактеристични за сатирата. За да се направи алегориската појасна се користат доста политички алузии: за жена му Таип е политичар затоа што сака своите цели да ги оствари на нечесен начин, Ромите сакаат да направат партија при што најважно е кој ќе биде лидер, изборот на име на партијата ВМРО(ВЦРО). Се користат инвективи (погрдни и директни искази): „Македонија е одмор од Босна“, „Вие ќе не ебете, а ние ќе го папаме“, „Да живее другарот Тито и господин Киро“. Сите ликови се искарикирани, некои

дури и хиперболизирани (ликот на Кенеди, на Мара, на полицаецот, на старата мајка). Некои ситуации се претвораат во вистински бурлески (погребот на Бајрам, неговата смрт), многу сцени се правени како виц-ситуации, травестирани се жанровските обрасци на хоророт, крими, акција, црна комедија. Многу стилски постапки и мотиви карактеристични за современото филмско творештво се пародизирани: појавата на режисерот во една кратка секвенца, травестизмот, хетеросексуалноста, метафикционалноста (каков е односот на луѓето /Циганите/ кој киното).

Значи основниот концепт е сатирата. Кон неговото остварување се насочени сите филмски елементи. Покрај веќе увидените сценаристичко-режисерски решенија, таква е и фотографијата: преполна со детали текстура на кадарот, со кои се симулира кич, фокусирање за ироничен акцент, кадрирање за да се постигне комичен ефект. Таква е и играта на сите актери: со премногу гестикулација, со многу мимика, час со премногу психологизирање, час со преголема дистанца. Такви се костимите: збирштина од најразлични бои, материјали и модели; таков е и декорот. Таков е и лингвистичкиот узус на ликовите: јазично неправилна „кула вавилонска“. Таква е и музиката кога се користи текстолошки, како дел од дејствието, но не и кога се користи како структурен елемент на филмскиот знак.

И покрај тоа што концептот на филмот е сатиричен, доследно спроведен на речиси сите нивоа, реторичкиот ефект не е максимален! Зошто? Затоа што филмската тема, која треба да е во функција на концептот, доста често го „јаде“ концептот, односно станува цел самата за себе. Така многу реторички инвентар (виц-ситуации, сцени, реплики, односи меѓу ликови, дури и неколку ликови - Мара, полицаецот) се користи во функција на првото значење (а тоа носи само „гол“, моментален ефект), наместо во функција на второто. Тоа го обременува времетраењето на филмот, го разводнува ефектот, и реторички и експресивен, односно ја отапува сатирата.

Прашањето дали повеќе инвективи (како што беше директното обраќање на Кили во ТЕТОВИРАЊЕ), дали повеќе личната, семејната или општествената сфера, дали повеќе алузии, а помалку алегорија и слично, повеќе навлегува во доменот на личните вкусови, а таму ставовите се многу покомплексни, побогати и поамбивалентни. □



ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

УДК 791.43/.44(497.17)(049.3)  
Кинопис 19(10), с. 92-96, 1998

## А МАГИЈАТА НА "ЏИПСИ МЕЏИК"?

### 1. Воведни белешки:

- ЏИПСИ МЕЏИК;
- Столе Попов;
- По извесна временска дистанца, кус осврт кон еден од најновите филмови во македонската играна продукција, и последниот филм на еден од нашите најреномирани режисери;
- Накусо за структурата, семантиката, изработката на филмот; и,
- Исто така накусо, некои аспекти околу авторската етика, и тоа посебно околу (не)потребноста, (не)корисноста и (зло)употребата на *доследноста* како авторски и етички принцип.

### 2. Структура:

На почеток, да дефинираме некои аспекти, посебно терминот *структура*, кој во овој текст ќе го прифатиме на еден друг начин отколку што обично се прави. Во овој текст под поимот *структура* се подразбираат не само оние феномени и појави кои му припаѓаат според методологијата на структурализмот како правец, туку, нешто пошироко и покомплексно, покрај чисто структуралните елементи како што се *темата* и *мотивите* во делото, *актантите* и *функциите* што тие ги носат, под овој поим ќе ги сместиме елементите на хронопотот, и исто така, елементите на текстовното<sup>1</sup> решение - и од наративен, и од стилски аспект. И, во истиот контекст, интертекстуалната констелација на делото. И сето тоа *сосем* накусо, бидејќи: нема да го злоупотребуваме просторот што треба да му припадне на

овој текст, така што тука нема да навлегуваме во детални анализи, туку веднаш ќе прејдеме на конкретните кажувања за делото што произлегуваат од нив.

Како прво, темата - доста несреќно избрана, ќе речеме. Посебно затоа што некако доцна доаѓа во однос на една веќе можеби и премногу експлоатирана тема и во пошироки рамки во општата светска филмска продукција. Во секој случај, *тоа и не ќе беше нешто негативно*, ако филмот носеше нешто ново: некој нов израз, некој нов пристап кон темата, нешто ново во постапката со која се обработува, или барем некоја нова (авторска) гледна точка кон проблематиката. Но за жал, тоа со овој филм не е случај. Бидејќи, освен интересната идеја на заплетот во самото сценарио, односно перипетиите околу лажното умирање на поголемиот дел од семејството на Таип (носечкиот лик кој преку оваа измама се обидува да го оствари својот сон за одење во Индија, неговата земја од сонштата и негов силен копнеж), и можеби и потенцијалите на самиот актерски кастинг, филмот не ни донесува ништо друго, ни свежо, ниту пак инвентивно или луцидно ново, а што *толку можеше да се очекува од еден автор со таква репутација и завидна творечка заднина*. Тоа, овој филм го доведува до изглед на едно *„старо, добро“*, но изветвено *„Deja Vu“*.

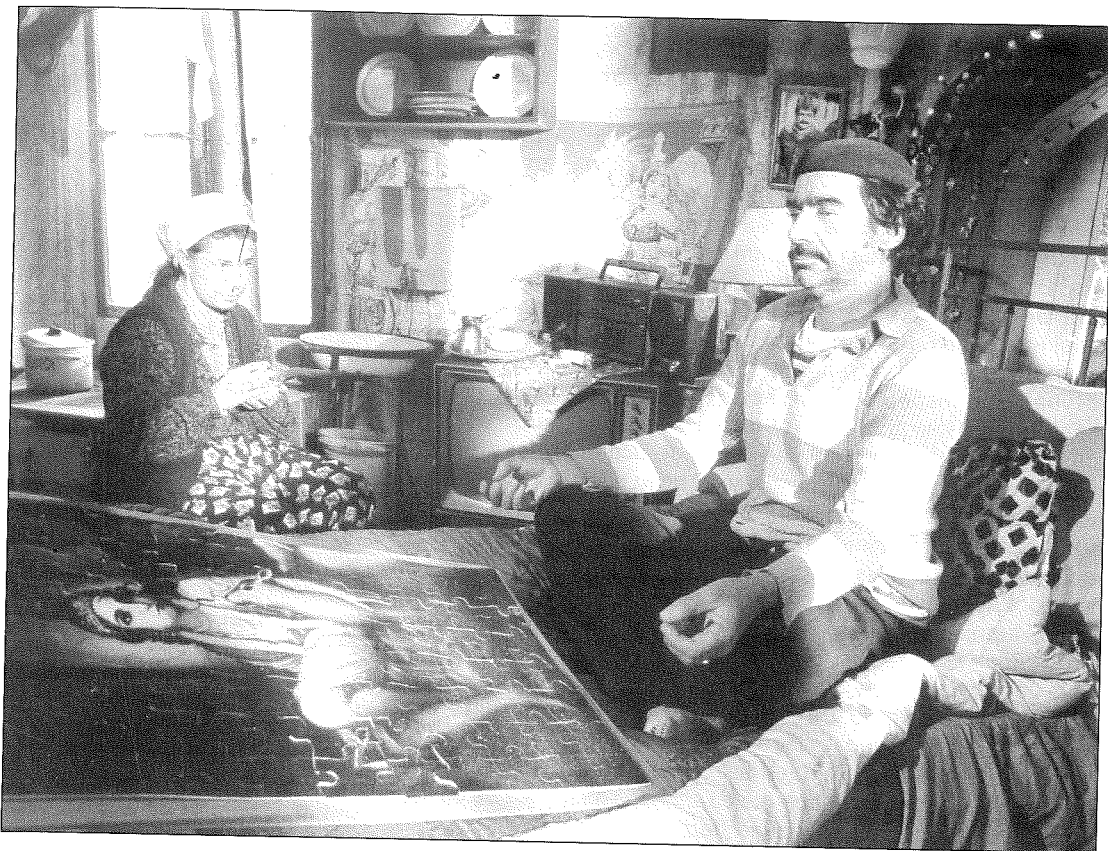
Самото текстовно<sup>2</sup> структурирање на фабулата речиси и го нема; самиот хронотоп е рамен, препознатлив, без енигми во неговата динамика. Може да се каже дека во случајот на ЦИПСИ МЕЦИК: *сижето = фабула*, односно дека не постои конкретна сижејна обработка, и дека таа обработка се совпаѓа (е идентична) со самата фабула. А бидејќи фабулата е и основната приказна, може да се дојде до заклучок дека нејзина обработка (како авторски чин) не постои. Енигма има само во нејасноста: *зошто* таа не постои?

И додека сме сè уште кај *постапката* како авторски чин, можеме да се осврнеме кон специфично медиумските авторски постапки: фотографија, режија, монтажа, итн. Досега многу се зборуваше за проблемите на екипата околу лабораториската обработка на филмскиот материјал за овој филм, па тоа ќе го прескокнеме во интерес на потребите на текстот, а и заради тоа да не навлегуваме во теми за кои веќе и отповеќе е зборувано. Сосем накратко ќе се осврнеме кон режисерската постапка, и кон монтажата.

Како што веќе рековме, и како што е добро познато и општоприфатено, режисерската постапка ги опфаќа најголемиот број постапки потребни за да се создаде еден филм. Меѓу тие постапки спаѓа и општото структурирање на граѓата на филмскиот текст - од сценариските претпоставки, па сè до крајната обработка на снимениот материјал. Што се однесува до фабулата на филмот, за тоа зборувавме веќе претходно. Што се однесува до изборот на актерската екипа, кастингот е многу добро направен, со навистина квалитетни актери, кои за жал, не можеа, сепак, нешто многу да направат за филмот во целост. Но, за тоа нешто подоцна повеќе. Не може да се рече дека сценографијата е лоша; таа е доста професионално изработена. Иако со некои свои моменти и забегува од основниот (даден) хронотоп на филмот, таа во целост и нема некои поголеми негативности. Но затоа, со постапката на монтажа не е ни одблиску таков случај.

Не малку големи филмски автори рекле дека монтажата треба да биде еден од најбитните елементи: душата, скелетот и сржта на она што е филмското дело. А за конкретното дело под име ЦИПСИ МЕЦИК тоа не може да се каже. Завршениот, готов филм наликува на работна копија, и тоа од рана фаза. Површна и еднонасочна, без ниту малку филмски ефект или пак трик, монтажата на овој филм доловува само едно монотono раскажување (претставување како презентирање на факти), и ни дава една трајна едноличност, наместо жива динамика на случувањата. А доколку е тоа интенционална постапка, тогаш може да се зборува за авторската (спред мислењето на авторот на овој текст) лошо избрана мотивација. Но, и кон тоа ќе се вратиме повторно нешто подоцна.

Што се однесува до ликовите, веднаш може да се каже дека не е премногу водено сметка за некое подетално и покомплексно отсликување. Тие се претежно *типови*<sup>3</sup>. Отсликани доста црно-бело (или сиво, ако повеќе одговара), кај ниеден од нив не можеме да најдеме внатрешен развој, односно, не може да се види некоја посилна психолошка обработка на ликовите, освен можеби кај еден од синовите на Таип, травеститот-хомосексуалец Шакир, и кај индскиот лекар - UNPROFOR-ец, Рицу; овде, кај овие два лика е даден некаков внатрешен психолошки развој, но тука се стигнува до оној момент заради кој



„Џипси меџик“

што рековме „можеби“, а не инаку: моментот на **мотивацијата**. Мотивацијата на ликовите, и потоа, следствено, и на самата фабула.

Рековме, можеби и има внатрешна психолошка трансформација кај некои од спомнатите ликови; а рековме можеби, бидејќи за тоа да е така, и тоа да биде валидно од естетски аспект, таа трансформација мора да биде и мотивирана. Колку е подрастична промената, и колку повеќе се поекстремни постапките на ликовите, толку посилна треба да биде мотивираноста што ги води. А мотивираноста во овој филм е само уште еден момент во сивилото на просечноста што е ознака на филмот во целост. Значи, загрозеани се основните причинско-последични врски во самата фабула, со тоа што за некои (наистина) далеку екстремни постапки на ликовите не е дадена доволно силна мотивација за тоа да делува убедливо. Ниту за измамата што ја прави Таип, ниту за блискоста што ја изградува со Индиецот; а од друга страна, пак, транс-

формацијата на Шакир во травестит и хомосексуалец не е ниту одблиску навестена, односно не се дадени некои основни претпоставки (услови, состојби, ситуации) за таков крупен внатрешен пресврт, итн.

Сиве овие негативности, сепак, не можат да се оправдаат со вообичаените анализи и толкувања за повеќезначноста на уметничкото дело, за симболичките и алегориските (под)значења итн., со кои обично кај нас, се знае да се оправдува сè и сешто. Бидејќи...

### 3. Семантика:

Ако сакаме да тргнеме во потрага по вторичните, или уште подлабоките значења, мораме прво да расчистиме со основните. Бидејќи, не може да се зборува за **поттекст**, ако немаме **текст**<sup>4</sup>. Следствено, таму каде што самиот текст не е доволно дефиниран, кој било извлечен поттекст - не може да биде валиден.



За семантиката на едно дело секогаш е најтешко да се зборува, бидејќи од своја страна, поради релативноста на уметничкиот знак, тоа првенствено е голема одговорност. Но, ни одблиску толку голема во споредба со одговорноста која ја има оној што го создава тој знак. Затоа, ќе се задржиме сосем кратко на некои од тие значења кои можат да се дефинираат, и последиците што ги носат кон естетскиот квалитет на делото.

Прво да напоменеме што *нема* да спомеме:

Како прво, нема да разгледуваме какви сè значења и подзначења може да се извлечат од фактот дека во еден од последните *македонски* филмови, најмалку се зборува - *македонски*. Тој факт, и голем број сцени од филмот (сцените низ градот), не одговараат, не соодветствуваат на хронотопот, туку напротив, силно ја нарушуваат хронотопската конфигурација на делото, а самото дело - го чинат неувверливо и недефинирано. Но, за да не навлегуваме во нејасни води кои можат да нè однесат на несакани места (во политиката, на пример), во овој текст тоа ќе го оставиме настрана.

Затоа, сосем накусо ќе повториме<sup>5</sup> дека доста елементи од семантичка страна можат да се разгледуваат на повеќе нивоа, но тие не се доволно мотивирани, ниту пак доволно добро медиумски изведени за да заслужат исцрпна анализа.

На пример, за да може да се рече дека филмот е критика на нашето актуелно секојдневје, феномените и апсурдите што се јавуваат во овие интересни, но и чудни времиња, за тоа треба да се најде цврста подлога во самото ткиво на делото. А тоа во ЦИПСИ МЕ-ЦИК не може да се најде. Монотоното темпо на сите случувања, типизирани, речиси клишеирани ситуации што се редат без поголемо задлабочување или барем поинтензивно истакнување на одредени (кои и да било) елементи од фабулата<sup>6</sup>, во ниеден момент не дозволуваат да се дојде до конкретни, и пред сè, целисходни заклучоци за семантичките поставки на делото.

Краен заклучок на потписникот на овој текст за значенските елементи на ова дело е дека овој филм е сниман најверојатно, под импресија од интересноста на моментот на Таиповата измама, како добар елемент на зачудување, и на неговата, од апсурдноста на тој чин предизвикана трагедија, како после-

дица на општите места (општествените и социјални услови) претставени како контекст на делото, и ништо повеќе од тоа. Таков е барем - генералниот впечаток.

#### 4. Актерски остварувања:

Нешто сосем накусо ќе кажеме и за овој сегмент од филмот.

Мора да се каже, без двоумење, дека актерската екипа на овој филм дава сè од себе. Во секој случај, онаму каде што тоа е и најмалку можно, актерите остваруваат завидни перформанси. Пред сè, се мисли на актерката Катина Иванова (Ремзија), и нејзиното актерско остварување. Тоа стои на високо професионално и уметничко ниво. Истото може да се каже и за Тони Михајловски, а донекаде и за актерските перформанси на Горан Додевски (Шакир), Бајрам Северџан (Бајрам), Anthony Zaki (Риџу), и, на моменти, младата и многу надежна Арна Шијак (Рамиза).

За актерската игра на Мики Манојловиќ може да се каже дека е сосем солидна, дури и добра, ако над неа не се надвива сенката на стереотипноста, на една типизираност што ја носи самата улога што тој ја игра, а и самото сценарио.

Можеби ќе е малку претерано, но само ќе наспоменеме дека овој филм е типичен пример и доказ кон тврдењето дека квалитетната актерска изведба не може да спаси еден филм сама по себе, па колку и да е квалитетна.

#### 5. Авторска доследност:

Столе Попов е еден од нашите најпознати, најреномирани и во секој случај, еден од најдобрите филмски режисери кај нас, судејќи по неговото творештво до сега. Да ги спомеме, заради едно мало потсетување, неговите претходни играни остварувања: ЦРВЕНИ-ОТ КОЊ (1981); СРЕКНА НОВА 49 (1986); ТЕ-ТОВИРАЊЕ (1991).

И сега е неизбежно прашањето, како тоа, еден автор од овој калибар кај нас, кој зад себе има филмови од таков висок квалитет, си дозволува ваков кикс?

Можеби токму тука и лежи одговорот; токму во личната поетика која Столе Попов ја дефинирал сред своето творештво: онаа силна нишка на натуралистичка провиниенција која може да се истакне во неговите претход-

ни остварувања. Таа поетика на која тој ѝ останува докрај доследен, ја спроведува и во овој негов филм. Но, дали желбата за повеќе, или пак нешто друго, овој пат го натерале таа нишка да преовлада повеќе, и да замине во крајност, со што и се дојде, најверојатно, до овој куп негативности и до слабиот уметнички квалитет на филмот. Којзнае?

Таа крајна доследност кон некои начела, а посебно заминувањето во крајностите на истите, е доста чест случај и во светот, и на многу светски уметници и мислители им се има случено токму тоа: заради слепото следење на нивните основни начела, на крај се наоѓале себеси во корсокак. Тоа се случи и со Фројд<sup>7</sup>, со Дарвин, со руските формалисти и со Прашкиот структурализам, итн. Она што може да не теши е тоа дека таквата состојба не е трајна, и тоа дека многу од тие мислители и уметници сепак на крајот ја увиделе својата заглавеност во строгите принципи и тесниот простор до кој што ги довела таквата доследност, па се ревидирале и себеси, и своето творештво.

Од една страна, која е мотивацијата на авторот да се зафати токму со една ваква тематика, кога од друга страна е видно дека тоа го направил без некоја посебна авторска идеја за нејзино уметничко транспонирање? И дури ако просечноста и нискиот квалитет на овој филм не ги ставиме сосем на сметка на непотребната (крајна) доследност на авторот кон својата поетика, можни се и одреден број други претпоставки околу типот на мотивираноста која го движела Попов кон ваквиот избор: нема да биде нереално ако тие мотиви ги бараме во тенденциите да се направи и конјуртен филм за Запад, а нашата неодамнешна (бивша?) историја покажала дека оваа тематика е токму таква. Е, убаво. Само што, покрај тематиката, на тој Запад, сепак - "по-некогаш" - треба и филмот изработен на таа тематика да е *добар филм*.

### 6. Наместо резиме:

Она што не смееме да го заборавиме е тоа дека кај нас, феномените од овој вид ги има во сите области на културата и уметноста. Затоа сето ова *треба* да се каже. Не само заради ЦИПСИ ....

А за ЦИПСИ МЕЦИК, накратко, само ќе кажеме: Ципси - да. Мецик - не.

Бидејќи, како што заклучивме, од сево

ова не може како резултат да излезе магија. Бидејќи магијата е во естетските, уметнички дострели, во топлината, задоволството и „suspence“-от на едно висококвалитетно дело. Таа е во сите оние уметнички елементи на делото, во атмосферата, во конзистентноста и кохерентноста на делото и она што е во него. Магија сосем сигурно нема во измамата на Таип, и лажните смрти на неговата фамилија. А можеби и таму ќе ја најдеме, ако имаше барем малку од неа во целосната авторска и уметничка изведба на филмот.

