

Љубиша Георгиевски

## **ПО ДВАЕСЕТ ГОДИНИ, ИЛИ ШТО СЕ СЛУЧУВАШЕ ОД 1971 ДО 1991**

Дваесет години подразбираат еден не само голем временски период, туку и еден заокружен, би се рекло, симболички дел од историското време, сосем доволен да созреат сите нови историски насади. Пред сè, за авторот овој период обезбедува наполна дистанца, не само кон она што се случуваше во нашето филмско производство, туку и кон она што го беше напишал во врска со тоа, во овој ракопис. За време на овој период, на авторот, како и на секој човек, му се наметнуваа, според силата на својата длабочина, многу понови оптики, методи и приоди кон дадената материја, но тој процени дека ракописот сè уште има стојности, коишто важат и денес, додека сè она што може да се отфрли или негира од современата македонска филмска мисла, којашто направи одлучен пробив во својот валитет за овие дваесет години, му дава на ракописов своевидна сепија и го прави уникатен, не толку според неговите увиди колку според времето во коешто тие се донесени, а необјавени. Затоа, иако последниов наслов подразбира неколку дебели книги, коишто, длабоко се надевам, ќе бидат допрва напишани од оние што го посветиле животот на филмската критика и од оние што допрва ќе пишуваат теорија на филмот во Македонија, и, можеби токму поради тоа, јас ќе останам при аналитичките методи од стариот ракопис и ќе се обидам, во кратки црти, се разбира, да го изнесам своето мислење за она што се случуваше од 1971 до денес, според порано воспоставената "менделеева таблица".

Рековме дека четири услови пресудно дејствуваа врз егзистенцијата на македонскиот игран филм: романтизмот на нашите творци, културниот дисконтинуитет, нарушениот каузалитет и провинциските рецидиви. Играта на овие четири главни услови ја креираше основната атмосфера на творење и вреднување на нашите филмови. Да видиме до какви измени дојде во тие услови во последниве дваесет години?

Пред сè, ќе заклучиме дека ниту еден од овие услови не отпадна како таков, освен што културниот дисконтинуитет не

дава повеќе толку битни последици, та веќе може да се смести во условите од втор ред, коишто ги има повеќе и во коишто нема да се впуштам во еден вака краток преглед. Што се случуваше и што се случува со романтизмот на нашите автори? Со наглото опаѓање на енергетскиот потенцијал на револуционерната идеја, којашто беше основно утописко јадро на нашиот народ по ослободувањето, со ладењето на комунистичкиот идеал, со корумпирањето на сите негови основни вредности, со брзото воспоставување на огромни социјални неправди како резултат од немилосредната експлоатација на таканаречената работничка класа, и со нејзиното цинично и бескрајно лицемерно возвишување како "класа на власт", при што македонскиот народ пак стана, како што би рекол Рацин, двоен пролетер - и класен и национален, исто како што си беше и пред револуцијата, со сè поотвореното манипулирање на македонската клептократија со својот сопствен народ и со неговата историска судбина, верата во идеалот, потпората во утопијата како енергетски извор на надеж и креација, сè повеќе се претворуваше во *изневера* кај сите, та според тоа, и кај филмските творци. Повеќемина од нив, дадоа сè од себе да го возвишат револуционерниот концепт на нашето општество, да дадат критички, но "конструктивен" допринос во неговиот развој, да го идентификуваат националното битие итн., за да на крајот се соочат со фактот дека сиот свој живот го потрошиле попусто, дека својот романтичен ентузијазам го инвестирале во празно, и, како што би рекол Станислав Јежи Лец, којшто во меѓувреме и самиот почина, дека "тие само го носеле стапот, додека мангупите ја менувале крпата врз него". Во таа смисла, авторот на овие редови се чувствува најмалку фрустриран меѓу сите други поради парадоксалниот резултат на неговото самоубиство како филмски творец?! Во секој случај, сите овие појави придонесоа творечкиот занес и романтизмот на македонските филмски творци да се истопа сосем и да се претвори во еден летаргичен цинизам, којшто на долги временски периоди радикално го закочи нивното творештво. Некогашниот позитивен услов, односно, некогашниот единствен позитивен услов, се истопа и се претвори во својата спротивност.