Затоа, одговорот кон насловот на овој текст е:

*Не е таму.* □

Белешки:

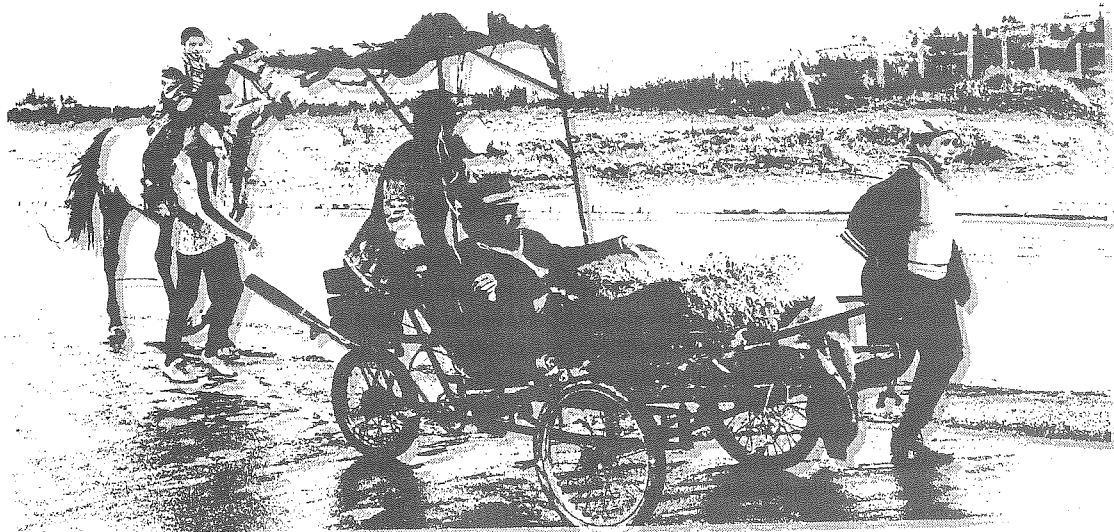
1. Тука го следиме за нас прифатливото одбележување на уметничкото дело (од каков било вид) како *текст*.
2. Види <sup>1</sup>
3. И од точка на ликовите, и од точка на функциите што тие ги носат.
4. Види <sup>1</sup>
5. Бидејќи малку има нешто друго што е доволно силно или конкретно да се истакне.
6. Ниту на сценариски, ниту на план на режија или монтажа.
7. Токму поради својата крајна и непопустлива доследност кон неговите основни поставки, денес Фројд главно е користен само во клиничката психијатрија, додека во областа на психологијата, социологијата и антропологијата речиси и да не е релевантен како мислител.

ЉУБОМИР КОСТОВСКИ

УДК 791.43/44(497.17)(049.3)  
Кинопис 19(10), с. 97-100,1998

## ПАТ ВО ИНДИЈА

Веројатно дека човекот е сосема неписмен само кога треба да ги чита своите желби. За Британците, на пример, Индија беше најсјајниот камен во кралската круна - тргнуваа ли сепак потомците на Гордиот Албион кон Истокот само влечени од шушкањето на свилата или од приказните за храмовите лиени во злато? Дејвид Лин во своето тестаментално дело „Патот во Индија“, (кое содржеше намерна двосмисленост уште во насловот, бидејќи, Индија навистина се бараше низ чин на откривање во внатрешноста на - Индија!) во една пештера во џунглите ќе го најде каменот на мудроста на постоењето, кое, колонизаторите, ете, сосема кусогледо не го забележале. Потконтинентот, што личи на циркуски шатор потпрен на најголемите пирамиди на светот - Хималаите, како да допира до небото и до



КИНОПИС

тајните на постоењето подеднакво на тоа што нурнува во топлината на Океанот: ако небото го проектирало животот, водите го создавале. Меѓу тие две катети, ете, е нацртана земјата која можеби ја крие смислата на битисувањето.

И во еден од поновите македонски филмови - ЦИПСИ МЕЏИК на авторот Столе Попов се бара најкусниот пат за Индија. Тој пат се бара со префинето чувство дека за мудрите патот не мора да е долг колку и километражникот: оној што ја допира вистината умее да почувствува дека понекогаш, за да се дојде до целта, доволно е да се одреди правецот или да се рашират рацете. Патувањето е сфатено како барање нови граници за сопствената слобода, а токму хероиката на Трагачот по слободата, која сосема лесно легнува крај творештвото на Столе Попов (СРЕКНА НОВА, ТЕТОВИРАЊЕ), од своја страна, постојано ѝ помагаше на македонската кинематографија да ја одбегне судбината на аутсајдер, место кое некако ѝ прилегаше со оглед на општата рефлексивност која општеството на дезорганизираноста ја оставаше врз една полустопанска-полукултурна дејност (како што е кинематографијата), а која треба да работи за да исфрлува филмски дела онака како што тоа го прават жителите на една кошница со пчели. Бидејќи кај нас не течеше мед, беше јасно дека нема ниту кошница, па и филмот е сигурно одраз како на хаосот што - посебно кога се работеше ова дело - постоеше и во земјата како дел од општата мотивација за работа, така и на состојбите во посебните одаи на духот на филмаците.

Сепак, и покрај сите тешкотии ЦИПСИ МЕЏИК останува дел од традиционалните вредности на авторот, со мали варијации напред-назад. Инаку и приказната од овој филм е врзана за мелењето на вредностите што се огледа во општата слика на општеството, главно предадена преку растурањето на едно семејство (како во СРЕКНА НОВА), можеби како мал и неугледен „микрокосмос“. Во услови кога небото на надежта се мурти, кога какафонијата на социјалниот Пекол влегува во сите пори и кога се чини дека одново времето е како река која не знае каде да тече, јунакот Таип чувствува непознат мирис и добива непознат диоптер, со кој работите започнува да ги гледа од „филозофска“ страна.

Навидум баналното откритие на своите корени во древна Индија, го тера да по-

мисли дека татковината не е таму каде што постојат сидови или тапии, туку онаму каде што среќата го држи семејството собрано, без оглед дали само нокта ќе биде куќа, а ветрот будилник. Неговата мисла дека секој треба да биде она за што е роден и онаму каде што е создаден е само историски ретроградна, бидејќи произлегува од општата ретроградност во стилот на животот, откако Утопијата за иднината се исушува. Таквото поставување на темата и градењето на ликовите барала сила која досега не е создавана во домашниот филм и тоа уште во фазата на пишувањето на сценариото. А таа храброст е излачена токму во таа фаза на создавањето.

Дури, во извесна смисла сценариото на ЦИПСИ МЕЏИК е барем во структурното поставување на приказната можеби и најинтелигентниот производ на македонската „проза“ - ако ни биде дозволен овој израз. Бидејќи сценариото ефикасно, рационално и скалесто, низ богатство на идеи ја предава таа релација поединечно - општо, односно семејство - град, користејќи и „посредник“: видовито смисленото „претсобије“ на целото општество (она за кое рековме дека се дави во сопствената бесмисла). Тоа е скопското гето Шутка, како еден вид нокен Гулаг во кој се исфрла сета беда и смрдеа на времето без изградена смисла, како место каде што во страшни маки умира системот што дури и од ракурсот на зафрленото предградие изгледал како некаков Периклов период. Сценариото (Блажевски) добро ги наредило сложените коцки: домот како основа, населбата како „проводник“ и градот како котел, никогаш не доведувајќи го во опасност смисловниот баланс.

ЦИПСИ МЕЏИК генерално е доста успешен во читањето на сценариото - тоа се набљудува онака како што некој видовит човек би читал туѓи мисли: го прави тоа во слики, кои многу често наликуваат на сон, убаво „одмарајќи ги“ сцените на фантазијата и надреалното со експресивната сила на денот и реалноста. Експресивноста, пак, на Попов помладиот, подеднакво на држењето на уздите на другите користени стилски контрасти, само е билансна жетва на добрата архитектоника на целиот филм. Иако се многу, ликовите се со лесна идентификација, „питки се“, а нивните внатрешни вредности, и кога бараат внимателни релации, се доста хармонично поставени и вреднувани. Од друга страна, сите поединечни судбини на Таипово-

то семејство лесно се миксуваат со надворешниот свет, час со преплетување низ дејствија врзани со Хобсовите закони на непосредното соседство, час со умешно надмудрување со компликуваниот систем на државата. Релативно густата мрежа на настани не ја оптоварува премногу основната мисла, повеќе служи за нејзино облагородување.

А вкупното милје има одлична атмосферска „костимографија“ - животот постојано навлегува и излегува од Таиповата „дневна соба“ - било преку директното навраќање на надворешниот свет во трошната колиба, било преку користењето на звуците и гласови однадвор и сето тоа - што е најбитно - вешто „архивирано“ во свеста на главниот јунак. Гледан, пак, како крајна точка на развојот на приказната, Таип се обидува да го замени тешкиот багаж на дневната светлина со сонот за слободата, која се концентрира на можната трансмисија назад во времето - со ѓд кон минатото! Враќањето во Индија наеднаш му станува свето четиво, мисла за прочистување, а неговата трагична тага се однесува како што треба: таа е само површно свесна за постапките и говорот на обичните луѓе, што актерот Мики Манојловиќ го остварува речиси пантомимичарски, прескокнувајќи го така „минското поле“ на кое обично паѓаат домашните филмации - дијалогот.

Хамлетовската опседнатост на Таип со патот кон медитативниот Исток создава услови лесно да ја „закопува“ сегашноста, одново низ убаво смисленото „погребување“ на членовите на семејството - повеќе низ комиката на обредноста, а не низ суровоста на „едноставното убивање“ (што е можеби мал чекор напред за нашата кинематографија, но голем за условно досега димензионалноста на Столевата стилистика) - останувајќи ја чиста татковата идеја на спасување и на семејството, кое, така, еднаш „погребано“, треба да езди кон својот татковински рај, кон вториот живот. Самите чести селидби на фамилијата се некакво додатно Чистилиште (како што ќе рече на едно место Достоевски - „Русот е слободен само кога патува!“). Но неговите возрастни синови, секој на свој начин, не ќе можат да ја сфатат таа негова опсесија со невиноста на прагревот: нив ги опседнува „Обичноста“ на осветата. Тие затоа завршуваат сосема обично, некои и недостоинствено, бидејќи, кај нив идејата за слободата не постоеше ниту како ларва (може попатно да

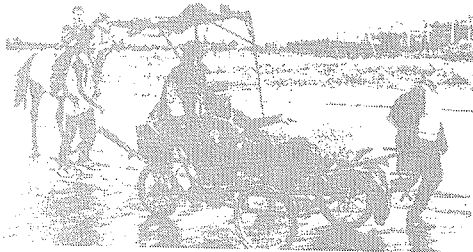
се рече дека Попов прави неуспешен и контрапродуктивен филмски обид еден од синовите на Таип да го претстави како „креативец“, преку бегството кај дервишкиот ред - како режисерот да бил повеќе мотивиран од маниризмот и општите места на домашната документаристичка школа кога се во прашање „кадетите“ на Арабати баба текето крај Тетово).

Таип инаку умира двапати - првиот пат кога станува свесен дека неговиот пријател Индиец, лекарот од силите на УНПРЕДЕП, кон кого тој негува речиси неприкриена идолтрија, едноставно е „допрен од цивилизацијата“, па станал обичен первертит. Потоа просторната исклучивост на Сонот Таип мора да ја замени со временската, измирувајќи ги двете противречности во ретките мигови на среќата со својата сопруга и најмладиот син, во неколкуте сцени снимени под свездениот летен покрив. Тоа ноќно небо е како сунѓер кое ги впива сите негови товари и ја излучува забораената насмевка. Таа сцена инаку е вистинско меѓувреме - судбината стои и чека во наредните случувања јунакот да се стркала кон дефинитивниот крај. Најголема е онаа далечина која човек само може да ја замисли, а не да ја истрча, а токму тоа Таип и го сознава во таа незаборавна вечер! А втората смрт, токму како што ѝ доликува на една амбициозна приказна, главниот лик ја изнудува (што се вели „само лудиот живее додека сака, а мудриот додека може“). Неговата свест е достојна за класичните јунаци - тој повеќе од умор се препушта на противничкиот нож, дозволувајќи неговиот Сон да трансцендентира можеби во друго тело, низ сцените на влечењето на трупот од возот.

Циганите, чиј генетски код на самоодржување „мора да проработи“ кога е најлошо, е ставен пред ново искушување и тој повеќе инстинктивно се враќа кон праведностите на битисувањето, што, во извесна смисла и не е претешко токму за овој етнос, бидејќи, тој ги задржал сите врати кон сопственото минато отворени, а сите патеки кон детството на сопствениот род постојано ги скратувал, живеејќи главно онака како што било уште во времето на Набуходоносор и она негово барање славните индиски свирачи да дојдат и да ја развеселат душата на Персијците. Во таа смисла, скромните изјави на авторот за тоа дека ЦИПСИ МЕЏИК е „сосема поинаков цигански филм“ се оправдани.

Кај Александар Петровиќ (СОБИРАЧИ НА ПЕРДУВИ) трагиката на главниот јунак Бора доаѓаше од „урбанизацијата“ на генот за трагањето, иако таа е повеќе сфатена низ инстинктот на главниот јунак и неговото неснаоѓање. Јунаците - Цигани, пак, кај Кустурица едноставно немаа осмислена цел, па ни содржина, а своевидната поетика едноставно се прикажуваше како /обичен „лар’пур’лартизам“. Дури Попов како да ја наоѓа смислата на циганската трагика (Таип е еден вид освестен Бора!), ја става во линија на општите мисловни трендови и оттаму неговиот ЦИПСИ МЕЏИК има несоборлив развој и тек на сказната: дури ниту повремено „без душа“ режираните сцени не го сопираат логичкиот и лесно восприемилив тек на настаните.

Притоа, Попов не бегал од веќе спомнатата етносимболика (коњот, креветот, трезата), но за разлика од Кустурица таа кај него природно и лагодно легнува врз скелетот на основната мисла. Постелата, како дел од мајчинската потреба да се има „постојано пристаниште“ е основниот контрапункт на Таиповата потреба да се побегне, а софрата и гладта се нешто на што се потпира целото семејство, како ритуал низ кој тоа не го чувствува „поважното“ и „посветото“...



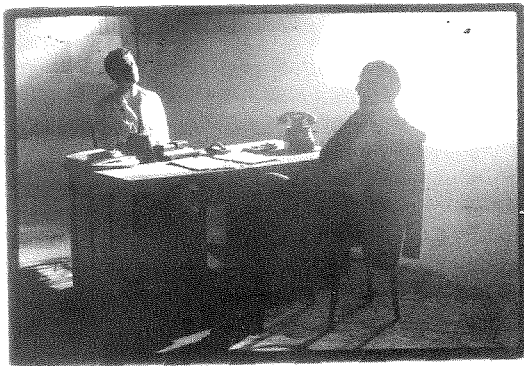
Симболичното присуство на коњот, згора на тоа и бел, сигурно дека доста интелегентно се надоврзува на архетипот на Трагачот по смислата на животот, оној кој настојува да се врати во детството на човековото постоење. Бидејќи токму коњот и е еден од најстарите средства да се стигне до ветениот простор, да се сретне судбината! Во несомнено најстариот наод на пештерското сликарство на Балканот, она кое се наоѓа на бугарската страна на Стара планина (Габровица - Рабишка пештера), присуството на коњот, и тоа на оној кој е во трк, во полна сила е најдоминантно. Дали тоа и најстарите племиња, како оној Шекспиров јунак настанат потоа во виртуелноста на ренесансата, уште тогаш би „менувале кралство за коњ“?

Навистина, во дел од историјата коњот е предзнак за човечката сила (Херос, Свети Горгија, Марко Крале), но да не забораваме:

во мигот кога племињата решиле да останат во едно место тие, пред сè, се обидуваат да се ослободат од коњот, како нешто што ги потсетува на пропуштените шанси. Така, и Артур Кестлер во „Тринаесеттото племе“ - историска анализа која веројатно ќе го инспирира славниот српски писател Павиќ за неговиот „Хазарски речник“ - ќе потсети на фактот дека во еден миг славните Скити (а потоа и Башкирите, како и Хазарите, воопшто) колективно убиле стотина илјади коњи! Заедно со нив ги убиле и сите мудреци во своето кралство и така ја избришале својата историја...

За жал, Столе Попов кон приказната за коњот нема докрај осмислен пристап, ниту секогаш успева да ја нагрне со потребната поетика, често сведувајќи ја на низа сцени кои по својата изразна млитавост сосема се исфрлени од општиот контекст. Тоа е случај со кадрите снимени на скопскиот Хиподром, па донекаде и последната, завршна сцена, која започнува по смртта на Таип, а со влегувањето на еден млад јавач на бел коњ во една нова циганска населба, која не произведува чувство на свесно користење од страна на авторот како сугестија за продолжување на Сонот: повеќе како да станува збор за сегментарно користење на јавачот и коњот, како за дел од обичен, дневен фолклор.

Но крајниот резултат на филмот е производство на доминантно дело во скромниот македонски опус, кое не му соодветствува на зачудувачки игнорантниот - би се рекло премолчан одраз - кој МЕЏИК го имаше во медиумите. Стил на однесување кој како повеќе да говори за медиумите отколку за самиот филм!□



ПРЕКУ ЕЗЕРОТО  
 ПРОДУКЦИЈА: "ВАРДАР-ФИЛМ", СКОПЈЕ,  
 КОПРОДУЦЕНТ ФИЛМСКО СТУДИО  
 "ЛОГОС", ПОЛСКА, 1997  
 СЦЕНАРИО: ТАШКО ГЕОРГИЕВСКИ,  
 АНТОНИО МИТРИЌЕСКИ  
 РЕЖИЈА: АНТОНИО МИТРИЌЕСКИ  
 ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА:  
 БАРТОЛОМЕЈ МАЈ  
 МУЗИКА: ЏОРџ ЗАМФИР  
 УЛОГИ: НИКОЛА РИСТАНОВСКИ,  
 АГНЕСКА ВАГНЕР, ЕКРЕМ АХМЕТИ

*ГЕОРГИ ВАСИЛЕВСКИ*

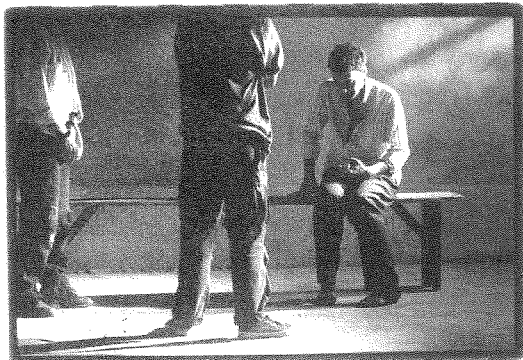
УДК 791.43/.44(497.17)(049.3)  
 Кинопис 19(10), с. 101-105, 1998

## ПОЕТИКА НА СТОИЦИЗМОТ

Секоја генерација си поставува, свесно или не, задача да го преиспита со сопствената духовност и сопствениот сензибилитет, културно-историското минато. Припадниците на новите генерации и кога ги проблематизираат темите од современиот живот тие, всушност, ги ставаат на проверка моралните импликации на идеалите, траумите и надежите на времињата во кои нивните татковци или дедовци се изборувале за право на опстанок на оние естетски, етички и духовни вредности за кои верувале дека имаат сила и моќ да ги измират актуелните противречности.

Македонскиот филм, за разлика од другите уметности што во нашиот културен амбиент имаа повеќе среќа да се развиваат континуирано и во битката со новородените искушенија да учествуваат со далеку поголем број заговарачи на една или друга идеја и визија, не реагираше ни благовермено ни ефикасно на преобразбите на кои беа сведетели неговите автори.

Нема сомневање дека за тој негов хендикеп најголемиот, ако не и единствен виновник беше недозволено скудната продукција. Македонскиот гледач најмногу што можеше да очекува од филмскиот продуцент беше еден и, во сосема ретки случаи, два играни филма во годината. Па сепак, дури и под вака неповолни услови неволите не ја загрозија виталноста на македонскиот филм. Тие не го атрофираа ни естетички, ни идејно во клишеа што во првите децении од неговото конституирање и еволуирање изгледаа мошне заводливо. Тој во значајна мера ја делеше естетичката судбина на



европскиот филм. Навистина, многумина од современиците на педесеттите и шеесеттите години идејата дека целта може да се стави пред судбината, ја доживуваа како интелектуална смелост. Така, драмата на главниот женски лик во првиот македонски игран филм, ФРОСИНА, веќе беше индикативна. Правецот на свеста, по кој генерациите на тукушто ослободената земја, им се доближуваа на темелните идеали на заедницата застрануваше во нејасна апологетика на победата. Ликот на мајката во чие однесување се препознаваше традиционалното митско јадро, она јадро што долго време ќе ја обликува силата на нејзините надежи и страхувања,

исчезнува од животот на ликовите распнати од нови проблеми и искушенија, нејзината заштитничка сенка во амбиентот заситен од нејзината љубов одвај се насетува или, пак, сосема исчезнува.

Но, се разбира митот на мајката и институцијата на семејството е само една (иако меѓу најчесто препознатливите) кохезиони и движечки сили што ги одухотворуваат специфично македонските содржини во домашниот филм. Темата и митот на егзилот, бегството или разделбата, тие халуцинантни преокупации на уметностите, прелеани, чиниш, сами по себе од библиските преданија во голем број македонски филмски стории, станаа



*Кадр од филмот „Преку езерото“*

во катарзичниот епилог на драмата го напушти своето митско легло и ја преобрази својата судбина во симбол на пожртвуваноста.

Многу години подоцна темата на мајката во македонскиот филм ќе доживее длабоки етички и социјални промени. Таа ќе стане молчалив соучесник на недозволената љубов на ќерка си (ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА), еротизирана племенска владетелка на која родениот син ритуално ќе ѝ го одземе животот (ЈАД), беспомошен заштитник на семејството кое пред нејзини очи се распаѓа (СРЕКНА НОВА '49), фрустриран егоцентрик кој одбива да најде разбирање за слабостите на сина си (ХАЈ-ФАЈ). Некое време мајката неочекувано

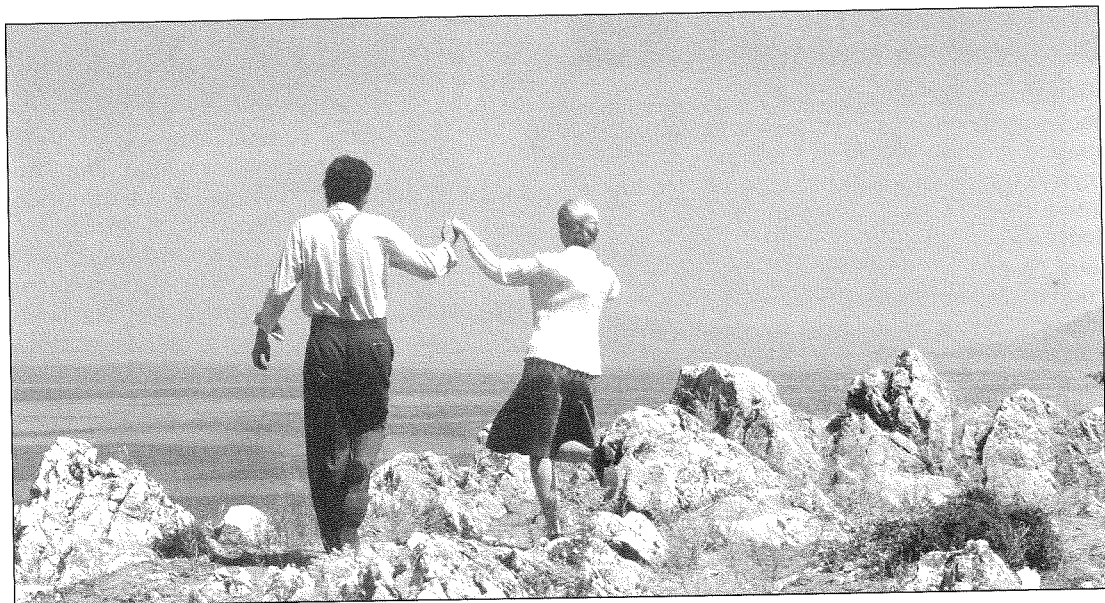
исто така знак на препознавање на нашиот филм. Но и во овие случаи, древноста на мотивите не ја спречуваат свеста на новите генерации филмации да ги поместат проблемските жаришта од амбиентот на изминатите времиња во милјето на поновата историска стварност.

Во филмовите слични на ЈАЗОЛ, ИСТРЕЛ, или ПРЕСУДА дејствието во кое учествуваа драмските ликови неприкриено ја олицетворуваше својата доминација над носителите на акцијата. Прогонетите илегалци, загинатите херои, неустрашните борци не можеа во интерпретациите на генерациите од шеесетите и седумдесеттите години да им го



подредат хероичниот патос на подвигот, на морализаторските контемплации за неговите трансцендентни или метафизички вредности. Но веќе во ЦРНО СЕМЕ станаа очигледни тенденциите за истиснување на патосот од поетиката на иманентно трагичните ситуации. Рецептивната фактура на сликата на ЦРНО СЕМЕ и стоичкиот контекст на неговата нарација ја апсорбираа во играта на актерите и во нивните трагичарски лица агонијата на епските лелекања и клетви. Традиционалните жанрови не можеа во своите чисти форми да го изразат стоицизмот на страдањата на луѓето грубо издвоени од светот со оградите на морските просторства и фрлени во

лави, не може поинаку да се дефинира освен како негова стилистичка одредница. Тој е претпазлив, внимателен и одбирлив. Недовербата во перцептивната моќ на нашите сетила да ги одредат промените на сликата на светот откако во него ќе стапне молчаливиот херој, го наведува авторот обземен од оваа скепса да ги демистифицира митските форми на катарзичните страдања и како последица на тоа, реториката на патосот да ја „банализира“ во аскетско комуницирање со појавите што нè збунуваат. Дали во случајот со филмот на Антонио Митриќески, ПРЕКУ ЕЗЕРОТО, заклучокот дека поетиката на молкот е негова стилска одредница, би бил избрзан?



### „Преку езерото“

изолационизмот на пеколните острови. На традиционалните жанрови, во ЦРНО СЕМЕ се појави потреба да посредува јазикот на документот, хрониката и репортажата.

Во филмот, пак, на Антонио Митриќески ПРЕКУ ЕЗЕРОТО, претпазливоста од употребата на конвенционалниот јазик, а тоа значи и од традиционалната нарација е доведена до граница која попусто се воздржуваме да не ја одредиме како стилистичка константа. И навистина, очигледните настојувања на авторот на ПРЕКУ ЕЗЕРОТО да ја редуцира емоционалната напнатост на која ако ѝ дадеш слобода лесно може катарзично да се излее врз целиот духовен пејзаж и да го поп-

Да се потсетиме дека дејствието на филмот нè враќа во најголем дел од неговото траење, во годините кога Европа ја потресуваа заканите на студената војна, стравот од експанзионизмот на комунизмот и Информбирото и поделбите на непријателски табори. Во таквата атмосфера на неизвесност се раѓа една голема љубов, пред која се исправа несовладливата бариера на забраните, недовербата и суровоста симболизирани во институцијата на границата. Охриѓанецот Костадин собира, како старите романтични витези, библиска сила и го преминува езерото за да се сретне со својата голема љубов Елена, чие семејство живее во внатрешноста на Албани-

ја. Но големата љубов не му носи благодети и блаженства на душата. Таа станува причина младиот човек да ја навлече анатемата, на

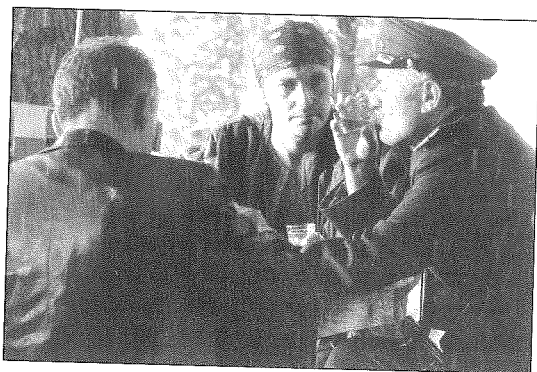


властите од соседна Албанија и да биде прогласен за шпион. Таа стравотна сенка на непријателство ќе го следи Костадина и по отслужувањето на казната, изречена со цинизам и грубост како на државен непријател. Костадин ќе ја најде љубената жена и ќе остане со неа до длабока старост, но дури и откако неговото семејство ќе се врати во родниот Охрид, горчината на поднесените непријателства нема докрај да се ублажи.

Темата на љубовта во филмот ПРЕКУ ЕЗЕРОТО доминира сето време како главна движечка сила, како смисла на постоењето и како искупување на сите страдања. Врз нејзината трајност вечно поддржана од жилавата сила на верноста, нема ни за миг да падне сенката на сомнежот. Но од самиот почеток на филмот темата на љубовта ќе добие драмски придружник во темата на злото, казната и репресијата. Од стоички верниот и невин Костадин непрестајно и безмилосно ќе се бараат признанија дека тој во соседна Албанија е уфрлен како таен агент на УДБ. Неговата љубов се валка и обезвреднува. На нејзината чистота извршителите на репресиите ѝ го претпочитаат принципот на сите инквизиции: да се изнуди лажно признание кое ќе го задоволи анималистичкиот глад за одмазничко измачување.

Но Антонио Митриќески не му го спротивставува - како што би се очекувало, принципот на злото и репресијата во нивната мера на бестијалност, на принципот на божествената љубов. Тој понапред ќе се согласи, како што веќе навестивме, да го ублажи громкиот

татнеж предизвикан од судирот на двете јадра напоени со митска сила, јадрото на љубовта и јадрото на злото. Таа готовност на реторичка воздржливост и молк во прв ред се огледува во редуцирањето на сцените на насилието со кои, како што знаеме, стандардната продукција во последниве години, на просто нè истоштува. Освен неколкуте кадри на мачните испитувања и затворските тортури, кои недвосмислено нè информираат за третманот на главниот лик како натраплив виновник, филмот не изобилува со ситуации кои може да ве наведат на мрачно расположение. Од друга страна, ни љубовните сцени не се решени според клишеата во кои сетилата мора по секоја цена егзибиционистички да го објавуваат својот триумф. Доказите на цврстината на љубовта меѓу Елена и Костадин, Митриќески ги бара во убавината на емоциите. Уште во самиот почеток на филмот кога двајцата млади се среќаваат во црквата тој ги остава да го почувствуваат волшебството на своето опкружување како дел од светот што бавно и неповратно ги зближува. Таинственото зрачење на светлината од свеките, вечното бдење на светците од сидовите, тихата поплава на сончевата светлина во која нивните лица и самите заличуваат на



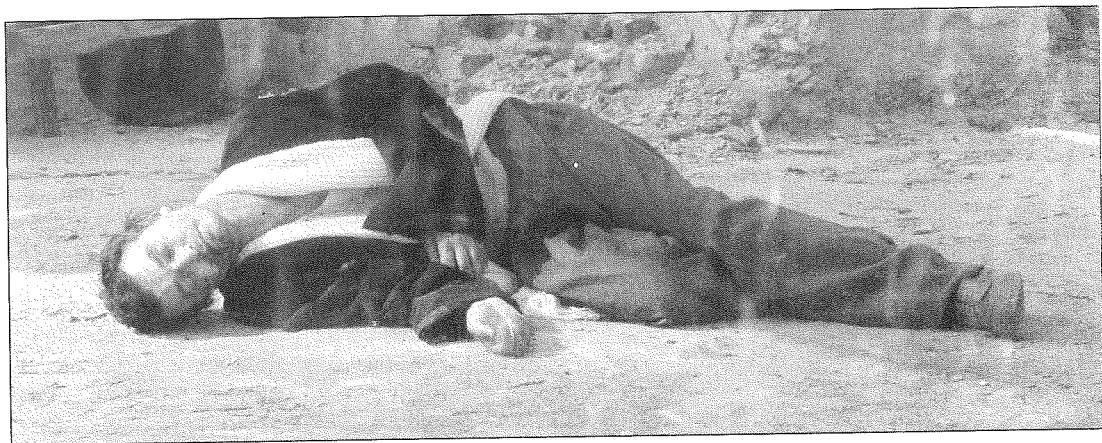
ликовите од фреските, станува за младите луѓе кои тукушто погледнале еден во друг, нова судбина. И дијалозите во овој немушт говор радикално се редуцирани што е малку необично за мистеријата на раѓањето на новото чувство.

Недоумицата во целисходноста на решението на Митриќески да ги отфрли дијалозите во глетките во кои говорот, се чини, би ја решил значенската неизвесност на ситуацијата и би ја довел до нејзината завршница, се

потсилува особено во секвенцата на доаѓањето на Костадина во Корча и неговата средба со љубената жена. Воздржувањето од употребата на зборовите, кои, пак, во најголем број случаи од новата продукција ја прикриваат емоционалната празнина на содржините и недостигот на шароликоста на чувствата, како да се надоврзува на една друга тенденција: да се премолчат (не и прекријат) еротските импулси на љубовта на Елена и Костадин. Тие несомнено ја зацврстуваат големата љубов и без да бидеме сведоци на таа мистерија, ги збогатуваат со пожилава отпорност корењата на таа љубов. За љубовната

родителка на животот, но благодарение на човечката глупавост, на неговата пакост и злоба, еве, и самата изрекува казни и соблазливо ликува над несреќата на незаштитените божји суштества.

Антонио Митриќески, меѓутоа, и овој пат се дистанцира од реторичките ефекти на поетиката на големата тага. За варијантните модуляции на неговата режија кои, рековме, не знаеме дали утре ќе се кристализираат во стил на аскетизмот, по сцените каква што е играта на унесреќеното семејство покрај осквернавеното кралство на водата, лесно ќе го потврдиме следново: него го води некоја



*Никола Ристановски во „Преку езерото“*

сцена на првата брачна ноќ, кога полуголите тела на младите сопружници се обединуваат во библиско единство, најмалку може да се каже дека тоа е еротска сцена. Таа во секој случај не го изразува оној екстатичен миг кога по долго одлаганата слобода на еротските страсти, тие ги уриваат сите прегради и слепо талкаат по бездната во која животот и смртта си подаваат рака за измирување.

Особеноста на лиризмот и трајноста на чувствата на двајцата млади турнати како еретици во социјална изолација, поубедливо се доживуваат во сцената на криенката, кога Елена со замижани очи небаре за миг ја присвојува легендата за Евридика, се доближува водена од Костадин до ритчето што ја открива волшебната глетка на езерото. Веднаш покрај Костадина и Елена е нивната мала ќерка која берејќи цвеќе за некој голем празник, не може ни да ја насети болката на родителите маѓосно загледани во водата, таа

влечна сила на поетиката на молкот. Таа особеност на неговиот темперамент не го дисквалификува ни естетички, ни морално. Напротив! Зарем не е кажано дека ние повеќе сме луѓе по онаа што ќе го премолчиме отколку по она што ќе го изречеме. Нашите надежи дека наредниот филм на Антонио Митриќески (ПРЕКУ ЕЗЕРОТО е сепак негово играно деби), ќе ги достаса естетичките цели на совршенството на тишината и молкот, таа опсесија на модерната уметност, може во овој миг да ни изгледаат претерани. Па сепак, способноста со која Митриќески ги контролира сурогатните одрони на големите чувства какви што се љубовта, осаменоста или разделбата, може да ги охрабри тие надежи барем во мера во која незаинтересираноста на уметникот за емоционалната „празнина“ на неговиот аскетизам, предизвикува кај скептиците сомнеж во целисходноста на таквата уметност. □

# СТО ГОДИНИ "ОСТРОВОТ НА ДР. МОРО"

(КОН ФИЛМОТ  
"ОСТРОВОТ НА ДР.  
МОРО": РЕЖИЈА:  
ЏОН  
ФРАНКЕНХАЈМЕР;

СЦЕНАРИО:  
РИЧАРД СТЕЛИ И  
РОН ХАЧИНСОН;  
СПЕЦИЈАЛНИ  
ЕФЕКТИ И  
ШМИНКА: СТЕН  
ВИНСТОН; МУЗИКА:  
АЈНШТУРЦЕНДЕ  
НОЈБАТЕН; УЛОГИ:  
МАРЛОН БРАНДО  
(МОРО), ВАЛ  
КИЛМЕР  
(МОНТОМЕРИ),  
ДЕЈВИД ЏУЛИС  
(ЕДВАРД ДАГЛАС),  
ФАЈРУЗА БОК  
(АЈША); 1996  
ГОДИНА)

Токму тоа, одбележувањето на стогодишнината од познатиот роман на Х.Ц. Велс е првичниот повод за овој филм на New line cinema. Таа референца е одличен адут за широка рецепција на филмот и наполно се вклопува со, во последно време, зголемениот интерес на филмската индустрија, но и на пазарот, за т.н. класични приказни - во смисла на дела од XIX век. Ако ја земеме предвид и општата поставеност на филмот во однос на книжевните нараativi (слично на односот мит/театар во Антиката) тогаш ни е сосема јасно зошто токму филмската уметност ја има честа за едно вакво читање, односно актуелизирање на романот на Велс. Од ваквиот однос во конкретниот случај се јавува уште еден феномен - овој филм е дури петта екранизација на романот.<sup>2</sup> Со тоа овој најнов филм воспоставува релации не само со книжевниот текст, туку и со претходните филмски верзии.

За да ги утврдиме што подобро карактеристиките на овој филм, споменатите односи и релации, а и за да ја избегнеме непрецизната терминологија овој текст методолошки ќе го потпреме врз рецентните сфаќања за уметноста како естетска комуникација, заснована на дијалог, како меѓу различните учесници во комуникацискиот чин (автор-комуникат-примач), така и меѓу различните комуникати (текстови), при што уметничкиот текст, согласно со сè поприфатената теорија

на интертекстуалноста, е секогаш интертекст, односно динамична структура во која на различни нивоа се преплетуваат различни текстови т.е. делови од други текстови. Во конкретниов случај ќе го разгледаме уметничкиот текст /интертекст/ филмот ОСТРОВОТ НА ДР. МОРО (1996) како производ на специфична транс-медииална (трансфер на литерарниот текст во друг медиум) и интертекстуална комуникациска ситуација. При ова ќе ја користиме терминологијата од словачката книжевна наука (Ф. Мико, А. Попович, П. Јирсак).

Така, ќе речеме: ОСТРОВОТ НА ДР. МОРО претставува метатекст (текст настанат под влијание на друг текст - прототекст) во процесот на естетската комуникација (автор - текст (романот) - примач), при што примачот (авторите на филмот) иницира нова комуникациска ситуација, изведена, секундарна, или метакомуникација (автор - текст 1 /прототекст/ - примач - текст 2 /метатекст/). Во оваа метакомуникација, примачот, односно, сега, субјектот постапува метакреативно, врз база на изворниот текст го гради својот исказ. Во процесот на меѓутекстовното (интертекстуалното) надоврзување на метатекстот (филмот) со прототекстот (романот), метатекстот задржува извесни инваријанти од прототекстот, но притоа се вршат и разни поместувања и промени (жанровски, стилистички, аксиолошки, семантички). Врз база на односот на инваријантните и варијантните реше-

нија во метатекстот може да се согледа видот на меѓутекстовното надоврзување, кое може да биде афирмативно или контроверзно. Оттука, оствареноста на трансмедијалноста, степенот на метакреативност и односот меѓу варијантите и инваријантите може да го даде квалитетот на метатекстот (филмот), неговата оригиналност.

## ПРОТОТЕКСТОТ

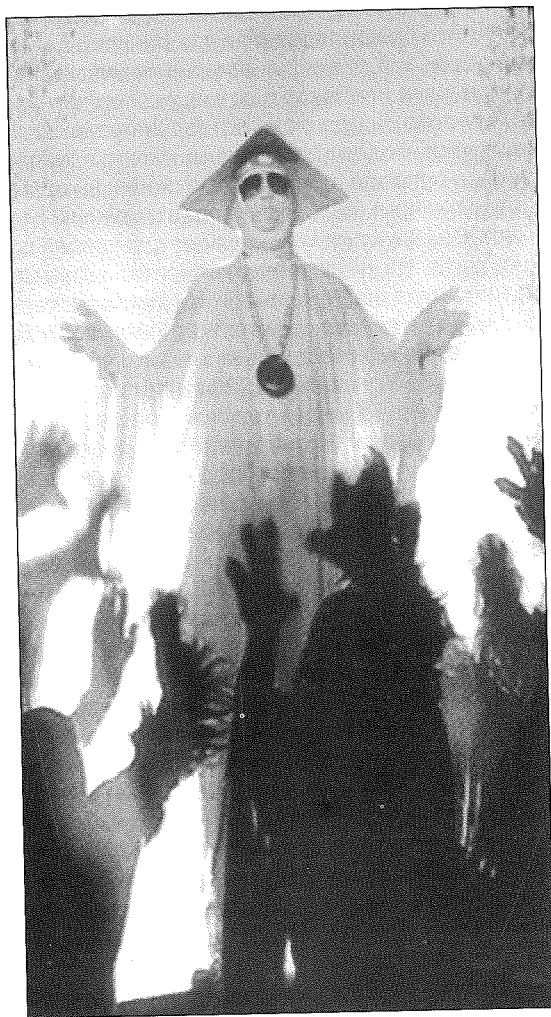
Романот „Островот на Др. Моро“ (1896) од Х.Ц. Велс жанровски е дистопија.<sup>3</sup> Како такво тоа е едно од најдобрите на овој автор, кој многумина го сметаат за родоначалник, или за најдобар претставник, или за автор што со своите дела извршил пресудно влијание врз подоцнежниот развој на жанрот (Мухиќ 1983: 67/70). Во секој случај, она што е утврдено како *differentia specificae* на жанрот дистопија може да се најде во овој текст.

Најпрвин, *per definitionem*, тематски, тука е неочекуваниот и неповолен исход на утописките стремежи: Др. Моро со помош на науката сакал од животните да направи луѓе, но притоа, прекршил еден од законите што сам ги поставил и неговиот утописки напор не успеал. Неговата утопија е всушност дистопија, изобличување на утопијата. „Најдобрите намери на Моро се пресвртуваат во самоволие, деспотизам и апсолутизам, односно во бескраен и ужасен терор. Идеалот за тотална слобода и човечност завршува во стварноста на тотална манипулација и заемна омраза.“ (Мухиќ: 71).

Аксиолошки, Велс, „тргнувајќи од космичкиот песимизам на Т. Хаксли“ (Мухиќ: 74) не верува во т.н. историски развој и хуманизацијата, сите знаци на културниот или етички прогрес се само краткотрајни, измамнички манифестации на произволните, хаотични космички сили. Природата на човекот онтолошки е животинска и таа само чека да ѝ дојде моментот, па да го разори тој тенок слој на хуманоста и цивилизацијата.