Од друга страна, со условот на провинциските рецидиви се случуваше еден двонасочен процес: од една страна и тој, за

среќа, се топеше, а од друга, толку се засили, што кај дел од филмските работници нанесе катастрофални последици. Во позитивните текови на исчезнувањето на овој услов главна улога одигра самото време со својот тек. Текот на времето и неумитноста на животот нè вклучуваа последователно во светските текови, трендови на мислење итн., зашто светот, благодарение на експлозијата на медиумите и на нивната бескрајна сила, стана село и ги избриша границите помеѓу она што беше свет, метропола, и она што беше провинција. На тој начин, провинцискиот менталитет во целина, како и неговите парцијални пароксизмални испади, го загубија својот примитивен постамент, а со тоа и својата разурнувачка сила. Како резултат на глобализацијата на сиот свет, комуникациите се развија многу силни и обезбедија невиден проток на информации од секаков, та сходно на тоа, и од филмски вид. Овие информации создадоа услови за развиток на филмската мисла, не само како творечка туку и како критичка мисла, а во последно време и како историско-научна мисла, што се огледува не само во создавањето на Кинотеката, туку и во нејзиниот кадровски состав, којшто и покрај беспарицата создава една ретка институција во Македонија, којашто се приближува до европски ранг! Сето ова придонесе, придонесува и допрва ќе придонесува за потполното депровинцијализирање на нашите филмски сфери.



"Време, води" (Петар Арсовски)

Поради сево ова, може да се рече дека и овој услов, некогаш негативен, за разлика од предходниот услов, некогаш позитивен, се претвора во својата спротивност, на огромно задоволство на сите нас. Од друга страна, метаморфозата на овој услов беше платена, би рекол исправно, со исчезнувањето на некои филмски работници од релевантните филмски текови, при што тие оддаваат тажна слика, со тажен впечаток, како авети на незнаењето и на провинцискиот дух, без оглед на нивната генерациска припадност. Имено, со глобализацијата на светот и со лавината на информации што протече како резултат од таа глобализација, мрзеливиот и кафеански провинциски менталитет не можеше да се носи. Брзината на мислењето се зголеми експоненцијално, а дигестирањето на лавината на информации стана невозможна, дури и за многу поеластични и многу поинтелигентните менталитети. Со оглед на сево ова, може да се рече дека дисолуцијата на овој услов, иако присилна, воведе извесно остро и немилосрдно, но исправно вреднување, односно, превреднување на сите вредности, а секое превреднување на вредностите си бара свои жртви.

Условот на нарушениот каузалитет си остана негибнат и покрај формалните државни напори да се воспостави преку закон за филмот, којшто останува мртво слово на хартија. Општеството и денес како и порано не знае што сака од филмот, а филмот не знае што сака од самиот себе во однос на општеството. Како резултат на тоа, филмот сè уште не знае ништо за самиот себе како таков. Имено, од ниту една стратегија на производството, од ниту една лична стратегија на некој автор, од ниту еден континуиран увид во законитостите на производствениот репертоар, не се гледа ни во траги некаква осознаеност на македонскиот филм за самиот себе како феномен. Имено, македонскиот филм ни денес како ни пред дваесет години не знае дали е стока, дали е уметничко дело, или е и едното и другото? Ако и бил стока, тогаш е крајно време да престане да биде тоа, зашто ниту еден македонски игран филм до ден денес не се исплатил. Ако и ова не е аргумент, тогаш јас не знам што е аргумент? И молам, без никакви флоскули за пазарното општество, зашто тоа до гадење ме потсетува на паушалните комунистички пароли, коишто сè уште се на дело, само со спротивни содржини, додека политичкиот менталитет на ординарно

слепило пред очигледните факти си останува не само жив, туку и на власт?! Додека бевме комунистичка земја, избегнувавме да го третираме филмот сериозно, тврдејќи дека треба да биде и стока?! А притоа и врапчињата знаеја дека е тоа невозможно. Сега, во пазарното стопанство во присакуваното капиталистичко општество сакаме да биде само стока? А сите знаат дека и најкапиталистичките држави, ако се мали, ако имаат мал квантум на производство, и ако сакаат да имаат филм, мораат да го субвенционираат. Филмот си остана да си биде и едното и другото и тоа не според некоја анализирана и самоосознаена структура, ами според голата случајност. Од ова се гледа дека условот на нарушениот каузалитет на македонскиот игран филм корозирал во услов на општо непостоење на каков-годе каузалитет, што значи смртна пресуда на филмот.