Во однос на конституентите на раскажувачкиот текст, хронотопски, „Островот на Др. Моро“ е спацијална дистопија, на просторно оддалечениот остров, на работ од познатиот свет, Др. Моро создава нова колонија, нова населба во која применува, демек, иновантен и совршен модел на општествена организација. За разлика од подоцнежните дистопии, фикциското и вонфикциското, објек-

тивно време, не се оддалечени, напротив, тие се изедначени, па дури, со симулација на документаризам, временските координати се прецизно одредени. Со ваквата временско-просторна поставеност, реторички, приказната треба да му се направи податлива, веродостојна, со што се потсилува и нејзината етичка актуелност. Во таа насока, како раскажувачки рамки за влез во текстот се користат конвенцијата на најден ракопис, како што



обично се воведувале разните неверојатни приказни какви што биле, на пример, морските фантазии. Сижето, во текстот е употребена линеарна нарација чиј динамизам (заплет) се потпира врз судирот меѓу двата главни лика, Др. Моро и Прендик, актанцијално реализирани како антагонист и протагонист (на-

ратор и носител на фокализаторска свест е Прендик), при што протагонистот, како и читателот, знаат помалку од антагонистот и авторот, како и на реторичкиот парадокс: Прендик погрешно мисли дека Моро ги поанималува луѓето, место обратно, дека ги хоминизира животните. Исходот на нарацијата ќе го определуваат триаголникот Монтгомери и епизодистите, животни-луѓе, зависно од тоа на чија страна ќе претежнуваат како противници или помошници (бунтовници или послушници). Трета динамичка потпирка на нарацијата се моделите на трилерот и на т.н. *haunting novel*, кои освен тоа се во функција на потенцирање на етичката ирелевантност на експериментите, односно за ирониско остварување на дистопискиот модел (согласно со нивната животинска природа повеќето од животните се најсреќни кога (се) организира(ат) хајка на некој). Во структурата на романот, согласно со теоријата на интертекстуалноста, можеме мотивски да најдеме траги од постари текстови, архитектсови. На пример легендата за Голем, односно создавањето на вештачки човек, која В. Урошевиќ (1988:237) како мотив ја согледува во многу текстови од научната фантастика, па и во овој. Ферид Мухиќ го споменува и митот за божјото создавање од прав, овде остварен во пародична верзија, потоа мотивот за ученикот на фаволот, мотивот за лудиот научник. Како една од темелните постапки на дистопијата е и пародирањето на веќе претходно остварените утописки текстови, така што во „Островот на Др. Моро“, како што тоа го забележува Урошевиќ (171), постојат многу експлицитни алузии на познатата „Утопија“ на Томас Мор. Од каламбурот остварен во самото име Мор/Моро, преку топосот (далечен остров) до темата (Мор сакал од луѓето да направи разумни и среќни суштества, а Моро од животните луѓе). Со помош на една друга уметничка техника, екстраполација - имагинарно развивање на некои тенденции од секојдневјето до крајни граници во уметничкиот текст (Радоица Таутовиќ 1973:65) во романот критички се третираат состојби од фонфикцијата стварност како што се еволуционизмот на Дарвин и развојните насоки на биологијата и медицината.

Во однос на карактеризацијата на ликовите, Др. Моро е остварен како „демијург и естет“ (Урошевиќ: 246) што на тој остров се обидува да оствари еден прометејски проект - да ги направи животните луѓе. Но тој исто-

временно е и демонијачки горд, тој се фали дека проникнал во тајните на Творецот и затоа пристапил кон реализација на богохулна и етички неиздржана идеја. Аморалноста и демонијачката гордост го престоруваат Моро во тиранин што своите креатури, со помош на закони, но и на присила ги манипулира и ги држи во покорност. Прендик, пак е носител на вистинската хуманост во романот, тој му се спротиставува и го раскринкува Моро. Тој го мери животот со човечки аршин, се згрозува од нечовечноста на Моро, но и со пушка и со лага се брани кога му е животот загрозен од животните-луѓе. Монтгомери, помошникот на Моро, е паднат човек, неговиот етички очај го носи во пијанство, но сепак, под влијание на Прендик неговата човечност расте и тој се свртува против Моро. Животните-луѓе се баснично окарактеризирани, согласно со нивната вистинска природа, секој е поверен, поинтелигентен, пожесток или поподмолен. Во секој случај, тие се доволно разумни за да ја увидат тиранијата на Моро и да воспостават хармонија со својот вистински онтос.

Стилистички, покрај веќе спомнатите реторички средства, целиот текст е реализиран како параболоа, т.е. како приказна (наратив) која авторот ја споредува со некоја конкретна вистина, од високите морални сфери, при што тонот е висок, сериозен, реторичен и дејствува, пред сè, на емоциите. Токму поради ова последново, стилот избобилува со натурализам, со потенцирање на страдањата на креатурите, со лајтмотивска употреба на зборот „крици“.

Прашањето на финалето, како што забележува бугарската теоретичарка Маја Димитрова (1995: 31/37), е мошне важно за дистопијата. Тоа сигурно не е пресудна жанровска детерминанта, како што тврди таа, но лудна е нејзината забелешка дека „чистите“ (= Хаксли, Замјатин, Велс, Орвел) дистопии не ја оставаат можноста херојот (= главниот лик) да постигне спасение преку вистината, дури и ако успее да ја осознае. Дистопијата го остава решавањето на моралниот проблем на гледачот (= читателот, примачот) кој е шокиран со безизлезноста на херојот во финалето. Тој или повторно се враќа во дистопичниот лагер против кој се побунил (Замјатин, Орвел) или останува во некој меѓупростор - лудило, ескапизам, самоизмама. Вториот случај го среќаваме во „Островот...“ Иако „најдениот ракопис“ завршува доста невеш-

то, со најнепопуларната техника - деус екс макина (до островот доаѓа кајче со мртви морнари со кое Прендик бега), укажувањето на вториот наратор (внукот на Прендик) од раскажувачките рамки дека неговиот чичко станал ексцентрик, ја потврдува изнесената теза.

## МЕТАТЕКСТОТ

Веќе првичната референца, одбележувањето на стогодишнината од романот, како да нè упатува на помислата дека меѓутекстовното надоврзување нема да биде контроверзно, радикално спротивно, туку афирмативно. Во овој случај тоа и се потврдува. Но ваквата констатација сама по себе ништо не значи (барем не за вредноста на филмот) зашто, да речеме, истоимениот филм од 1977 г., во режија на Дон Тејлор, е поафирмативен во однос на прототекстот, а сепак поневредно уметничко остварување, или пак, во однос на филмот од 1932 г. кој, како што до нас допираат информациите (Интернет) е радикално контроверзен, во кој не бил сменет само насловот (ОСТРОВ НА ИЗГУБЕНИТЕ ДУШИ), туку и жанрот (хорор), а согласно со тоа и атрибутите на др. Моро, кој во интерпретацијата на Чарлс Лафтон бил прикажан како монструозен садист, на што дури и самиот Велс навредено приговарал, сметајќи дека неговиот Моро е сепак само заблуден научник. Во вакви ситуации, ни се чини, многу поважна од меѓутекстовното надоврзување е трансмедиијалноста, односно претворањето на литературниот во филмски семиозис. Но да видиме како функционираат во филмот овие две работи.

Главните жанровски, стилистички, аксиолошки и семантички одредници метатекстот ги чува. Неговата вредност (висок степен на метакреативност) лежи во моќта тие одредници креативно да се постават во новата комуникациска ситуација, да се развијат во новиот знаковен систем (филмскиот), притоа свесно и креативно однесувајќи се кон синхронско-дијахрониската ситуација во самиот филмски медиум во однос на споменатите одредници.

Тргувајќи од потребата секундарната, метакомуникација, да не биде само „музејско“ евоцирање на прототекстот, туку да може да воспостави „жива“ комуникација со рецентниот примач, авторите на филмот целос-

но го поместуваат времето на филмската приказна. Односно, *per analogiam*, како што Велс, сакајќи пораката на текстот силно да дејствува врз примачот, ги сместува временските координати на романот во сегашноста, односно блиското минато, така и времето во филмот е блиску до нашето, вонфикциското време. Тоа, се разбира, предизвикало извесни фабуларни промени. Така, Едвард Даглас (измени и во името на главниот лик), кој е службеник на Обединетите Нации, преживува авионска несреќа, и со помош на Монтгомери доаѓа на островот. Др. Моро е нобеловец за генетски инженеринг, а се повлекол на Островот пред 17 години за да врши сопствени експерименти. Нему веќе 10 години му помага Монтгомери, брилијантен неврохирург, кој му се придружил на Моро не согласувајќи се со пуританската јавност во Америка (согласно со денешната глобална ситуација место Британија доминира Америка, филмот е „американизиран“). Иако овие промени, како и другите што ќе ги утврдиме, придонесуваат за значајни поместувања во синтагматиката на текстот, главните парадигматски сцени се зачувани, како и истата сижејна (линеарна) композиција. Временското поместување предизвикало и целосна промена на декорот, реквизитите и другите елементи во поглед на облеката, технологијата, оружјето. Во таа насока, дистопичниот изглед на топосот во филмот, островот, е извонредно решен, новата населба наликува на руиниран поствиетнамски воен камп, а лабораторијата на Моро е сместена во хангари. Тоа предизвикува јасни алузии на вонфикциската стварност: армиските сили се денес главни генератори на дистописки проекти - генетски инженеринг, експерименти со вируси, биолошки и хемиски оружја. Овие промени, референци, како и самото надоврзување токму на овој текст, не само што го афирмираат, потврдуваат, туку и го потсилуваат аксиолошкиот став на Велс дека под тенката цивилизациска кожичка човекот останува звер, дека недозволени и етички неоправдани експерименти сè уште се прават, а суровоста кај луѓето (нагласена со документаристички кадри од војни и насилства на крајот од филмот) останува иста - и по сто години!

Друга крупна промена во метатекстот е карактеризацијата на повеќето ликови од хоминизираните животни. Притоа, тоа се најдобрите примероци од експериментите и тие

се поставени во семеен, татковски однос со Моро. Со тоа целокупниот однос меѓу Моро и неговите креации е посложен, покомплексен, подраматичен, психолошки и емотивно засилен, и на текстовно ниво и во односот кон реципиентите. На жанровско ниво, пак, ова касинско изделување на елитата е квалитет што се јавува во подоцнежните дистопии (Замјатин, Хаксли, Орвел) во смисла на „сите се рамноправни, но некои се порамноправни од другите“. Тоа укажува на активната рецепција на жанрот од страна на авторите и нивната способност новите квалитети да ги (пре)создадат во структурата на метатекстот.

Веќе рековме дека најголемиот квалитет на филмот е пренесувањето на текстот од литерарниот во филмскиот медиум. Егзотичноста и дистопичноста на топосот се остварени со бујната тропска вегетација, екстериерот и ентериерот (сè од трска и дрво) на живеалиштето на Моро и веќе споменатиот милитаристички изглед на населбата. Оние двосложни имиња на креатурите (хиена-свиња, куче-мрзливец и сл.) се буквално доловени со маските, шминката и целосниот изглед. Ужасниот, напат амбиент на дистопијата е остварен со „проследувачките“ движења на камерата, некогаш заканувачко брзи, а некогаш притаено бавни, со онаа измешаност од тропски и industrial звуци и многуте звучни крици како адекват на зборот крици од литерарниот текст. Нараторско-фокализаторската позиција на Даглас (Прендик) се постигнува со ракурсот на камерата и со употребата на неговиот глас како voiceover и при оваа ситуација случувањата повеќе се коментираат отколку што се раскажуваат. Споменатите модели на трилер и на *haunting novel* овде се реализирани со адекватните филмски модели, при што некои секвенци во кои се појавуваат животните-луѓе се решени како акциони со што дистопијата добива и силна ирониска нијанса.

Како најголема вредност, сепак, би ги истакнале одличните актерски интерпретации, пред сè, на Марлон Брандо како Моро, а потоа и на Вал Килмер како Монтгомери и Дејвид Тјулис како Едвард Даглас. Како да не бил можен „посрекен“ избор од овој за улогата на Моро и значењата што треба да се остварат. Марлон Брандо со својата корпулентност и физички доминира во кадарот и сцените во кои се појавува, односно тој е најголем и

во својот физикус. Неговата супериорност зрачи од него, и со движењата, и со гестикулацијата, и особено со гласовната експресија. Тој е демијург, сериозно внесен во својата работа; естет, во изгледот, во музицирањето, во своето префинето однесување; тој е ексцентрик, со превртен сад за коктейли полн со мраз за да се релаксира; тој е демонијачки горд: „го видов фаволот низ мојот микроскоп, тоа е само досадна комбинација на гени“; тој е суверен господар во секоја ситуација, кога казува, кога простува, кога објаснува, кога лукаво се измолкнува. И во најголемата радост - музицирањето со неговиот две стапки висок, идентично облечен „син“, и во најголемата суровост - ритуалното откривање на престапникот, и во најголемата опасност - кога пубнетите креатури сакаат да го убијат, тој е татковски смирен, благ и суетен. Но Моро е апсолутен тиранин. Не само што ги држи своите креации во послушност со закони и ритуали како во прототекстот, туку им има инсталирано и чипови во организмот со кои ги става во директна органска контрола и зависност. Неговото луциферство е нагласено и со психофизичкото неподнесување на Сонцето. Истовремено преку сцената на ритуално обраќање на своите поданици, возејќи се во изолиран камионет (Папамобил) Моро е и директна алузија на некои современици.

Вал Килмер успешно го игра ликот на Монтгомери, кој има многу повеќе простор во метатекстот отколку во неговата предлошка. И овде Монтгомери е очајник, кој согласно со временското поместување не е пијаница, ами зависник од дроги, но неговата улога е многу поактивна. Тој му е асистент на Моро, но без илузии на својот претпоставен. Неговиот очај затскриен зад суетноста прераснува во садомазохизам. Тој ги дрогира креатурите на Моро „само за пак да му се враќаат“, безмилосен е во однесувањето со нив, ги презира, но и дозволува целиот хаос по смртта на Моро да го преплави, кулминирајќи со презривопатетичниот извик: „Сакам да одам во кучешкиот рај!“, пред Азазело (мачка-куче) да го разнесе со рафал.

Дејвид Тјулис како Даглас (Прендик) е третото вредно актерско остварување. Даглас е истиот љубопитен, прибран, вјашен, хуман човек кој се заљубува во Ајша, женски лик што не постои во прототекстот. Ајша е врвната креација на Моро, таа е убава, паметна, сензибилна. Таа е причината Даглас да



признае: „Поради тебе би ги оправдал сиве овие сурови напори на Моро“. Но сепак ретро-гресијата, односно ужасно брзото влошување на нејзината состојба во недостиг од неопходните хемикалии само уште повеќе ја потврдуваат дистопичноста на Моровата замисла.

Богатството на карактеризирани и добро интерпретирани епизодни ликови од животните-луѓе е нешто што му недостига на прототекстот, односно нешто што е особено вредно во метатекстот зашто драматизмот, трагизмот и богохулноста на Моро јасно доаѓаат до израз. Покрај веќе спомнатата Ајша, тука е и паметниот, нежен и невин М'линг (Марко Хофшнајдер), мудриот проповедник (Рон Перлман), бесниот и воинствен Азазело, џуестиот „Моро“ (Нелсон Де Ла Роса), побунетиот, страдалнички, но и алчен Лу Маи (Марк Дакаскос).

Интертекстуална врска, во смисла прототекст - метатекст 1 - метатекст 2, овој филм воспоставува и со претходниот филм од 1977 г. Веројатно ликот на Ајша е „пал-импсест“ на тамошниот лик Марија, која пак е пример за антиметакреативност, лик кој е уфрлен без никаква подлабока корелација со никого и ништо во текстот и кој единствено ги задоволува само познатите холивудски стандарди да има љубовна приказна по секоја цена (овде доста невешто вметната). Сепак, добро остварените елементи (тонот, движењата на камерата, маските, мизансценските решенија) ги среќаваме како инваријанти и во неговиот следбеник.

Стилистички, „старинската арома“ на прототекстот во однос на подоцнежните жанровски остварувања, а кои ги согледуваме во раскажувачките рамки, хронотопот, сижејното решение, актантниот модел, режисерот Франкенхајмер ја доловува, пред сè, со употребата на мал број резеви, со отворањето на филмот, со изборот на костимите и со нестопроцентната визуелност на филмот (нараторот спомнува авионска несреќа, а никаде не се прикажуваат остатоци од авион - нешто што денешната hi tech продукција редовно го прави).

Надвор од избалансираниот сооднос меѓу разните значења во прототекстот, во метатекстот непотребно, редувантно доминира семантиката на религиозните алузии и алегорези. Триаголникот Бог-Адам-Ева што како пародизирана структура се забележува во речиси сите жанровски остварувања како:

носител на дистопијата - главен машки лик - женски лик (види: Драго Бајт), е потврден и со дијалогот, кој избобилува со пародизирани библиски реплики, со сцената во која Монтегомери го имитира Моро (во гласот и облека-та) по смртта на овој, со алузивноста на татковскиот однос меѓу Моро и креатурите. На богатите значења што овој филм ги генерира тоа, сепак, не му е потребно. □

Белешки:

1. Се надевам дека читателите ќе ни го простат временскиот остаток од две години зад одбележувањето на филмот (1996) што се должи на неговата дистрибуција, менталната инкубација на оваа рецепција и периодата на списанието.
2. Досега се снимени: „Островот на ужасот“ („L'île d'Éprouvante“), 1913, француски нем филм; „Остров на изгубените души“ („Island of lost souls“), 1932, хорор; „Терор е човекот“ („Teror is a Man“) 1959 и „Островот на Др. Моро“ („Island of Dr. Moreau“) 1977.
3. Наспроти разните термини за овој жанр: *негативна утопија*, *антиутопија*, *црна утопија*, *какотопија*, кои конотираат гола спротиставеност на утопијата, за што сè уште се водат расправи, го прифаќаме терминот *дистопија* што го предлага Драган Клаиќ (1989:43) кој, според него, слично на *дисфункција* или *дисхармонија* би подразбирал „процес на влошување на една идеална или барем оптимална состојба“. Дистопијата според него конотира одумирање на утопијата или барем нејзино постепено напуштање. Со овој термин би се означил неочекуваниот и неповолен исход на утописките стремежи, неуспехот на утописките намери, значи не само состојба на срушена и оневозможена утопија, туку и процес на нејзино избличување. Со ова и термилошки би се надминало сфаќањето на дистопијата како скриен двојник на утопијата.

Извори :

Drago Bajt: „Drugi obraz prihodnosti“ in „Mi“, Jevgenij Zamjatin, Ljubljana, 1975.

Мая Димитрова: „Модели на антиутопијата в нямото кино“, „Проблеми на изкуството“, Софија, бр. 3, 1995.

Internet: movieweb: The island of dr. Moreau, <http://movieweb.com>.

Dragan Klaić: „Zaplet budućnosti“, Zagreb, 1989.

Ферид Мухиќ: „Филозофија на иконокластиката“, Скопје, 1983.

Radoica Tautović: „Hefest u svemiru“, Kruševac, 1973.

Влада Урошевиќ: „Демони и галаксии“, Скопје, 1988.

**СЈАЈ (SHINE)**

АВСТРАЛИСКО-АНГЛИСКИ ФИЛМ, 1996

СЦЕНАРИО: ЈАН САРДИ

РЕЖИЈА: СКОТ ХИКС

ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА: ЏЕФРИ СИМПСОН

МУЗИКА: ДЕЈВИД ХИРШФИЛД

УЛОГИ: ЏЕФРИ РАШ, АРМИН МИЛЕР,

ЛИН РЕДГРЕЈВ, СЕР ЏОН ГИЛГУД

*Мими ГОРГОСКА*

УДК 791.43/.44(94)(049.3)  
Кинопис 19(10), с. 112-113, 1998

## МОКНИОТ СЈАЈ НА ЕДНОСТАВНОСТА

### ЕПИТЕТОТ "ГОЛЕМ ФИЛМ"

Согледувањето, анализирањето и толкувањето на еден од најзначајните и најспецифични културно-естетски феномени на овој век - филмот, неминовно го наметнува селективното и вреднувачко прашање: кое филмско уметничко остварување може да го понесе епитетот „голем филм“?

Тешко ќе се најде една солуција во дефинирањето на оваа синтагма. Филмот не ја има судбината на литературата која во својот двеилјадигодишен развој на површина ги исфрла таканаречените „класични дела“. Филмската критика упорно се обидува да им го наметне овој термин на одредени филмски дела. За некои голем филм е секое остварување во кое се вложени големи пари, за

други, пак, големиот филм се поврзува со некои содржински, идеолошко политички конотации или пак поврзаноста со животот. Трети (го делам нивното мислење) тоа го бараат во уметничките филмски постапки. Филмот СЈАЈ на австралискиот режисер Скот Хикс го потврдува токму последново.

### ЉУБОВТА УНИШТУВА, ЉУБОВТА СОЗДАВА

Последниот филмски бисер на, за некои согледувачи, малата (се мисли на бројот на остварени филмски дела годишно) австралиска кинематографија, неспорно потврдува дека величината на одредена национална кинематографија не е во квантитативната филмска продукција. Филмот СЈАЈ на режисерот Скот Хикс е остварување на австралиската филмска школа која со својот силен и впечатлив квалитет (посебно во последниве десетина години) со успех го достигнува и чува високиот рејтинг во светската кинематографија. Хикс својот филм го темели врз животната историја на австралискиот пијанист Дејвид Хелфгот (ликот брилијантно го толкува оскаровецот Џефри Раш), личност која во себе може целосно да ги понесе сите оние атрибути кои позитивно или негативно (се разбира условно) би го окарактеризирале и определиле овој уметник - гениј, кој во својот репертоар го има едно од најзначајните, но и најтешки пијанистички дела - Третиот концерт за пијано и оркестар во Де-мол Опус 30 од рускиот композитор Сергеј Рахманинов, напишан во 1909 година.

Корелацијата меѓу две содржински одредници, пијанистот од една страна и делото кое на некој начин е изведувачки, но и животен предизвик, од друга, го оформува и го води филмското дејствие. Во него егзистираат комплексни содржински точки кои во себе носат суптилно изразени спротивности. Една од тие точки е совршеното музичко дело на Рахманинов кое претставува мотив, предизвик и цел во животот на Хелфгот. Погледнато од поинаков аспект, делото во себе крие еден вечен дијалог. Тоа е дијалог, но и сооднос меѓу инструментот и оркестарот, тоа е конфликт меѓу човекот и животот, индивидуата и средината. Судирот е пожесток колку што единката е поутуѓена од средината, без желба да ги прифати нејзините ограничувачки правила. Едноставно, судирот е пожесток

ако единката е гениј. Тогаш конфликтот е неизбежен, но битката никогаш не е фер. Секогаш страда поединецот, тој отпадник од обичниот нормален ред на нештата, тој неразбран уметник и гениј.

Драмската подлога на делото цврсто се потпира врз моќното човеково чувство - љубовта. Но приказот на ова возвишено чувство, во филмот, се темели врз јасно изразени спротивности. Љубовта е вулканска ерупција која уништува сè, но љубовта е и огнот од семејниот камин кој носи чувство на среќа, заедништво и мир. Овие две спротивни страни на еден ист феномен се претставени низ посесивната љубов на родителот (Армин Мулерштал) и огромната неомеѓена љубов на жената (Лин Редгрејв). Таткото на Дејвид со своите постапки чии корени се кријат во неговото тешко детство, директно влијае врз емотивно хаотичната состојба на синот. Душевната несредена состојба и контрадикторната, до некаде болна, амбиција на таткото вршат силна ментална репресија врз генијалниот малолетен пијанист, кој длабоките ментални траги ги носи цел живот. Желбата на таткото синот да стане голем пијанист се коси со силното настојување да го задржи до себе, под своја контрола. Улогата на друѓиот родител, мајката, е маргинална каква што е и нејзината улога во семејството покрај доминантниот сопруг.

Сепак, филмот ја открива и онаа друга страна на љубовта. Тоа е љубовта на жената која е мотивирачка сила да се пронајде изгубената животна патека, да се пронајде смислата на животот кога контактот со реалниот свет наполно е изгубен. Гилијан ја нуди својата љубов на Дејвид сфаќајќи го и ценејќи го онаков каков што е. Таа љубов е оној вистински флуид што постои само меѓу еден маж и една жена. Дејвид ја прифаќа љубовта на Гилијан, но тој не се менува, тој и натаму е истиот, цврсто држејќи го единствениот спој со реалниот свет што го опкружува.

### ЕДНОСТАВНОСТА ОСНОВНА ЕСТЕТСКА АЛАТКА

Филмот СЈАЈ е типичен урнек за естетско остварување кое егзистира во тотална хармонија. Режиерот Хикс во целост го сфаќа соодносот на поимите фабула и сиже. Пред него стои отворена можноста донекаде (или во целост) да ги поистовети. Хикс знае

дека уметноста се крие во постапката т.е. во начинот на кој ќе ја обработи зададената приказна. Избегнат е праволинискиот хронолошки ред на нижењето настани кој во голема мера (ако бил избран) би го нарушил естетското во делото и би нè внел во концизниот свет на биографската документаристика. Наместо тоа избрана е специфична полукружна сижејна градба на филмот која не го следи временскиот ред на настаните и уметничката постапка ја облагородува со набиена привлечност.

Хикс не користи големи режисерски постапки. Едноставноста е негова основна естетска алатка. Кадарот во ниеден момент не е оптоварен со непотребни елементи. Во сево ова, во голема мера се чувствува влијанието и успешната соработка со директорот на фотографијата Џефри Симпсон. Симпсон во ниту еден момент не ја губи од предвид душевната состојба на главниот лик. Амбиентот во голема мера коренспондира со душевниот свет на Дејвид и не само тоа, туку и го дополнува, давајќи му на гледачот дополнителни содржински и естетски информации. Мора да се истакнат совршено изградените амбиенти во домот на семејството Хелфгот, кралскиот музички конзерваториум во Лондон, бедната студентска соба на Дејвид. Едноставноста зрачи од секој кадар и токму таа едноставност ја издига на површина привлечноста на филмската естетска форма.

Режиерот Хикс на моменти посегнува по содржинската елипса како специфична филмска постапка. Со ова режиерот-уметник јасно покажува дека со растовареноста, на овој начин, филмското дело не е скратено за некои естетско информативни значења. Напротив, токму низ елипсата се влијае директно врз гледачот, врз неговата свест за да ја декодира скриената кодирана порака.

Неизбежно е да се забележи дека во сите клучни сцени на делото доминираат водата (дождот, потта) како еден вечно подвижен елемент. Во ова е интенцијата на режиерот да го прикаже животот како подвижна водена струја која незадржливо тече кон својот слив. Некогаш е тивка, некогаш пенлива, но никогаш не мирува, исто како што и животот сè дури трае не може да престане да пулсира.

На крај мора едноставно да се заклучи: не се сите големи филмови високобуџетни.

Не е сè во парите, нели? □

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

УДК 791.43/44.091.4(421)(049.3)  
Кинопис 19(10), с. 114-119, 1998

# ФИЛМОТ ОДРАЗ НА ЖИВОТОТ ИЛИ ЖИВОТ ПРОЕКТИРАН ВО ФИЛМ



Насилство, криминал, дрога, секс, љубов, верност, измама, промискуитет, осаменост - тоа е актуелниот тематско-содржински мозаик што го понуди најновото издание на ЛФФ (Лондонскиот фестивал на фестивалите), кој со своите над 220 филмови, прикажувани под мотото: „Светот на нови филмови“ е традиционално најкомпетентниот барометар за најновите трендови во светскиот филм, најголемиот филмски самит каде што можат да се прават порелевантни судови за тоа каде е, каков е и каде се движи светскиот филм. Уште еднаш се покажа дека најновата светска филмска продукција, за филмофилите и професионалните критичари, во космополитскиот светски културен Мега-полис Лондон, е на максимален увид. Сè што е највредно од сите меридијани на филмскиот свет наоѓа место во пребогатата програма на ЛФФ, уште еднаш се покажа и докажа дека буквално сиот светски филм е понуден како на дланка. Во рамките на овој фестивал како никаде на друго место можат да се видат заедно американските комерцијални, високо буџетни филмови од Холивуд како и нивната сè пофертилна кинестетска алтернатива - Американскиот независен филм кој од година во година е сè попривлечен за светските фестивали. Лондон и натаму е фестивал во фести-

валот за домашниот британски филм кој во последниве 5-6 години доживува своевидна ренесанса, победувајќи на разни фестивали во светот (така беше и на минатогодишниот фестивал во Венеција каде што организаторите не можеа да одолеат без да понудат специјална програма од најновиот британски филм). Во Лондон по традиција е и панорамата на трите континенти: латино-американскиот, африканскиот и азискиот филм (овој последниот предводен од јапонскиот и кинескоговорниот филм од НР Кина, Тајван и Хонг Конг, со немал придонес и на високопродуктивниот светски рекордер - индискиот) четвртиот под А-континент филм, по традиција застапен во Лондон, е и австралискиот, тука е канадскиот и се разбира во последните изданија на ЛФФ и неизбежните потпрограми на водечките европски кинематографии: француската и шпанската.

Во таква разновидна кинематографска понуда и со импресивен рекорден фестивалски квантум од над 200 филмови, навистина и суштински може да се почувствува пулсот на светскиот филм, да се доживее убедливо осмозата меѓу филмот и животот од кој природно се црпат инспирациите, што ќе рече - филмот е иманентен одраз на животот и обратно, тие се испреплетуваат, па оттаму и доминацијата на спомнатите, би рекол, типични и опсесивно неизбежни теми и содржини присутни во филмовите за современата цивилизација која, нема сомнение, под крајот на веков што изминува ја доживува својата најголема криза. Содржините, сепак, можат да се артикулираат попрегледно ако имате доволен квантум на понудени филмови од една национална кинематографска продукција. Затоа, со скоро стотина филмови на број (значи половина од вкупната програма) во совпадлива пропорција, мозаикот на доминантните теми и содржини најоптимално е одразен во 2-те традиционално водечки светски кинематографии: британската и американската. Кризата на современата цивилизација, нејзината морална и духовна ерозија се рефлектирани доминантно во овие две кинематографски крила на јазичкиот англоамерикански филм, разликата е во квалитетот и компактоста на понудениот кинестетски израз при што предничат британските автори од сите генерации, со импонирачкиот факт за перманентната

грижа да се појавуваат нови дебитантски имиња. На спротивната страна, како што веќе реков и во последниве години со истото чувство, во американскиот филм нема единство, одамна се поделија работите (и тоа е можеби спасоносна формула) меѓу западната - холивудска високобуџетна комерцијална продукција, која не може до бескрај да смета на верноста на публиката со единствената крајна цел да се множат пари и профити и на другата, источната страна олицетворена во њујоршкиот круг на Американскиот независен филм, чии автори со ниски буџети во просек од по еден милион долари, но со многу талент, љубов за филмската уметност и со искрена свртеност кон изворните теми од животното секојдневје, со години на светските љубители на Американскиот независен филм им нудат разновидност, авторски пристап и жанровско-кинететска свежина.

Од она што како највпечатливо го видов во рамките на 41-от Лондонски фестивал возбудувањата доаѓаа токму од младиот, нов британски филм (некогашниот бритуш-индепендент), сега сите под заедничкиот имену-тел и големата грижа на државата за полне-

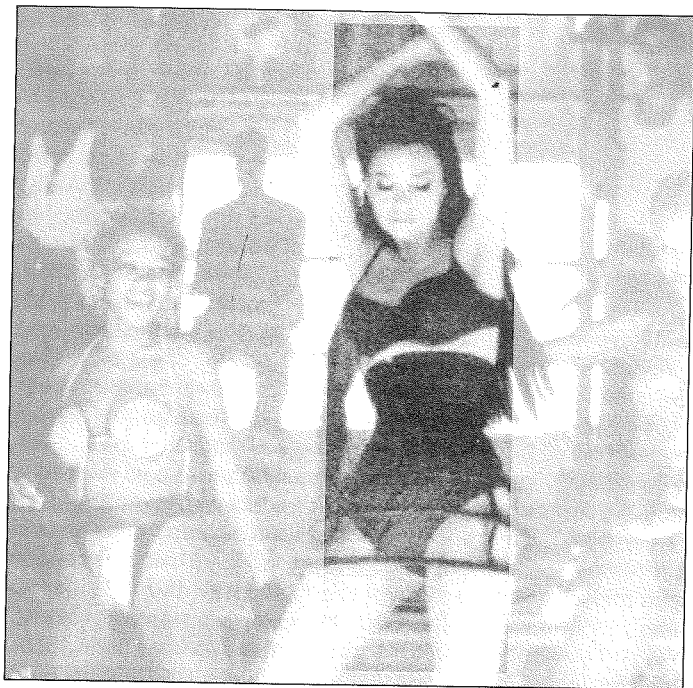


ње на фондовите за продукција, па оттаму и не е изненадување што по светскиот мегахит ЧЕТИРИ ВЕНЧАВКИ И ЕДЕН ПОГРЕБ на режисерот Мајк Њувел, рекордот е претигнат со комедијата FULL MONTY (МАШКИ СТРИПТИЗ или во другиот слободен превод КАКО ОД МАЈКА РОДЕНИ), а на другата страна се токму делата на независните

американски автори од Американскиот независен филм. Неслучајно најголем впечаток, што фрли евидентно рехабилитирачка светлина врз помалку развиената надеж за трајната виталност на американскиот филм (меѓу другото тоа значеше и подигање на нивото на и онака силниот Лондонски фестивал), остави второто целовечерно остварување на младиот 26-годишен автор Пол Томас Ендерсон. Неговиот фуриозен авторски филм БУГИ-НОЌИ (BOOGIE NIGHTS, кој фактички потекнува од неговиот краток игран филм ПРИКАЗНАТА ЗА ДИРК ДИГЛЕР (THE DIRK DIGLER STORY) што го снимил кога имал само 17 години) - во сегашната проширена целовечерна верзија, (а по одличното деби со филмот СИДНИ) претставува кулминација на цивилизациското морално и духовно пропаѓање. Во овој свој

игран филм втор по ред Ендерсон не враќа на преминот меѓу 70-ите и 80-ите, поточно во Сан Фернандо долината, започнувајќи со еден локален ноќен клуб - собиралиште на протагонистите на тогаш забрефтаната порнофилмска индустрија, за од тој агол да ни го покаже веројатниот почеток на крајот на моралот и достоинството на современата цивилизација. Оттогаш па наваму во разни модулирани форми и пројави прикажува не само физички, туку и морално-духовен промискуитет до степен на распаѓање, при што не ви преостанува ништо друго, освен да се прашате: што остана од светот и животот и кои се неговите мо-





рални гаранции за идното преживување? Во филмот БУГИ-НОКИ извонредниот Барт Рејнолдс толкува средовечен, духовно и физички импотентен режисер на порнофилмови, во чија бизнис логика е функционирањето на пенисот на младата порнофилмска ѕвезда Дик Диглер (го игра исто така одличниот млад актер Марк Волберг) кој по славата и пропаѓањето во дрога и криминал, во обидот да направи камбек, во завршната сцена, пред огледалото, а одразено за тоа да го види публиката - ќе го покаже сопствениот порно-„алат"-пенисот. Агонијата на американската цивилизациска дегенерација со лајтмотивот на својо лудило во главите на луѓето, ја продолжува филмот ПОБЕДНИК (THE WINER) во специфично-препознатливите амбиенти на Лас Вегас, а доловено низ бескомпромисниот и разобличувачки стил на режисерот Алекс Кокс, кој пак се откажа од овој филм и не се појави во Лондон во знак на протест што продуцентите не му ја дозволиле завршната монтажа. Се чини дека еден од комплексите за кризниот цивилизациски синдром од каде што генерира дел од насилството во сите варијанти е кризата на семејството или бракот, како што милувате. Младата порносвезда од филмот БУГИ-НОКИ бега од стерилниот семеен живот, избркан од својата климактерич-

на, хистерична мајка, а во порно светот тотално се заглибува во „семејството" на хард-порно творците чие распаѓање е инфицирано токму од „производот" што го создаваат, и што, за жал, масовно им го нудат на гледачите низ светот преку несопирливата видеопорно индустрија. Во верзијата, пак, на режисерот Анг Ли СМРЗНАТ ДОЖД (ICE STORM), на уште порафиниран начин кризата се опсервира на морален план, а ехото е од времето и настаните околу аферата Вотергејт и падот на Никсон. Во еден друг американски понезависен филм КУКАТА ВО КОЈА СЕ ВЕЛИ ДА! (THE HOUSE OF YES) дебитантско остварување на сценаристот и режисер Марк Вотерс (базирани врз истоимената театарска претстава на Венди Мек Леод) е средбата прикажана на семејство чие обединувачко лудило е инцестот меѓу сестрата и братот кои уште во тинејџерските години, по шокот доживеан од убиството на Кенеди во 1963-тата, ја започнале инцестуозно-психопатолошката игра: ТОЈ - Кенеди, а ТАА - Џеки Кенеди-Оназис, што кулминира во повторените инцестуозни сеанси од најновата средба. Нешто поумерени варијации на тема семејна ерозија и осаменост среќаваме во уште два независни американски, нискобуџетни филмови: МИТОТ НА ОТПЕЧАТОЦИТЕ НА ПРСТИТЕ (THE MUTH OF FINGERPRINTS) на уште еден автор дебитант Барт Фројндлих, средба на родителите со пораснатите деца, секој со своите љубовни и животни проблеми со клучен миг на сторен грев на таткото (Реј Шајдер) кон девојката на својот син или конфузната потрага низ Њујорк на момчето од филмот УДРЕН В ГЛАВА (KICKED IN THE HEAD) на авторот Метју Херисон, кое ќе го бара во една стјуардеса својот љубовен ангел-чувар, за да се спаси од неподносливото лудило на осамеништвото во бетонската џунга на Њујорк. Од американскиот независен филм е и дебитантското дело на 24-годишната авторка Хармони Корин (која, патем, се прослави пишувајќи го сценариото за филмот ДЕЦА (KIDS) на режисерот Лери Кларк). Нејзиниот првенец ГАМО (GUMMO), за разлика од Кларковиот суперурбан

амбиент на Менхетен и со тамошните тинејџери препуштени на улицата, нè пренесува во провинциското место Ксенија во Охајо, гратче кое никогаш не закрепнало од катастрофалното торнадо од пред 20 години, и чии протагонисти во таквото ехо-меморија се, исто така, тинејџери доловени во исто толку препознатливиот документарно-игран манир, но спротивставени на оние од Менхетен со вознемирувачка драмска експлозивност. Еден од предводниците на Американскиот независен филм е, секако, и авторот Грег Араки, чиј најнов филм НИКАДЕ (NOW HERE) ја заокружува трилогијата за американската младина, прикажана во претходните два „откачени“ филма: ТОТАЛНО ЗАЕБАН и УДРЕНА ГЕНЕРАЦИЈА. Најновиот, третиот и во својот наслов ја сугерира отворената nihilистичко-перверзна, амбивалентна поема за шармот, либидонозоста и откаченоста на младите Американци од урбаното секојдневје чиј заеднички именител е константната - алиенација. Панорамата на американскиот независен филм, видена во Лондон, ја збогатуваат уште три дебитантски авторски остварувања тоа се: „откачениот“ мјузикл ФРАНЧЕСКА ПЕЈЦ на модниот фотограф и сега режисер дебитант Кили Сејни, комедија со елементи на мјузикл за тоа како една мајка ќе сака од ќерката да направи мјузикл-свезда, за по откриениот неталент на ќерката, мајката да се појави во завршната претстава; вториот деби-филм е ПОСЛЕДЕН ПАТ КОГА СЕ ОБИДОВ ДА СЕ САМОУБИЈАМ (THE LAST TIME I COMMITTED SUICIDE) на авторот Стефен Кеј кој нè враќа во младоста на Нил Кесиди, блискиот пријател на култниот автор на бит-генерацијата Керуак, кому му ги давал инспирациите за пишување, вклучувајќи ја и онаа за ON THE ROAD. Филмот се базира врз едно од писмата што Кесиди му ги пишувал на Керуак од времето на 50-тите, а во одличната улога на пријателот на Кесиди настапува Киену Ривис. И третиот дебитантски од групата независни американски филмови е БАКНИ МЕ ГВИДО (KISS ME GUIDO) првенец на авторот Тони Витале,

во кој тој нè внесува во геј-лезбејската сцена на Гринвич Вилиџ.

Во рамките на новиот британски филм и 41-от Лондонски фестивал понуди уште една жетва на таленти, пред сè, од редовите на помладата генерација. Предводник на групата првенци е филмот 24-7 или ДВАЕСЕТ И ЧЕТИРИ ЧАСА ДНЕВНО, СЕДУМ ДЕНОВИ ВО НЕДЕЛАТА (TWENTY FOUR-SEVEN) на 25-годишниот автор Шејн Мидоус, чија драмска комедија нè пренесува во секојдневјето на Ис Мидленд, како пост-ТРЕИНСПОТИНГ-овски филм, (кон кој се придружува и хит-комедијата FULL MONTY или МАШКИ СТРИПТИЗ), со Боб Хоскинс во ликот на автентичниот Алан Дарси, искусен животен „волк“ кој својата љубов кон боксот ќе им ја пренесе на група невработени млади идни боксери. Во британските варијации на тема осаменост и отуѓеност, со својот авторски израз зрачи деби-филмот ПОД КОЖАТА (UNDER THE SKIN) во кој авторката Керин Адлер нè вовлекува во кризата на една млада девојка која тоне во промискуитет, што пак е резултат на попустатата потрага по љубов од сакан маж, откако претходно ќе ја загуби љубовта и вербата кај најблиските, мајка ѝ која умира и сестра ѝ на која не ѝ верува. Покрај одличната режија на дебитантката Адлер, носечка вредност на



филмот ПОД КОЖАТА е младата талентирана актерка Саманта Мортон, како и снимателската работа на директорот на фотографијата Бери Екројд. Друго ефектно дебитантско дело е МОЏО (МОЈО) на исто така младиот 28-годишен режисер Џез Батерворд, кој сценариото за својот филм го пишувал според сопствениот драмски текст напишан во 1994-тата. Во својот првенец Батерворд нè пренесува во лондонски Сохо од крајот на 50-тите со тогашните гангстерски личности, нивните законитости на генерациско функционирање или нефункционирање. Од жанрот на гангстерскиот филм е и вториот целовечерен кинематографски филм на инаку ТВ-искусниот режисер од средната генерација Марк Еванс. Неговиот филм ВОСКРЕСНАТ ЧОВЕК (RESURRECTION MAN) не враќа во црниот

носта од британската ароганција ќе контрира со исламскиот фанатизам. Симпатично дебитантско остварување е и филмот ДЕВОЈКАТА СО МОЗОКОТ ВО НЕЈЗИНИТЕ НОЗЕ на лондончанаецот Роберто Бангура, чиј првенец е базиран врз автобиографски инспирираното сценарио на Џоана Хоџис, а во центарот на оваа драмска комедија е зреењето на црномурестата тинејџерка Џоана во девојка по првите сексуални доживувања. Конечно и дебито, како режисер, на искусниот артист Алан Рикмен - филмот ЗИМСКИ ГОСТИ (THE WINTER GUEST) во кој визуелно-драмски ефектно ја варира темата за осаменоста и личната неисполнетост на трите генерации од едно семејство: баба-мајка, ќерка-мајка и внук, во амбиентот на смрзнатото море и зимското сивило кое се вселува во нивните души на неинспиративното живеење во малото шкотско приморско гратче.