Од друга страна, смртната пресуда на филмот е веќе донесена според една друга закономерност. Се работи за закономерноста на неговата медиумска пропулзивност, односно медиумска компетитивност во споредба со телевизијата. Имено, кината умираат. Кинотеката цвета. Филмот се сели в музеј. Денес, ако еден македонски филм сака да се прикажува во кино повеќе од една недела пред полна сала, треба да е порнографски. Ако не, оди или в музеј или на некои фестивали, со што ја губи својата основна медиумска сила на масовен медиум. За тоа допринесе неумитниот развиток на телевизиската технологија. Крајот на веков означува и крај на владеењето на филмот. Дваесет и првиот век ќе биде во знакот на телевизијата, или, поточно кажано, во знакот на електрониката. Со тоа филмот го губи својството на трајност и се сведува на ефемерност. Притоа не располага со некои други вредности како што располага на пример театарот, со коишто би ги надоместил дефектите на ефемерноста! Сликата се пишува и се брише, а со тоа ја губи радикалноста на својата иреверзибилност. Филмот сведен на електроника, било во своето прикажување било во своето создавање, започнува да ја доживува бедната судбина на литературата која би се претворила во новинарство. А електрониката, односно телевизијата, може да ги има сите средства и како производство и како дистрибуција, со коишто може да се здобие со статусот на стока. И токму тука е пресудниот фактор, поради којшто следниот век ќе биде век

на телевизијата Останува само да се гата дали филмот ќе преживее како медиум? И како каков медиум ќе преживее, ако преживее? Како пропаганден медиум? Очигледно е дека како пропаганда тој е многу инфериорен во однос на телевизијата, зашто телевизијата има огромна дистрибутивна моќ, а тоа значи огромна, далеку поголема масовност од онаа што ја обезбедува филмот. Од друга страна, телевизијата нуди совршено сигурна, едноставна и евтина контрола, што е многу битен фактор на предност кога се работи за пропаганда. Исто така, телевизијата нуди и една целовитост на пропагандата, којашто се командува од едно единствено место - од мастерот, што значи од господарот.

Како суптилна, идеолошка пропаганда? И тука телевизијата има предности, а идеологијата како таква доживува раздробување, та станува неефикасно да се проповеда преку филмот, зашто со вложените средства во еден филм може да се состави социјална програма, со којашто секоја партија би го зголемила својот рејтинг поефикасно, отколку преку филмот. А за останатото пак е тука телевизијата. Поранешните политичари, немајќи телевизија, вршеа суптилна пропаганда на личен план преку филмските јунаци, а со помош на идентификацијата на публиката со нив, кога таа потсвесно се идентификуваше со нив. Денес, со постоењето на телевизијата, политичарот влегува во нашите домови и во нашите ноќни мори директно, без посредувања

Како историски документ? Да. Документарниот филм. Како чист уметнички феномен, којшто не може да биде супституиран од телевизиските уметнички можности? Секако. Но, само во пребогатите држави, коишто можат да си го дозволат тој луксуз. Но, и тоа за кратко време, зашто со развитокот на електрониката луѓето ќе се здобијат и масовно со огромните ѕидни електронски екрани, односно во значајна мерка ќе се здобијат со ефектна волуминозност на сликата и



"Исправи се Делфина" (Диме Илиев, Дарко Дамевски, Неда Арнериќ)

здобијат со ефектна волуминозност на сликата и тонот, со можности сами да снимаат и монтираат свои филмови.

Основното оружје и, според тоа, основната фасцинација на филмот - сликата, денес стана играчка во рацете на секој човек. Тој може да ја слика, да ја монтира, да ја злоупотребува, да ја испраќа на најголеми далечини за нулто време, да ја присвојува, да се слика самиот себе, да ја продава, да профитира, да мастурбира, да ја претопува, да ја анимира, да ја брише и одново да ја пишува, да биде директно присутен преку неа на сите меридијани одеднаш, да ја прима на 24 канали одеднаш, ако се опкружи со 24 екрани. Светот стана видео - спот. А фолклорот од нашите млади денови, да се држи за рака некоја девојка во замрачената кино сала, или да се јадат семки со ист интензитет со којшто Џон Вејн убива Индијанци, е дефинитивно минато.

Филмот како замена за литературата и читањето како такво? Да, ако се работи за инстант култура и инстант образование. Зошто да се чита цел Шекспир ако може да се земе касета со Хамлет од Оливие? Да, но за жал и тоа станува преку телевизија.

Останува Кинотеката со својот магичен звук на кино проекторот, којшто носталгично нè потсетува на нашата младост.

## РЕЗИМЕ

Воведното поглавје на книгата започнува со Исповедта на авторот, којашто самиот ја смета за нужна, бидејќи **ракописот беше напишан уште во 1971 година**, а објавен денес. Во меѓувреме се случува многу историски промени во нашето општество, а следствено на тоа и во сферите на културата, односно на филмот. **Ракописот од 1971**, прочитан повторно од страна на авторот, го доведува во една колку класична толку и современа дилема. Бернард Шо за ваквите ситуации еднаш има речено дека "ако по подолго време се сретнеме со некои наши ставови, заклучоци, мислења и сл. ние мораме да се решиме дали тие ставови во меѓувреме станале надминати и ирелевантни, а тоа значи дека денес сме поумни, или пак тие сè уште важат, што значи дека воопшто не сме напредувале!" Од оваа безизлезна дилема, авторот излезе со некои небитни измени во ракописот, главно од стилска и јазична природа, зашто ракописот му е далеку помил како еден документ на темно време, во коешто можеше да се каже малку, и тоа со сериозно ограничен простор на слободата. И не само поради тоа. Во својата исповед, авторот ги опишува условите, мотивите и последиците од своето филмско творештво (со набројани лични карти од неговите филмови), како и причините за своето самоубиство како филмски режисер.

### 2.

Во поглавјето "Мотиви за нашата архетипска структура", авторот се обидува да даде една генеолошка анализа на творештвото воопшто, на примарните потреби на примитивниот човек да произведува уметнички дела, и потоа заклучоците на оваа анализа да ги пренесе врз потребите на македонскиот човек, прекршени низ неговото ропство, коешто ја сочинува неговата долговековна историја, и да дојде до извесни заклучоци за културните матрици што се создавале кај нашиот човек, односно за неговата архетипска структура.

Тука се дијагностицираат најсилните емоционални јадра на таа структура, што можат да бидат, или пак очигледно се, основни координати на митската свест како колективна национална свест, од којашто произлегува прво националната



наративна моќ, а потоа, консеквентно, и творечката моќ на нашиот филм.

### 3.

Во следните три поглавја "Леб и кукли", "За ползата од филмот" и "Суптилен утилитаризам", авторот ги анализира потребита на таканаречениот Свет-Нужност да интервенира во Светот-Сон, односно, потребите и моќта на светот на историјата, идеологијата и власта да манипулира со уметноста воопшто, а посебно со уметноста на филмот.

Поаѓајќи од славната реченица на Ленин дека филмот е најголемо оружје на пропагандата, авторот тврди дека со оваа реченица Ленин ја разоткрил манипулативноста на филмот како пропаганда, давајќи примери и од Исток и од Запад на една консеквентна манипулација со филмот или како пропаганда или како бизнис, којшто многу придонесе за успешната индоктринација на масите во Дваесеттиот век, којшто беше, како резултат на тоа, онаков каков што беше. Судбината на средство за идеолошко-пропагандна манипулација не ја избегна ни македонскиот филм, иако мал и безначаен како можен покривач на некое позначајно и поголемо пропагандно поле. Напротив. Разликата се состоеше само во поголемата фарсичност на тоа манипулирање како резултат на диспропорцијата на напорите на манипулаторите и величината на манипулираниот.

За иронијата да биде уште поголема, авторот полемизира со Мартен и Базен, односно со нивните теории за потеклото на филмот, во коишто, живеејќи во еден тоталитаристички свет без никакви илузии, открива дека западниот граѓански свет е рај, утилитарно јадро на теориските увиди (преку примерите за првите кадри на Лимиер итн.). Упростено речено, авторот ќе тврди дека уметноста воопшто е финансирана, а тоа значи манипулирана. Филмот, пак, којшто бара најобемни финансирања, благодарение и на своите квалитети како медиум, ќе биде најмногу манипулиран. И тоа комплетно, заедно со теориите за него. Се разбира, манипулацијата може да се врши отворено или суптилно, виа позитива или виа негатива итн., но нејзината присутност е непобитна.