# 41<sup>ST</sup> LONDON FILM FESTIVAL

bfi AMERICAN EXPRESS

Ако темите на кризата на современата цивилизација со лајтмотивот во загрижувачки доминирачкото насилство ги прошириме и на филмовите од другите светски и европски кинематографии, тогаш најеклатантен пример, најшокирачки по својата природа и вивисекција на феноменот на насилството наоѓаме во филмот на австрискиот автор препознатлив по својот израз - Петер Ханеке. Неговиот филм СМЕШНИ ИГРИ (FANNY GAMES) најконсеквентно го затвора кругот на тема насил-

период на британскиот гангстеризам од 70-тите, а инспириран од фактички настани и личности преточени најнапред во романот на Мек Неми кој е автор и на сценариото. Уште едно второ кинематографско играно остварување ја збогатува британската филмска панорама, тоа е МОЈОТ СИН ФАНАТИК (MY SON THE FANATIC) на исто така искусниот ТВ-режисер Удајан Прасад, кој во повторената соработка од првенецот БРАКА ВО НЕВОЛЈА со искусниот писател и сценарист Ханиф Куреши, и во филмот МОЈОТ СИН ФАНАТИК нè вовлекува во сложениот синдром на имигрантите-доселеници од Пакистан. Овие тешко успеваат да се натурализираат во светот на белите и конзервативни британски домаќини кои ќе предизвикаат отпор кај синот на еден доселеник од Пакистан, кој наспроти одбив-

ство со ладнокрвната, рецентна студија на феноменот, кога едно тричлено семејство во својата викенд-куќичка ќе биде масакрирано IN COLD BLOOD од двајца психопатолошки насилници-убијци, до кои правдата, претпоставено, не допира што е уште позастрашувачкиот заклучок, што, во спирално отворениот крај, го сугерира Ханеке.

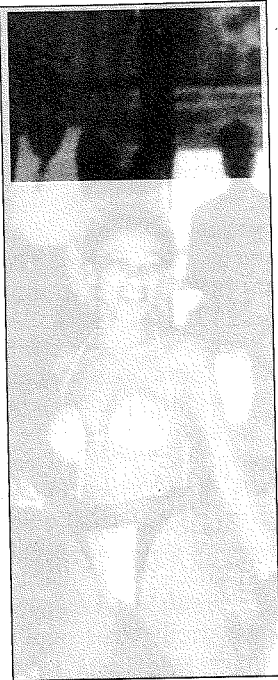
Во јапонското искуство, пак, од еден автор каков што е култниот Такеши Китано-Бит, во неговиот најнов филм ОГНЕНО ЦВЕКЕ (HANA-BI) тој ја демонстрира својата лична замореност од современото јапонско општество, играјќи депримиран и безволен полицаец, кој по крвавите пресметки со Јакуза-гангстерите, самиот ќе влезе во криминал, ограбувајќи ладнокрвно една банка за да му помогне на својот другар-инвалид од професи-



јата, по преживеаното тешко ра-  
нување, и за конечно да ја однесе  
на одмор својата болна жена од  
рак, пред да ги испука самоуби-  
ствените куршуми во обајцата.

Неостварениот планиран нас-  
тан за јубилејниот 50-ти Кански  
фестивал се појави во Лондон и ги  
оправда очекувањата. Тоа е фил-  
мот БИДИ ЛАДНОКРВЕН (KEEP  
COOL) на искусниот кинески ре-  
жисер Жанг Јиму, храбар како на  
тематски, така и на изразен план.  
Сега кога се појави на Запад, со  
мало задоцнување, сепак остану-  
ваат нејасни мотивите на кинеска-  
та цензура, зошто светската пре-  
миера не им ја дозволи на Фран-  
цузите во Кан? Додуша и во Лон-  
дон се случи еден пишман-потег,  
но сепак филмот барем го виде  
дел од критиката, а потоа и пуб-  
ликата. БИДИ ЛАДНОКРВЕН е за  
кинеските кинематографски ис-  
куства иновантен по тоа што раз-  
открива неколку довчерашни табу-теми, иако  
веќе адаптирани ако не и целосно пенетрира-  
ни појави од западното влијание, а тоа се:  
гангстерството, проституцијата и однесува-  
њето на полицијата, помалку иронизирано ви-  
дување на режисерот Јиму, кога во два нав-  
рата, по направените инциденти и кусата каз-  
на - затвор, централниот лик, продавачот на  
книги кој ќе се вљуби во една лекиншка кол-  
герла, во ерата на компјутерите и мобилните  
телефони, ќе биде отпуштан од полициските  
шефови со амбивалентно сугерираните поуки  
- наравоученија: „Продавај книги и читај го  
она што е добро за луѓето, а не и порнографи-  
јата..." или „Верувај им на компјутерите, но не  
дозволувај тие да ти го заработ човечкиот ум  
и разум". Друга една изразна специфичност  
на филмот БИДИ ЛАДНОКРВЕН е тоа што  
филмот е целосно снимен со сло-  
бодна камера што снимателот и  
директор на фотографијата Лу  
Јуе ја држи на рамото и се има  
она визуелно чувство како, на  
пример, од филмот на Триер  
НАСПРОТИ БРАНОВИТЕ и сн-  
имателскиот резултат на Роби Ми-  
лер.

Три варијации на тема насил-  
ство се добиени и од младиот



француски филм од кои два се  
дебитантски дела. Најефектен  
меѓу нив е секако ПУКАЊЕ ВО  
СВЕЗДИТЕ (SHOOTING STARS)  
на 30-годишниот Греам Гит во кој  
тој на Тарантинovski начин,  
адаптиран на француско-европ-  
ското поднебје, низ насилство,  
прогонство и бегство ја прикажу-  
ва одисејата на еден млад човек  
кој е турнат во тој современ свет  
на криминалот, дрогата и убива-  
њето. Вториот филм на тема на-  
силство е ИЗБРКАН ОД ПЕКО-  
ЛОТ (J'IRAI AU PARADIS CAR  
L'ENFER EST ICI), второ целове-  
чно остварување на авторот  
Ксавиер Дирингер, еден совре-  
мен филм-ноар кој се надоврзува  
на сродната жанровска традици-  
ја на францускиот филм. Втори-  
от деби-филм кој за насилството  
проговорува низ призмата на жи-  
вотот на младите во француска-  
та провинција е ЖИВОТОТ НА

ИСУС (LA VIE DE JESUS) на авторот Бруно  
Думон, чија централна личност е епилептича-  
рот Фреди кој откако ќе се разочара во љу-  
бовта, по напуштањето од страна на сакана-  
та девојка, ќе посака да се самоубие.

Понудата на филмово под заедничкиот  
именител на насилството, отуѓеноста, атро-  
фираниот морал и губењето на животните  
вредности, во последното проследување на  
41-то издание на Лондонскиот фестивал,  
како никогаш досега, иако професионално и  
рутински навикнат и подготвен да ја прето-  
чам филмската илузија во стварноста и об-  
ратно, ме исполнуваше почесто со немир по  
секој таков виден филм. Излегувањето од  
проекцииите стануваше ново сознание со зап-  
рашаноста можеби во реторичкиот одговор:  
Дали светот е во толкава и таква криза што  
филмот ни се чини дури како  
негова послаба имитација? □



41<sup>st</sup> LONDON  
FILM FESTIVAL

СУЗАНА МИЛЕВСКА

УДК 7.038.53:791.43.091(73)(060.64)  
791.43.091:7.038.53(73)(060.64)  
Кинопис 19(10), с. 120-122, 1998

## ПРОЕКЦИЈА ВО ПЕШТЕРАТА

(ЗА  
ИЗЛОЖБАТА  
"ЦЕЛУЛОИДНА ПЕШТЕРА"  
ОДРЖАНА ВО  
"THREAD WAXING CENTER"  
- ЊУЈОРК,  
1997)



Постои една огромна разлика меѓу филмовите проектирани во киносалата и филмовите што се прикажуваат во галерија. Додека во киносалата проекторот е скриен, а сликите се појавуваат од непознат извор за кој сведочи само снопот светлина кој се спушта врз филмското платно, во галеријата механизмот на прикажување е разоткриен. Видлив е апаратот (**apparat**), материјалноста на филмската лента, нејзиното движење во континуитет со светлината и проектираните слики. Значи, се гледа не само самата машина, туку и начинот на кој функционира таа. Гледачот, пак, не е веќе на средина меѓу проекторот и екранот, туку од сосем друг агол го гледа процесот на прикажување како кинетичка инсталација. Не се заборава себеси, туку помни една хипнотичка ситуација.

Токму во ваквата превртена позиционираност на субјектот од публиката и проширувањето на филмот од временската и во просторната димензија, изложбата **„Целулоидна пештера“** ја наоѓа својата појдовна точка. Тоа е кураторски проект на Дара Фридман која истовремено е и една од деветте автори вклучени во овој проект кој беше промовиран во галеријата **„Thread Waxing Center“** во Њујорк.

Уметниците *Карстен Бот, Тацита Дин, Дара Фридман, Карл Керс, Мартин Керселс, Шарон Локхарт, Таг Пурвис, Лиза Робертс и Маријке ван Вармердам* создаваат дела презентирани под насловот **„Целулоидна пештера“** со очигледна алузија на Платоновата „Република“ и неговата метафора за светот како пештера во која светлината на огнот фрла сенки на сите суштества и предмети врз спротивниот ѕид. Така, медиумскиот интерес на авторите за спецификите на филмот и филозофскиот проблем на репрезентацијата се споени во изложбата која филмскиот медиум, како и фотографијата во неколку кадри како симулација за филм, го третира од ликовен аспект.

Најдобар пример за концептот на изложбата би била инсталацијата на **Карл Керс** под наслов **„Endlosprojectionmaschine“** составена од 16 мм проектор, дрво, алуминиум, бакар и филмска лента. Авторот всушност креира една филмска скулптура - машина во која филмот претставува само еден елемент кој на просторната поставка ѝ додава временски аспект. Времето во филмот, снимено во зоолошка градина, претставува анализа и спротиставување на реалното и филмското време. Иако филмот е снимен документарно, сепак монтираните повторувања во бескрајна лента го потенцираат артифициелното време.

Делото, пак, на **Маријке ван Вармердам** **„Не оди, оди“**, фотографија на која е испишан самиот наслов кој алудира на семафор, функционира сосем спротивно: во статичниот просторен медиум на фотографијата се обидува да вметне временска разлика, како на оние стереоскопски разгледници каде што во истиот простор се сместени две слики, а со придвижување на погледот се добива илузија на движење. За авторката е важна и деконструкцијата на авторитетот и знакот кој виси во означувачка празнина со оглед на непочитувањето на забраната: токму затоа двата спротивни знака се поставени истовремено, еден до друг.

Кај **Мартин Керселс** фотографијата слично е искористена како симулација на движење со тоа што движењето е анализирано преку три триптиси во кои постои една прогресија и фигура која е замаглена поради брзината на движењето. Допирот и тактилноста се проблемите кои авторот ги третира преку процесуалната промена.

Во филмот на **Карстен Бот** **„Појадок со Луси“** тргнува од реалното време за да претстави едно „парче“ од реалноста. Во каталогот во кој се објавени интервјуа со сите автори кои ги направила **Лиза Јае Јанг**, историчарка на уметноста, Карстен Бот изјавил дека уште од раната младост го интересирал фактот што филмовите изгледаат толку нереалистично. Неговиот заклучок бил дека ние не сакаме да ја видиме реалноста во нејзината вистинска суровост. Тој тргнува обратно, својата девојка ја снимил како појадува во реално време и без никаква монтажа, како едно архивирање на секојдневјето, а овој филм ни го презентира како снимка што може да се набљудува само воајерски, низ еден кружен отвор.

Авторот **Таг Первис** отворено кажува во своето интервју дека неговата сексуална ориентација на хомосексуалец и фактот дека е ХИВ позитивен влијаеле врз неговото дело **„Вестибул на сино“**. Интерактивноста на делото зависи од самата публика: гледачите се појавуваат како сенки кога се приближуваат на делото, всушност, тие и го создаваат. Желбата да се оствари контакт, да се избегне изолацијата и да се вклучат набљудувачите во перформативното поле на креацијата го доведуваат авторот до позиција на креативна апстиненција.

**Тацита Дин** во својот 16 мм филм **„Делфтска Хидраулика“** го истражува односот меѓу статичната камера и движењето во кадарот. Таа поставила камера во една хидраулична институција и ги снимала ефектите на машината за правење бранови и испитување на ефектите на брановите врз брегот - моќта на човекот да го контролира дури и движењето на морето: филмот кој може да го зароби и презентира тоа движење е вистинскиот медиум за овој експеримент.

Статичната камера е карактеристична и за **Дара Фридман** и нејзиниот филм **„1996“** во кој таа за појдовна точка го зема ритамот на музиката на која танцува, но никогаш исто. Имено, звукот и сликата се снимени одвоено, на ленти со различна должина така што тие никогаш не се совпаѓаат. Така, сликата е насилно подведена под различен ритам при секоје повторно прикажување. Авторката го нагласува учеството на телото при гледањето поради темнината и поради нашата статичност како гледачи соочени со движењето на екранот.

Надвор од просторот на изложбата, во салата на Архивите на антологијата на филмот во Челси, беа прикажани уште две дела како дел од овој проект. "Во делото *„Калил, Шаун, жена под влијание“* Шерон Локхарт ги користи идиомите на холивудскиот филм кој претставува секојдневје за уметниците на поновите генерации. Израсната во Лос Анџелес, Локхарт навлегува во самиот процес на создавањето на жанровскиот филм и за своја инспирација ги користи пробите што ги правел шминкерот за филмот „Егзорцист“, но и нивната врска со претставите за разни болести до која авторката дошла со прелистување на медицински прирачници.

Филмот се состои од три дела. Првиот дел е приказната на Калил кој убедливо зборува за сопствените рани (повторно со алузија на СИДА-та). Во вториот дел Шаун, шминкер по професија ја демистифицира првата приказна, покажувајќи како ги изведува симулираните рани. Додека во првиот дел чувствуваме емпатија, во вториот дел се чувствуваме излажани како ликот од филмот на Џон Касаветис *„Жената под влијание“* од кој е земен цитат прикажан во третиот дел на филмот.

Филмот *„Дрвеинг“* на Лиза Робертс, исто прикажан во киносала, е 16 мм. нем филм во боја во траење од 10 сек. снимен на бескрајна лента. Апстрактните слики се повторуваат и тешко може да се открие реалната форма, всушност, снимена скулптура која се видоизменува. Во овој случај авторката создава еден вид хибриден медиум, филмска скулптура која постои само како снимена фигура.

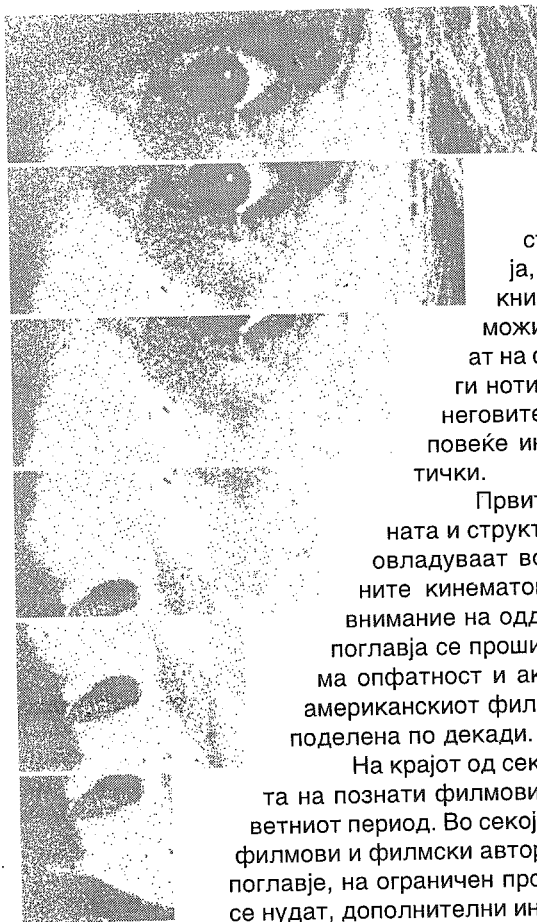
Референциите врз кои се потпира оваа изложба се повеќебројни: тргнувајќи од Платоновата пештера исполнета со сенки кои се движат на ѕидовите како замена за реалноста, преку искуствата на авангардниот филм на надреалистите и дадаистите (Дали/Буњуел, Дишан), поп-артистите и неодадаистите (Ворхол, Корнел), руските конструктивисти или пак на филмските експерименти на уметниците на Флуксус (посебно Јонас Мекас кој денес е директор на *Anthology Film Archives*), како и директни референции на познатиот теориски есеј на Лора Мелвил *„Визуелното уживање и наративниот филм“* за хипнотичката моќ на проекцијата во затемнета сала.

Она што оваа изложба ја издвои на богатата њујоршка ликовна сцена беше интересот за медиумот и неговите принципи, но без оптовареност со техницистичката перфектност, толку карактеристична за западната ликовна сцена. Така, делата остануваат свежи со својата директност и реалистичност, најчесто откривајќи ја интимната поврзаност на младите автори со магијата на филмот, но која тие избираат да ја демистифицираат свесно прекинувајќи ја својата наивна фасцинираност од медиумот. □



## ЕСТЕТИЧКА ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(ЗА КНИГАТА НА JECK C. ELLIS,  
"A HISTORY OF FILM"  
FOURTH EDITION, ALLYN AND BACON,  
BOSTON, 1995)



Иако поминаа првите сто години на филмот, и иако стручњаците внимателно го следеа единственото растење на оваа нова, но бујна уметност, веројатно е сè уште рано за еден обид да се направи широка, комплексна теорија на филмската историја, иако постојат обиди и историчарите на филмот се чувствуваат обврзани да дадат нејзина интерпретација, разјаснување и поврзување. Во секој случај оваа книга е успешен обид во нејзината намера да овозможи увид, опсервации и заклучоци што се однесуваат на филмот и на неговото културно опкружување и да ги нотира преокупациите како и особениот придонес на неговите автори. Затоа, веројатно, книгата е пишувана повеќе интерпретативно, отколку дескриптивно или критички.

Првите поглавја се нешто како одделни есеи. Содржината и структурата е диктирана од посебните услови што преовладуваат во разгледувањето на секој период од националните кинематографии. Главна карактеристика е обрнувањето внимание на одделните личности и нивните филмови. Наредните поглавја се проширени на поновиот период, за да се добие поголема опфатност и актуелност. Особено внимание му е посветено на американскиот филм, на доминантната холивудска индустрија, и тоа поделена по декади.

На крајот од секое поглавје, што е мошне интересно, следува листа на познати филмови од секој период, како и листа на книги за соодветниот период. Во секој случај добра идеја, да се сугерираат многу повеќе филмови и филмски автори отколку што им е посветено внимание во секое поглавје, на ограничен простор, со нагласка дека постојат, а истовремено и се нудат, дополнителни информации и други интерпретации. Кон секој филм

е придружена листа со неговиот наслов, земјата и годината на производство, со имињата на режисерите и на актерите.

Истражувањата во оваа историја, како што вели авторот, се дополнети со гледање на старите филмови зачувани во филмските архиви, како и со внимателно прегледување на раните списанија, на дистрибутерските каталози и на други јавни записи. Резултатите од сиве овие истражувања и нови идеи се инкорпорирани во книгата. Во крајното обликување на книгата морало да се води сметка и за вкупните економски сили и идеолошки влијанија, но, се истакнува дека, сепак, филмот сè уште е условен од „мажите и жените чија работа може да се идентификува, опише, анализира и оценува“.

Ова е само еден вид филмска историја, поточно, во поголемиот дел таа е ограничена на играниот филм. Документарниот и анимиралиот филм се само помал дел. Досега нема две истории на светскиот филм што можат да бидат исти. Ова е суштинско-естетичка историја.

Но, да се задржиме сега на книгата. Иако е доста обемна, структурирана е така што дава одличен увид во секоја посебна етапа од развојот на филмот. Книгата е поделена на 20 глави, секоја поодделно разработена по правци, периоди, земји, автори.

### “ЦРНА МАРИЈА” - “КИНЕМАТОГРАФ” - “РОБЕР УДЕН”

Во првата глава „Раѓањето и детството на новата уметност“ авторот се задржува на првите години од појавата на филмот, поточно го обработува периодот од 1895 до 1914 година.

Филмот е една од двете главни уметности во модерната историја - другата е фотографијата врз која и се потпира филмот. Како и да е, филмот е дете на научниот стремеж за знаење и на технолошката досетливост на XIX век. Во таа смисла се опишани и „кратките филмски записи на стварноста“, со осврт на студиото „Црна Марија“ на Томас Алва Едисон и работата на неговата компанија, преку кинетоскопот на Питер Парлаур, па до Лимиеровиот „Кинематограф“, и нивните први филмови-претстави-прикажувања.

Првите филмови во Соединетите Американски Држави биле снимени во 1890 година од компанијата основана од Т.А.Едисон, а

првата комерцијална проекција се одржала во Њујорк, во април 1896 година. Во Франција, пак, браќата Огист и Луј Лимиер во 1895 година со нивниот кинематограф, првата филмска камера-проектор, ги снимиле своите први филмови, а првите јавни претстави ги одржале во Париз, во декември 1895 година.

Иако овие филмски записи не се филмови како уметност, сепак тие се значајни за откривањето на капацитетот, на можностите на филмот да ја забележува драмата во реалниот живот“.

Следува периодот во кој на филмот се забележуваат претстави на театри, особено на илузионистичкиот театар на Жорж Мелиес и на пантомимата. Во театарот на Мелиес „Робер Уден“, биле изведувани фантастични скечеви и магоснички трикови. Непосредно по првата проекција на Лимиеровите филмови, Мелиес побарал од браќата Лимиер да му продадат една од нивните камери. Но, тие го одбиле. Затоа, Мелиес купил апаратура од англискиот филмски пионер Роберт Пол и набргу и тој почнал да снима. Во април 1896 година (месецот кога во Њујорк бил отворен Едисоновиот Витаскоп) Мелиес започнал да прикажува филмови во неговиот театар. Нешто подоцна, благодарение на еден дефект при снимањето, Мелиес сосема случајно ги открил неисцрпните творечки можности на новиот медиум. Така, Мелиес станува најпродуктивниот филмски пионер. Во 1897 година тој го гради првото француско постојано филмско студио и ја основа компанијата „Star Film“. Благодарение на неговите филмови стандардот за времетраењето на прикажувањето филмови, од помалку од една минута, се променил на 10 до 15 минути. До 1912 година Мелиес продуцирал повеќе од 500 филмови од различен вид, но запаметени ќе останат „Cinderella“ (1900), „An Impossible Voyage“ (1904), „The Conquest of the Pole“ (1912) и, особено, неговото најпознато дело „A Trip to the Moon“ (1902).

Филмот сè повеќе добива свои изразни средства. Дури, најпознатото дело на Едвин С. Портер („Големиот грабеж на воз“, 1903) ги удира и темелите на еден цел жанр - вестернот. Во развојот на филмскиот јазик голем удел имал и Дејвид Ворк Грифит со воведувањето на плановите на снимање, движењата на камерата, па дури и резевите и употребата на голем број оптички ефекти. Во овој период во Европа (особено во Италија и во

Франција) се развива и сè повеќе добива своја форма долготражниот игран филм (ПОСЛЕДНИТЕ ДЕНОВИ НА ПОМПЕЈА, 1908; МАКС СО СЕМЕЈСТВОТО, 1911; КВО ВАДИС, 1912; КРАЛИЦАТА ЕЛИЗАБЕТА, 1912; ФАНТОМАС, 1913; КАБИРИЈА, 1914).

Најголемите продуцентски земји - Франција, Италија, Англија, Германија - се вовлечени во Првата светска војна. Затоа, веројатно, САД се во привилегирана позиција во продолжувањето на филмскиот развој, што е тема која е обработена во втората глава „Подемот на американскиот филм“ во периодот од 1914 до 1919 година.

Уште на самиот почеток, авторот Џек Елис го објаснува поимот “masterpiece” како големо уметничко дело и веднаш тука го вбројува најпознатото (мамутско) дело на Д.В. Грифит РАЃАЊЕТО НА НАЦИЈАТА (1915), како парадигма на „голем“, успешен холивудски филм. РАЃАЊЕТО НА НАЦИЈАТА ќе остане запаметен и по тоа што ги надминал сите дотогашни преседани: тој чинел околу 110.000 американски долари (5 пати повеќе од дотогаш најскапиот филм); подготовките, снимањето и монтажата траеле 14 месеци (дотогаш продукциите траеле најмногу 6 недели); филмот траел 3 часа, придружуван со симфониска музика специјално композирана од Џозеф Карл Бриел. Филмот започнал да се прикажува во 1915 год. во Лос Анџелес под наслов THE CLANSMAN, за потоа, за прикажување во Њујорк, да го добие денешниот наслов. Оваа промена на насловот настанала по сугестија на Диксон, авторот на новелата по која е снимен филмот. И уште нешто. Од денешна гледна точка РАЃАЊЕТО е филм кој заработил најмногу пари на сите времиња. Според одредени пресметки на киноблагајниците филмот заработил околу 50 милиони долари.

Следи периодот на развојот на филмската комедија. Иако таа се појавила уште во 1909 година, сепак, тоа е период на нејзината експанзија, преку компанијата Keystone на Мак Сенет, кој го популаризира т.н. стил “slapstick”, што подоцна го разработува Чаплин. Иако комедијата, особено немата, е доста тежок жанр, авторите како Чарли Чаплин, Бастер Китон и, подоцна, Харолд Лојд или Стен Лорел и Оливер Харди, ја креваат до врвно мајсторство.

И на крајот, уште една карактеристика на овој период. Филмските студија од Њујорк,

Њу Џерси, Детроит почнуваат полека да се селат во Јужна Калифорнија, Лос Анџелес, Холивуд. Еден од најзаслужните за ова, како и за востановувањето на принципот студио/ продуцент/режисер е Томас Инс, чие студио е зародиш на големото и познато студио Метро-Голдвин-Маер.

## ОД ДЕМОНИЈА ДО РЕАЛИЗАМ

По завршувањето на војната, во светската кинематографија настапува периодот на „Големиот германски нем филм“ (од 1919 до 1925 година). За овој период се карактеристични типовите и темите: историско/митолошки филмови третирани почесто психолошки и спектакуларно отколку реалистички. Најзначајни автори на овие „историски фантазии“ се Ернст Лубич и Фриц Ланг. Втората група се фантастичните филмови, во кои важен дел игра експресионистичкиот декор, а темите се земени, најчесто, од старите легенди и балади. Најзначајни претставници на оваа група се Роберт Вине, Пол Вегенер и Фридрих Вилхелм Мурнау. Третата група се карактеризира со единство на времето, местото и акцијата, т.е. со единство на стилизирани карактери, декор, објекти со извонредна важност и со психолошка содржина. Клучни автори се Пол Лени, Лупу Пик, Мурнау и Карл Маер. Овде треба да се спомене уште еден автор кој оставил силен белег врз германскиот нем филм. Тоа е Георг Вилхелм Пабст. Германскиот филм со „Улица без радост“ (1925) најпосле ги напуштил експресионизмот и демонијата и се определува за реализмот.

И периодот од следното поглавје има, исто така, извонредно значење. Станува збор за „Уметноста и дијалектиката во советскиот филм“. Авторот го обработува периодот од 1925 до 1929 година, при што става акцент врз два дела: на тројцата врвни мајстори на немиот филм и на монтажата како теорија и практика. Што се однесува до мајсторите, тоа се Александар Довженко, Всеволод Пудовкин и Сергеј Ејзенштајн. Покрај значајните филмски остварувања, руските мајстори се значајни и за воведувањето на монтажата во филмското обликување како „безусловен креативен акт“. И тоа не само во практиката, туку и во теоријата. Уште еден значаен филмски автор мора да се спомене во овој дел. Тоа е Сига Вертов и неговите филмски журнари и

документарци. Во периодот од 1922 до 1925 година Вертов произвел 23 броја месечни филмски новости под називот „Кино правда“ („Филм вистина“).

Следните две глави му се посветени на американскиот филм, „Холивуд во дваесеттите“ и „Звукот доаѓа во Америка“. Обработен е периодот од 1919 до 1935 година, значаен по неколку карактеристики. Најпрвин, тоа е натпреварот меѓу поранешните независни компании кои прераснуваат во големи студија. Со еден збор, филмот станува голем бизнис со формирањето на големите и познати компании: Metro-Goldwyn-Mayer, Universal, Warner Brothers, Paramount, Columbia, United Artists. Потем, се дооформуваат неколку популарни жанрови, кои се најексплоатирани во американскиот филм: вестерот, комедијата, социјалната драма, љубовните филмови, воената драма, авантуристичкиот филм и, се разбира, историскиот спектакл. Паралелно, со жанровската анализа, Џек Елис обработува и неколку значајни автори: Сесил Б. Де Мил, Ерих фон Штрохајм и Ернст Лубич, поврзувајќи ги со нивните филмови, како и Фред Нибло, Чарли Чаплин, Роберт Флаерти, Џон Форд, Јозеф фон Штернберг.

Во овој период се случува една револуционерна промена во филмската индустрија. Се појавува звучниот филм. На 6 октомври 1927 година во Њујорк е прикажан првиот игран филм со синхронизиран говор, музика и друг звук, ЦЕЗ ПЕЈАЧ на Алан Кросланд. Авторот, најпрвин, ги опишува техничките проблеми, потоа естетичките разлики и еволуцијата на техниката.

### ФРАНЦУСКИ ФИЛМ - HOЛИВУДСКА КЛАСИКА - ИТАЛИЈАНСКИ НЕОРЕАЛИЗАМ

Според Џек Елис „Златни години на францускиот филм“ се годините пред Втората светска војна (1935-1939). Најпрвин авторот се задржува врз новонастанатата ситуација во француската кинематографија по појавата на звучниот филм, што е и причина за

пропаѓањето на повеќе студија и продуцентски компании. Но, од друга страна, пак, токму ова е и причината за развојот на францускиот филм. Имено, француските автори уживаат во творечката слобода, за разлика од контролата и влијанието што го имаат, на пример, големите студија во Холивуд или УФА во Германија или државата во СССР. Поради ова, во почетокот на 30-тите, во Франција истакнати остварувања имаат режисерите како Рене Клер или Жан Виго.

Освен оваа причина, за развојот на францускиот филм во овој период, голема улога одиграло и влијанието на традициите на француската литература, театар и сликарство. Оттука произлегуваат и петте истакнати режисери на кои Елис поопширно се задржува: Жак Федер, Жилиен Дививие, Марсел Пagnol, Марсел Карне и Жан Реноар.

Следните две глави повторно се однесуваат на американскиот филм, поточно на Холивуд во триесеттите и за време на војната, и по неа. Во Соединетите Држави, триесеттите се години на депресијата, на нископлатен економскиот, на невработеноста. Истовремено, тоа се години на повторно отквивање и реafirмација на американската традиција. Во такви услови филмот е витална форма на популарната култура. Тоа е период на т.н. класичен холивудски филм, кога се важни актерските ѕвезди: Кетрин Хепберн, Клерк Гебл, Марлен Дитрих, Гари Купер, Кери Грант, Барбара Стенвик, Едвард Робинсон или Џејмс Стјуарт. Покрај вестерот, историскиот спектакл и суспенсот, тоа е период на музичкиот и на гагстерскиот филм, на хоророт и на звучната комедија и, се разбира, на анимираниот филм. Тоа е период на Штернберг, Хауард Хокс, Френк Капра, Џон Форд, Мервин Ле Рој, Волт Дизни. Уште повеќе, и за време на Втората светска војна од Холивуд излегуваат неколку класични филмски остварувања. И за Елис, како и за секоја друга историја на светскиот филм, тоа се, пред сè: РЕБЕКА (1940), ГРАЃАНИНОТ КЕЈН (1941), МАЛТЕШКИОТ СОКОЛ (1941), КАЗАБЛАНКА (1942), ЧУДОТО НА МОРГАНС





КРИК (1944), НАЈДОБРИТЕ ГОДИНИ НА НАШИОТ ЖИВОТ (1946), од режисерите Алфред Хичкок, Орсон Велс, Џон Хјустон, Мајкл Кертиз, Престон Старџес и Вилијам Вајлер.

Во доцнежните 40-ти и раните 50-ти Италија е центар на реалистичката тенденција, толку истакната во повоените години. Таму тоа го нарекуваат неореализам. Трите главни режисери: Лукино Висконти, Роберто Роселини и Виторио де Сика, со своите најпознати филмови ОПСЕЦИЈА (1943), РИМ, ОТВОРЕН ГРАД (1945) и КРАДЦИ НА ВЕЛОСИПЕДИ (1948), го свртуваат вниманието кон проблемите на малите, обични луѓе со инсистирање врз автентичното отсликување на стварноста. Новиот реалистичен италијански филм е заснован на вистинити, обични настани и има фактографска основа. За кодифицирање на принципите на неореализмот во теоријата на филмот, покрај горенаведените режисери, за Елис е значајно уште едно име. Станува збор за сценаристот Чезаре Саватини, како еден од креаторите на ова движење.

Проблемите на националниот идентитет, политичкиот немир, економската мизерија и социјалниот распад се движечката сила на италијанскиот филм. Но, притисокот на Католичката црква и на италијанската влада, во раните педесетти резултира со трансфер на филмовите (темите) со социјална тематика во САД. Сè повеќе, авторите на големиот италијански неореализам го свртуваат нивното внимание од ниските, кон силата на повисоките класи и кон „корозивните вредности на модерниот живот“. Но, и покрај тоа, овие автори имаат огромно влијание врз следните генерации италијански и француски филмски творци.

И во следната глава авторот се задржува на европскиот филм. Во „Британскиот филм по војната“ е обработен периодот од 1945 до 1963 година. Тоа е периодот кога Британија се судира со проблемот на националниот идентитет. Елис ги дели филмските теми на неколку групи: литературно и историско наследство, софистициран трилер, филмови за Втората светска војна. Покрај овие теми

авторот посебно се задржува и на три популарни жанрови развиени во Британија во тој период: повоената комедија (WHISKEY GALORE/THE LITTLE ISLAND-1949, на Александер Мекендрик), социјално-реалистичкиот филм (LOOK BACK IN ANGER-1959, на Тони Ричардсон и SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING-1960, на Карел Рејз) и готскиот хорор (THE CURSE OF FRANKENSTEIN-1957; DRACULA-1958 и THE DEVIL RIDES OUT-1968, на Теренс Фишер. Последниот филм, кој иако настанал нешто подоцна, сепак ги содржи најважните тематски и стилски елементи на жанрот во целина, што го прави едно од врвните остварувања).

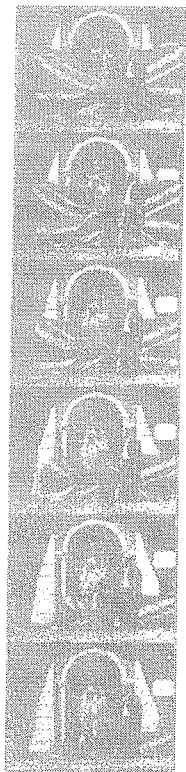
Единственото поглавје посветено на азискиот филм е наредното. Иако периодот е доста голем (1951-1993) сепак се опфатени најзначајните претставници на Јапонија, Индија, Кина и на помалите кинематографии (Хонг Конг и Тајван). Се разбира, најмногу простор му е посветен на јапонскиот филм и на авторите Акира Куросава, Кенџи Мизогучи, Јасухиро Озу, Масаки Кобајаши, Нагиса Ошима и Масахиро Шинода. Овде е одбележан, меѓу другите, и, веројатно, најпознатиот индиски режисер Сатјаџит Реј.

Во следното поглавје „Холивуд во транзиција“ повторно накратко се враќаме во САД. Во првиот дел Елис се задржува на развојот на техничките иновации во тој период, на телевизијата, на новите формати на проекцијата и на филмската лента (со неколку примери на форматите како што се Стереоскоп или 3-Д, Синерама, Синемаскоп, Виставиџн и Панавиџн на 70 мм систем), а во вториот, на шесте најпродуктивни и најуспешни режисери во периодот од 1952 до 1962 година: Џорџ Кјукор, Џорџ Стивенс, Били Вајлдер, Фред Цимерман, Винсент Минели и Елиа Казан.

## АВТОРСКИ ФИЛМ - НОВИ ИТАЛИЈАНЦИ - ИСТОЧНОЕВРОПСКИ ФИЛМ

Следните три глави му се посветени на европскиот филм. Во поглавјето „Авторскиот филм, францускиот нов бран и потоа“ Елис





има навистина тешка задача. Не само поради големиот период (1956-1992), туку, пред сè, поради големите авторски имиња. Токму затоа оваа глава е поделена на неколку дела. Во првиот дел Елис го толкува поимот авторски филм од теоретски аспект, за во следниот дел да се задржи врз конкретните примери на авторите Робер Брессон, Ингмар Бергман и Луис Буњуел, и нивните филмови. Следува делот во кој станува збор за „новиот бран“ и, како и во претходните примери, за режисерите Франсоа Трифо, Ален Рене, Жан Лик Годар, Клод Шаброл, Жак Ривет и Ерик Ромер, со анализа на нивните филмови. Елис оваа глава ја завршува со делот „Други современи режисери“ во кој станува збор за Жак Тати, Агнес Варда, Луј Мал, Бертран Таверније, Раул Роуз...

Како што францускиот нов бран го потресол Кан во 1959 година, така новиот род во италијанскиот филм се појавил на Меѓународниот филмски фестивал во Венеција, 1960 година. Следува поглавјето „Нови Италијанци и понови Италијанци“, кое го опфаќа италијанскиот филм во периодот од 1960 до 1990 година. Поглавјето е поделено на три дела: односи со новиот бран, корени во неореализмот и други режисери и значајни филмови. За откривањето на светот на соничтата како реалност, секако најзаслужни се Лукино Висконти, Федерико Фелини и Микеланџело Антониони. Иако различни меѓу себе, нивните филмови откриваат еден нов морал во тогашна Италија, со особено внимание на индивидуалната психа. Како и да е *ROCCO AND HIS BROTHERS*, *LA DOLCE VITA* и *L'AVVENTURA* (сите од 1960) се еден вид реакција против класичната холивудска приказна, а нивната базична ориентација би можела да се нарече постмодернизам. Поголемиот дел од оваа глава им е посветен на овие тројца најзначајни претставници на италијанскиот филм на 60-тите, чии корени се во традициите на неореализмот.

Во продолжение, Елис со посебно внимание се задржува врз наследниците на Висконти, Фелини и Антониони - Ермано Олми, Франческо Роси, Пјер Паоло Пазолини, Бернардо Бертолучи и браќата Паоло и Виторио Тавиани.

Целата следна глава му е посветена на источноевропскиот филм во периодот од 1954 до 1992 година. Иако, веројатно, една глава е малку за историски преглед на филмот во Источна Европа, сепак Елис, во кратки црти, успева да ги опфати сите најзначајни филмски автори во Полска (Анджеј Вајда, Анджеј Мунк, Јиржи Кавалерович, Роман Полански, Јиржи Сколимовски, Кшиштоф Зануси, Агњешка Холанд, и Кшиштоф Кешловски), во Унгарија (Миклош Јанчо, Иштван Сабо и Марта Месарош), во Чехословачка (Јиржи Менџл, Милош Форман, Вера Хитилова, Евалд Шорм и Јан Немец), во Југославија (Душан Макавеев, Александар Петровиќ и Емир Кустурица) и во Советскиот Сојуз (Сергеј Параџанов и Андреј Тарковски).

#### ФИЛМОТ ВО СОЕДИНЕНИТЕ ДРЖАВИ И ВО ДРУГИОТ СВЕТ КОН КРАЈОТ ОД СТОЛЕТИЕТО

Со „Американското ново оценување и откривање“ повторно сме на американско тло. Меѓу многумината значајни режисери во периодот од 1963 до 1980 година, изборот на Елис паѓа на петмина од нив кои покажале најголем интерес за критичкото истражување на одредени аспекти на американската култура, вклучувајќи го тука и насилството. Тоа се Артур Пен, Сем Пекинпо, Френсис Форд Копола, Роберт Алтман и Мартин Скорсезе.

Во следната глава повторно се среќаваме со британскиот филм, и тоа преку „Американците во странство“ и „Британците кои работат дома“. Доста обемен текст им е посветен на Џозеф Лоузи, Ричард Лестер и Стенли Кјубрик, во првиот дел, како и на Дејвид Патнам, Бил Форсајт, Николас Рег, Џон Бурман, Питер Гринавеј, Стивен Фрерс и Нил Џордан, во вториот. Со исклучок на Кјубрик, Патнам или Гринавеј, свое место на оваа листа сигурно заслужуваат еден Кен Расел или Ричард Атенбороу или Џејмс Ајвори. Но, за вкловите нема да зборуваме, како ни во претходните глави.

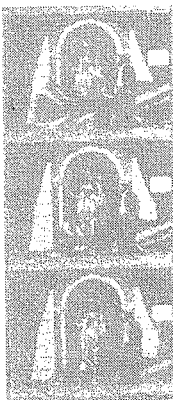
При крајот на книгата, Елис посветува посебна глава на „останатиот свет“. Претпос-

ледната глава „Филмот во третиот свет и современите национални движења“ е поделена на четири дела. Во првиот дел - „Латинска Америка и Африка“, се обработени кинематографиите на Куба, Бразил, Аргентина, Боливија и Чиле, како и неколку филмови од земји во Африка, и тоа од француското говорно подрачје. Во вториот дел се опфатени неколку германски режисери: Александер Клуге, Фолкер Шлендорф, Маргарет фон Трота, Жан Мари Штрауб, Рајнер Вернер Фазбиндер, Вернер Херцог, за да заврши со Вим Вендерс. Во третиот дел се опфатени шпанските режисери Карлос Саура, Виктор Ерике и, најактуелниот, Педро Алмодовар. И, на крај, малку простор е оставен и за австралиската кинематографија и нејзините претставници Питер Вир, Филип Нојс, Фред Шеписи, Гиљан Армстронг, Брус Бересфорд, Џорџ Милер и, од поновата генерација, Џејн Кемпион.