Па сепак, и покрај тоа, или наспроти тоа, филмот ќе стане голема и најрелевантна уметност на Дваесеттиот век, и

тоа благодарение на големите автори, главно "режисери-проклетници", како Грифит и Ејзенштејн, Чаплин и Довженко, Велс и Ром итн.

#### 4.

Во поглавјето "Содржина и форма" авторот полемизира со сите теориски ставови, коишто инклинираат да ѝ дадат предност на формата над содржината, како и со оние што настојуваат да ѝ дадат предност на содржината над формата на филмот. Тој оди подлабоко и не се согласува ниту со ставовите што настојуваат на синтетички начин да ги помират овие преференции, бранејќи една природна, органска врска помеѓу формата и содржината, една мистична хемија, којашто доведува до преоѓањето на филмот (на секој филм посебно) од латенција во егзистенција.

Ова и следното поглавје "Овде и преѓе", ќе му послужат на авторот да изгради еден модел на аксиолошки простор, еден вид Менделеева таблица, во којашто, според архетипските матрици на нашиот човек изнесени понапред, ќе се оформат повеќе или помалку строги критериуми за појавата (идна) на одредени филмови, коишто, ако ја исполнат цела табела, би ја заокружиле македонската филмска продукција како тоталитет, што покрива не само едно трауматско заокружено поле на нашата архетипска структура туку и една национална и општествена нужност, но не како порачка, туку како естетска закономерност.

#### 5.

Во следните три поглавја, "Дисконтинуитет на културата", "Нарушен каузалитет", и "Провинциски рецидиви", авторот ги анализира главните хендикепи на македонската филмска продукција од објективна природа.

Дисконтинуитетот на културата произлегува од дисконтинуитетот на историскиот развој на националното битие како резултат на ропствата.

Нарушениот каузалитет произлегува од невозможниот каузално-консеквентен однос помеѓу филмот и општеството, односно поради импровизацијата во овој суштествен однос, во којашто најлесно се манипулира не само со филмот како таков, не само со поединечни филмови, туку и со самите филмски творци како луѓе.

Кога врз овие два услова се додаде и провинцискиот менталитет, којшто ужива во манипулацијата со другите, тогаш лесно се согледува катастрофалната слика на објективните услови на постоењето на македонскиот игран филм.

Па сепак, единствениот позитивен услов, романтизмот на ситуацијата, на нацијата, а најмногу романтизмот на филмските автори, кои му ги посветија своите животи на филмот во толку лоши услови, придонесе и сè уште придонесува, наспроти сè, да се создадат вредни филмски дела.

## 6.

Во поглавјето "Темите на македонскиот игран филм", авторот ги анализира темите, класифицирајќи ги најнапред според времето: теми од нашето подалечно минато, теми од нашето поблиско минато, теми од НОБ и современи теми. Потоа, ги анализира ситуациите и потребите од појавите на определени теми и вредностите на опфатените содржини на естетски план. Низ ова сито се поминати сите 24 играни филмови, со коишто располагаваме до 1971 година.

## 7.

Во поглавјето "Форма", авторот ги анализира сите 24 филмови од аспект на филмскиот јазик и неговото богатство, како и временско-просторните корелации на филмскиот јазик на македонските филмови со оние од светот. Трудејќи се да не вреднува, а не можејќи секогаш да успее во тоа, и во претходното и во ова поглавје авторот дава увиди, коишто се дотолку поинтересни доколку се посубјективни.

Во поговорот "По 20 години, или што се случуваше од 1971 до 1991", авторот, сосем на кратко, уште еднаш се осврнува на своите сопствени импресии од ракописот и посочува извесни негови антиципациски вредности, во смисла на поставените "Менделееви табелици".

На крајот, авторот, не без доза на носталгија, а со ни малку горчина, се чувствува среќен што извршил самоубиство како филмски режисер, напуштајќи ги недостојните услови на творештво, во коишто македонскиот филм сè уште се наоѓа.

Дотолку повеќе што киното изумира, а со него и филмот како целулоидна лента. Сештојадот – телевизија – голта сè.

(Ракописот за книгата ***Генезата на македонскиот игран филм*** е напишан уште во **1971 година** а во неизменета форма е објавен во **1992 година**)