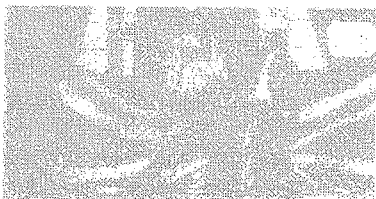
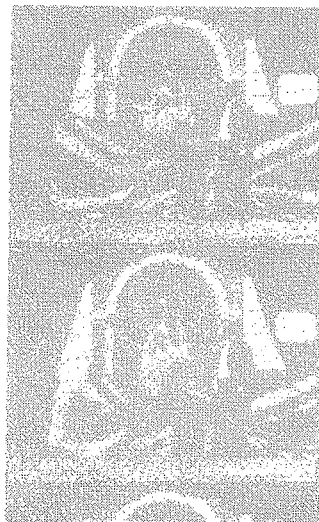
Последната глава, „Соединетите Држави - тука и сега“, се разбира, ѝ е посветена на „сегашната состојба на индустријата наречена Холивуд“. Иако во почетокот станува збор за економијата и технологијата, во продолжение Елис прави анализа од тематски и авторски аспект, па зборува за социјалниот момент, за војната во Виетнам, за новите пројави на женското движење, на обоените и на хомосексуалците. И, на крајот, авторот прави уште еден избор, иако и самиот признава дека имал ма-

ли тешкотии, и во него ги вклучува режисерите Брајан Де Палма, Вуди Ален, Алан Пакула, Стивен Спилберг, Џонатан Деми. Соодветен простор им е посветен и на Дејвид Линч, Лоренс Касдан, Џим Џармуш, како и на браќата Коен, Дејвид Мемет и Клинт Иствуд. Елис завршува со „Мултинационалноста“, односно со интернационалните продукции како што се: АМАДЕУС (1985) на Милош Форман, СОБА СО ПОГЛЕД (1986) на Џејмс Ајвори, ПОСЛЕДНИОТ КИНЕСКИ ЦАР (1987) на Бернардо Бертолучи или НЕПОДНОСЛИВА ЛЕСНОТИЈА НА ПОСТОЕЊЕТО (1988) на Филип Кауфман.

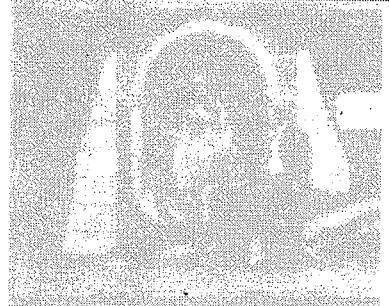
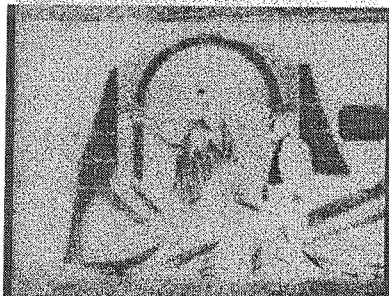
Флексибилната и префинетата елоквентност на модерниот филм е градена низ сите овие периоди на голема национална креативност, која преживеала во историјата. Во филмската уметност ретко среќаваме напредок, постојат само промени. Делата на Грифит, Мурнау или Ејзенштајн не се помалку вредни денес отколку кога тие биле создавани. Секоја нова генерација гледачи може да најде нешто ново, во нив да види нешто повеќе од претходната. А Курасава, Бергман, Рене, Антониони, Вајда или Алтман се незаменливи. Но, колку повеќе знаеме за севкупноста, за целината на филмската уметност, толку повеќе и ќе ја цениме работата на секој поодделен филмски автор. Затоа и служи историјата на филмот. Затоа и оваа книга го привлече нашето внимание. □



# ИНТЕНЗИВИРАЊЕ НА ЗАШТИТАТА И ПРЕЗЕНТИРАЊЕТО НА КИНЕМАТОГРАФСКОТО И АУДИОВИЗУЕЛНОТО НАСЛЕДСТВО ВО РЕГИОНОТ НА ЕВРОМЕДИТЕРАНОТ



(КОИ КОНФЕРЕНЦИЈАТА ЗА  
 ЕВРОМЕДИТЕРАНСКОТО АУДИОВИЗУЕЛНО И  
 КИНЕМАТОГРАФСКО НАСЛЕДСТВО "**LES  
 ASSISES DE LA MEMOIRE**", ОДРЖАНА ВО  
 ОКТОМВИ 1997 ГОДИНА, ВО СИТГЕС,  
 ШПАНИЈА)



Ситгес е крајбрежно место во близина на Барселона од каде што се стигнува за 30-тина минути или со беспрекорно точните, редовни и брзи возови или пак по крајбрежниот двонасочен автопат. Инаку, Ситгес, наречен „медитерански бисер“ е едно од најстарите места со туристичка традиција на шпанскиот брег. Таа традиција е продолжена и дополнета со новите туристички капацитети, изградени по повод одржувањето на летната олимпијада во Барселона, кои служеле за сместување на многубројните спортски екипи, новинари и гости. Во тоа време е изграден и еден огромен конгресен центар, со неколку проекциони сали, сали за состаноци и сите придружни капацитети кои се потребни да сервисираат еден таков центар. Се разбира, ова се само иницијалните предуслови кои во

голема мера ја олеснуваат работата на организаторите на „Меѓународниот филмски фестивал на Каталонија“, одржан од 09. до 19. октомври 1997 година, токму во Ситгес, каде што овој фестивал се одржува веќе 30 години во разни форми и изданија. Можеби за нашата филмска и културна јавност овој фестивал не е доволно познат поради тоа што до одржувањето на 30-тото издание на овој фестивал, за време на еден подолг период, тој бил сосема жанровски определен како „Меѓународен фестивал на научно-фантастични и хорор филмови“ за каде ние никогаш не сме имале што да понудиме. Како и да е, организаторите за последното издание го менуваат концептот, сметајќи дека се созрени условите тој да ги надмине жанровските рамки и да прерасне во грандиозен фестивал со учество на филмови од сите жанрови, па дури и од сите родови (играни, документарни и анимиран филмови), со организирање на посебни ретроспективи, а притоа, сепак, не отфрлувајќи ја докрај веќе одделната селекција и на научно-фантастичните филмови. Навистина, пријатно е да се видат стотици млади луѓе, кои специјално доаѓаат од Барселона (особено во попладневните часови) како се слеваат во киносалите и придружните простори на конгресниот центар и градските киносалони на Ситгес за да ги следат филмските проекции, да купат некој филмски сувенир или филмска периодика. Ова уште повеќе оди во прилог на каузата за поттикнување и негување на филмското производство, за неговата заштита и презентација, воопшто, на чие лобирање треба постојано да се работи.

Во ова севкупно филмско милје, во рамките на овој фестивал, од 10. - 11. октомври 1997 година, се одржа и Конференцијата за евромедитеранското аудиовизуелно и кинематографско наследство. Иницијатори и организатори на оваа Конференција беа „Аудиовизуелна еурека“ (*Eureka Audiovisual*), со седиште во Брисел и „Постојаната конференција на медитеранските аудиовизуелни изведувачи“ (*Co.Pe.A.M. - Conference Permanente de l'Audiovisuel Mediterranien*), со седиште во Марсеј. Исто така, Конференцијата се одржа со поддршка и во соработка со меѓународните асоцијации ФИАТ (*Federation Internationale des Archives Televisuelles*), ФИАФ (*Federation des Archives du Film*) и АЦЕ (*Association des Cinematheques Europeennes*).

Интересно е да се забележи дека Кинотеката на Македонија беше поканета да учествува на оваа Конференција од страна на „Аудиовизуелна еурека“, а всушност таа беше и прва институција со која оваа организација („Аудиовизуелна еурека“) воспостави контакт по приемот и зачленувањето на Република Македонија во неа (кон средината на 1997 година). Инаку, за потсетување, „Аудиовизуелна еурека“ е основана во 1989 година како паневропска организација, чија мисија е да го поттикнува развојот на планот на европската соработка во аудиовизуелниот сектор.

Конференцијата беше структурирана во три одделни сесии, со тематски дебати, кои кореспондираа со темата на сесијата:

- **Одредување на статусот и на состојбите на аудиовизуелните и кинематографските архиви по региони и по медиуми** (телевизиски, филмски), со тематска дебата за проблемите кои треба да се решат во поглед на подобрувањето на пристапот до архивите на подвижните слики.

- **Достапност до ресурсите на подвижните слики, со презентација на постојните кооперативни проекти и со тематска дебата за можностите за регионална и интеррегионална соработка.**

- **Економско опкружување поврзано со соработката** (комерцијалните релации, реципроцитетни договори и финансиски средства), со тематска дебата за тоа во каква рамка ќе се одвива регионалната и интеррегионалната соработка.

Основната парадигма на Конференцијата беше дека заштитата и презентирањето на вредностите на евромедитеранското аудиовизуелно и кинематографско наследство претставува не само културен, туку и економски влог. Всушност, архивските програми се значаен извор на визуелни материјали за историјата на 20-тиот век, а воедно тие значат одбележување на сопствениот идентитет, но и на разноликите, наспроти омнипотентната аудиовизуелна американска индустрија. Исто така, архивските програми претставуваат значаен резервен фонд на визуелни слики погодни за креирањето на програмите на новите телевизиски мрежи, на новите телевизиски канали и поддршка која веќе е во употреба во оваа нова дигитална ера која настапува сè поагресивно и посигурно.

Исто така, „Аудиовизуелна еурека“ и „Постојаната конференција на медитеран-



ските аудиовизуелни изведувачи" ја организираа оваа Конференција за заштита и презентација на вредностите на аудиовизуелното наследство за да се акцептира регионалната соработка. Оваа соработка се гледа како средство за поттикнување на размената на искуствата и практиката, при што се гаран-

тира подобар увид во националното наследство, се создава динамика во циркулацијата на подвижните слики и се забрзува пристапот во заедничките европски програми за помош и соработка. Овде се има предвид фактот дека во „Аудиовизуелна еурека“ членуваат приближно 40 земји, од кои 15 земји се

членки на Европската Унија, што подразбира и учество во заедничките програми и поддршка од страна на Европската унија.

На конференцијата, најнапред се направи пресек за тековната ситуација при што, за состојбите во филмските архиви, по региони, извештаи поднесоа Мишел Обер, Директор на филмскиот архив на Националниот филмски центар на Франција, која воедно е и Претседател на ФИАФ, па во тоа својство и зборуваше и за Федерацијата и елаборираше за регионот на Западна и Северна Европа, понатаму, за регионот на Централна и Источна Европа извештаи поднесоа Вера Ѓуреј, Директор на Унгарскиот филмски институт (Кинотека), од Будимпешта и Владимир Опела, Директор на Филмскиот архив на Чешката Република, од Прага. Исто така, се поднесоа извештаи и за регионот на Блискиот Исток (МАШРЕК), како и за регионот МАГРЕБ (Алжир, Мароко и Тунис).

Она што е од особен интерес за нашата институција и регионот во кој припаѓаме (Централна и Источна Европа) е извештајот и излагањето на Вера Ѓуреј, во кој фигурираше и нашата институција. Во излагањето, освен што се констатираа доста неповолните општи состојби на филмските архиви од земјите на Централна и Источна Европа (од различни аспекти), се апострофираа и четирите главни заеднички проблеми на овие филмски архиви и кинотеки:

- Барање помош за копирање на 4-те милиони метри преостанати нитритни (запалливи) филмови од овој регион;

- Воспоставување и склучување нови договори со странските дистрибутери и сопствениците на авторските права;

- Создавање на специјални фондови на средства кои ќе помогнат во решавањето на проблемот на чувањето (депонирањето) на филмовите;

- Развивање на одделни проекти за овој регион во врска со соработката со преостанатиот дел на Европа и со земјите од Медитеранот и тоа на планот на споделувањето и разменувањето на културните идентитети, што ќе придонесе

филмското наследство, како дел од националните култури, навистина да ги надминува сите граници.

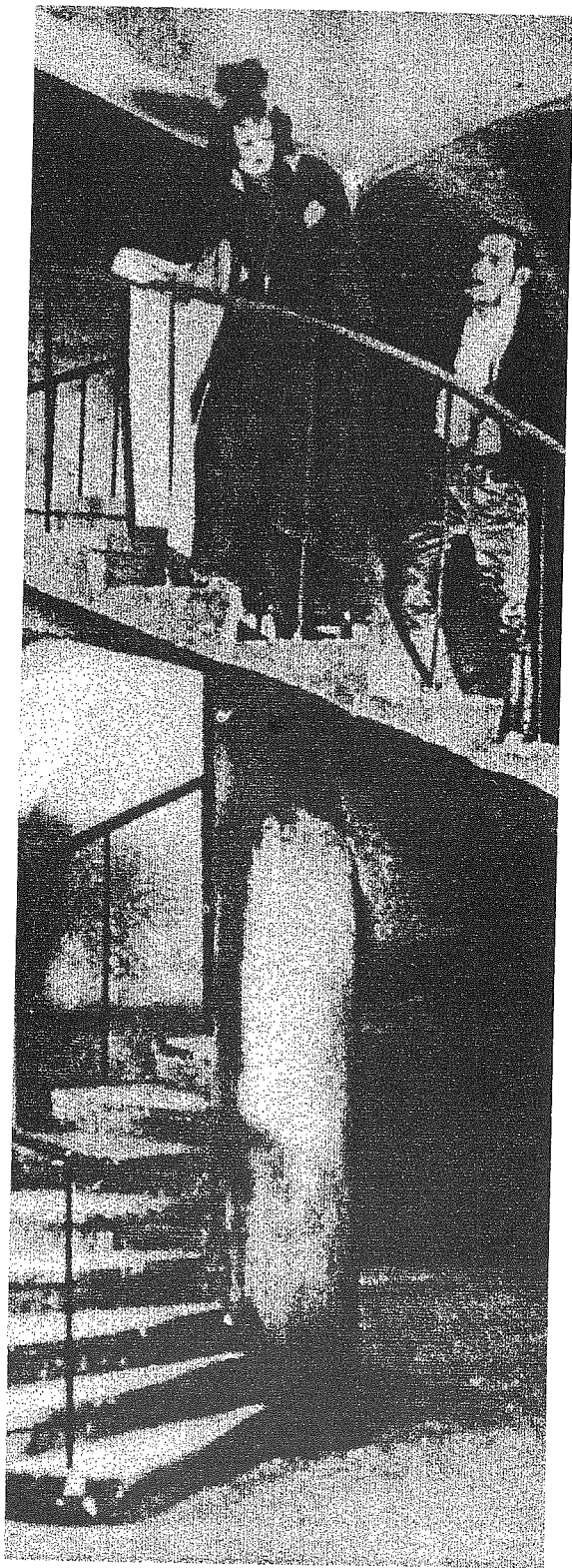
Понатаму, се поднесоа извештаи и за состојбите кај аудиовизуелните телевизиски архиви, кои, исто така, се соочуваат со проблемите на чувањето на материјалите и со префрлувањето од застарените форми на носачи на аудиовизуелен запис (како на пример од лента од 2 инча на лента БЕТА, па и понатаму, на новите технолошки достигнувања - дигиталните носачи (медиуми) итн.).

На Конференцијата, исто така, се поднесоа излагања и нагледни демонстрации по предвидените теми, меѓу кои беше презентирани и меѓусебната соработка на ниво на изготвување на специјализирани компјутерски дата-бази (фактографски, но и визуелизирани на ниво на фотографија и инсерти), како што е дата-базата „Синемед“ (Cinemed). Оваа компјутерска база се подготвува и реализира од страна на земјите на Медитеранот, но добредојдени би биле и другите европски земји.

Слична на неа е и дата-базата „КапМед“ (CapMed), инсталирана на „Интернет“, која всушност, претставува повеќејазична база на документарни визуелни записи. Исто така, се изврши презентација и демонстрација на компјутерскиот дата-база проект „Паксос“ (PAXOS), кој претставува база на податоци на филмски архиви со филмски журнари и филмски новости. Сево ова беше со цел да се прикажат можностите на меѓусебна соработка од ваков вид и тоа соработка на планот на заемно компјутерско каталогизирање на визуелните фондови на сите заинтересирани земји, со што, на тој начин се ставаат на увид и уште повеќе се апострофираат и зголемуваат можностите на телевизиското прикажување, односно, потребите на прикажувачите на тематски програми.

Во овој контекст, претставничката на телевизискиот канал „ARTE“ презентираше инсерти од нивната документарна серија емисии со наслов „Паралелна историја“ (*Histoire Parallele*), во кои, за еден идентичен историски настан се презентираат два аспекта на историс-





ко видување и толкување (за еден ист настан се прикажува американски филмски журнал и англиски филмски журнал, или германски и француски филмски журнал, се разбира, со различен автентичен коментар). Беше истакнато дека оваа програма наишла на добар прием и сè уште се следи со извонредно голем интерес кај аудиториумот.

Во врска со потребата за концепциско организирање на тематски телевизиски канали, се поднесоа конкретни излагања со претставување на програмите на повеќејазичниот телевизиски канал „АЛФА ТВ“, кој претставува сателитски канал во подготовка, и кој ќе обединува и во кој ќе учествуваат 25 земји од Централна и Источна Европа, како и на медитеранскиот телевизиски проект „Евро-Мед ТВ“ (Euro-Med TV). И овој сателитски ТВ канал се предвидува да биде повеќејазичен (и тоа на 8 јазици, вклучувајќи го и англискиот).

Токму оваа регионална соработка (меѓу повеќе земји), како и интеррегионалната соработка, беше предмет на дискусији и тоа од неколку аспекти: изнаоѓање средства за финансирање на тие заеднички проекти и аспектот на расчистувањето на авторските и прикажувачките права при презентирањето на медиумите. За финансирањето на заедничките проекти и за можностите за учество во нив, излагање поднесе претставникот (раководителот) на програмата MEDIA II, при Европската Комисија, а за авторските и прикажувачките права, меѓу другите, интересно излагање поднесе раководителот на архивот на британската телевизија BBC, госпоѓата Сју Малден. Таа исткна дека еден цел тим специјалисти работат на расчистувањата на правата (авторски и прикажувачки), со што се прави подготовка за потенцијална комерцијална продажба. Надоместот кој се добива од овие комерцијални програми се репродуцира исклучиво во подршка на новите и идните програми.

Резиме од трите сесии на Конференцијата за аудиовизуелното и кинематографското наследство е дека во секоја земја мора да постои колективна **свест и одговорност за ова наследство**, што ќе придонесе за интензивирањето на финансирањето на планот на заштитата на ова наследство, на планот на достапноста на ова наследство, како и на неговата експлоатација (прикажување). При тоа, треба да се има контрола врз националното наследство, треба да се етаблираат



нови стратегиски рамки, со имплементација на конкретни акции, меѓу кои е и прикажувањето на новооткриени или досега неприкажани филмови на европските филмските фестивали, како и поттикнувањето на тематските телевизиски канали, кои ќе бидат ме-

диумот за реализирањето на размената на огромното културно аудиовизуелно наследство. На тој начин ова непроценливо наследство ќе ја оствари двонасочната повратна релација - филмска и телевизиска програма - гледач. □



**КИНОПИС**

списание за историјата,  
теоријата и културата на  
филмот и на другите уметности  
Број 19 (10), 1998  
ISSN 0353-510 X  
УДК 778.5 + 791.43

**Издавач**

Кинотека на Македонија  
п.ф. 161, 91000 СКОПЈЕ  
тел: + 389 91 228-064,  
факс: + 389 91 220-062  
ж.ска 40100-603-11763

**За издавачот**

Борис Ноневски

Главен и одговорен уредник  
Илинденка Петрушева

**Редакција**

Георги Василевски, Бојан Ива-  
нов, Фидан Јаковски, Јелена  
Лужина, Дубравка Рубен,  
Љупчо Тоџија

**Ликовно и графичко  
обликување**

Ладислав Цветковски

**Лектор**

Елка Јачева-Улчар

**Превод на англиски**

Весна Масловариќ

**Превод на француски**

Наташа Гондева

**Печатница**

НИП „Нова Македонија“  
тираж: 700 примероци

излегува двапати годишно

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

**KINOPIS**

Journal of Film History, Theory and  
Culture and the Remaining Arts  
Num. 19 (10), 1998

ISSN 0353-510 X  
UDK 778.5+791.43

**Publisher**

Cinematheque of Macedonia  
P.O. Box 161, 91000 Skopje,  
telephone:+389 91 228-064,  
Fax:+389 91 220-062  
Curent Account Number 40100-  
603-11763

**For the Publisher**

Boris Nonevski

**Editor in Chief**

Ilindenka Petruševa

**Editorial Board**

Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov,  
Fidan Jačovski, Jelena Lužina,  
Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija

**Design**

Ladislav Cvetkovski

**Proof read by**

Elka Jačeva-Ulčar

**English translation**

Vesna Maslovarik

**French translation**

Nataša Ćondeva

**Printed by**

NIP "Nova Makedonija" - Skopje

**Copies: 700**

Issued Twice a year

**KINOPIS**

Revue de l'histoire, de théorie et  
de culture du film et d'autres arts  
Numéro 19 (10), 1998

ISSN 0353-510 X  
UDK 778.5+791.43

**Editeur**

Cinematheque de Macédoine  
Box 161, 91000 Skopje  
tél.: + 389 91 228-064,  
Fax: + 389 91 220-062  
Compte de banque: 40100-603-  
11736

**Pour l'Editeur**

Boris Nonevski

**Redacteur en chef**

Ilindenka Petruševa

**Rédaction**

Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov,  
Fidan Jačovski, Jelena Lužina,  
Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija

**Mise en page**

Ladislav Cvetkovski

**Lecteur**

Elka Jačeva-Ulčar

**Traduction anglaise**

Vesna Maslovarik

**Traduction française**

Nataša Ćondeva

**Imprimerie**

NIP "Nova Makedonija" - Skopje

**Tirage: 700 exemplaires**

Publié deux fois par an

*Врз база на мислењето на Министерството за култура бр. 08/1-3223/2 од 14.05.1997  
списанието КИНОПИС е производ од тарифниот број 2 точка 12 од Тарифата на  
данокот на промет на законот за данокот на промет на производи и услуги за кои се  
плаќа посебна повластена даночна стапка од 5 %.*

1997  
а на  
и се

ПРЕКУ ЕЗЕРОТО



ПРЕКУ ЕЗЕРОТО  
Антонио  
Митриќески,  
1997