

ФИЛМОТ КАКО УМЕТНОСТ

проф.д-р А.Митрикески



УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ
Факултет за драмски уметности

Катедра по филмска и ТВ-режија

проф. д-р Антонио Митрикески

ФИЛМОТ КАКО УМЕТНОСТ –
ОД ИДЕЈА ДО СЦЕНАРИО

Водич за автори почетници

2021
Скопје

Издавач:

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Бул. „Гоце Делчев“ бр. 9, 1000 Скопје
www.ukim@ukim.edu.mk

Уредник за издавачка дејност на УКИМ:

проф. д-р Никола Јанкуловски, ректор

Уредник на публикацијата:

Проф.д-р Антонио Митрикески, Факултет за драмски уметности - Скопје

Рецензенти

1.Проф.д-р Ана Стојаноска

2.Проф.м-р Сашо Кокаланов

Техничка обработка

Проф.д-р Антонио Митрикески

Лектура на македонски јазик:

М-р Лилјана Јовановска

CIP - Каталогизација во публикација

Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

791.633:791.2(075.8)

791.633-051:791(4)(075.8)

МИТРИКЕСКИ, Антонио

Филмот како уметност : од идеја до сценарио : водич за автори почетници / Антонио Митрикески. - Скопје : Факултет за драмски уметности, 2020. - 132 стр. : илустр. ; 23 см

Начин на пристапување(URL)

http://www.ukim.edu.mk/mk_content.php?meni=53&glavno=41

Библиографија: стр. 69-70. - Содржи и: Прилози

ISBN 978-9989-729-99-7

а) Филм -- Процес на создавање -- Режисери -- Високошколски учебници б)
Филмски режисери -- Европска кинематографија -- Високошколски учебници

COBISS.MK-ID 5283456

СОДРЖИНА:

ПРЕДГОВОР	5
ВОВЕД	6
1. ШТО Е ФИЛМ?.....	6
2. ШТО ГО СОЧИНУВА ФИЛМОТ?.....	6
3. КОЈА Е УЛОГАТА НА РЕЖИСЕРОТ?	8
ГЛАВА ПРВА	12
<i>ПИШАН – ТЕКСТУАЛЕН ДЕЛ</i>	12
1.1. ИДЕЈА.....	12
1.2. ТЕМА.....	15
1.3. СИНОПСИС	18
1.4. ТРИТМЕНТ (ТОЛКУВАЊЕ)	20
1.5. СЦЕНАРИО.....	24
1.6. КНИГА НА СНИМАЊЕ	26
1.7. STORYBOARD.....	33
1.8. ПИЧИНГ.....	34
ГЛАВА ВТОРА	35
<i>ФИЛМСКИ РЕЖИСЕРИ ВО ИСТОРИЈАТА НА ЕВРОПСКИОТ ФИЛМ</i>	35
2.1. ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ (FEDERICO FELLINI, 1920 – 1993).....	35
2.2. АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ.....	45
(АНДРЕЈ АРСЕНЬЕВИЧ ТАРКОВСКИЙ, 1932 – 1986)	
2.3. ВИМ ВЕНДЕРС (WIM WENDERS, 1945–).....	53
2.4. МИЛОШ ФОРМАН (MILOŠ FORMAN, 1932 – 2018).....	60
<i>КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА</i>	69
<i>ПРИЛОЗИ</i>	70

ПРЕДГОВОР

Учебникот „Филмот како уметност – од идеја до сценарио“ е наменет за студентите на Факултетот за драмски уметности – одделот за *филмска режија* како учебно помагало за совладување на теоретските и стручно-уметничките предмети: **Филмска и ТВ-режија 1**. Станува збор за наставни предметни програми и содржини преку кои студентите навлегуваат во тајните на филмската режија со акцент врз стручно-уметничкиот сегмент на обработуваната материја со цел стекнатите знаења да бидат во функција на практична примена. Оттука, истиот може да биде корисен за повеќе стручни предмети во текот на студиите на идните режисери, но исто така и за еден поширок круг заинтересирани за проширување на сознанијата за филмската уметност и култура воопшто. Користената терминологија произлегува од општоприфатените стандарди кои означуваат определена функција во практичната материја.

Како основа за изработка на учебникот, покрај големото практично искуство на авторот, се водевме според полската режисерска школа на Ј.Плажевски и А. Вајда. Композицијата на презентираниот материја ги отсликува постапните фази во создавањето на филмот, во овој дел конкретно – од идејата која се раѓа во главата преку сценариото до изработката на книгата на снимање. Материјалот е презентирани со вовед и две поглавја, како и соодветни поднаслови во секое поглавје, по што следува користена литература во која се наведени сите цитирани автори од домашната и од странската стручна и научна област. Во *првата глава* се претставени сите делови кои го сочинуваат филмот, со детално елаборирање на првиот кој го опфаќа пишаниот, односно текстуален дел. Додека во *втората глава* ќе се запознаете со имињата на дел од најпознатите европски режисери, нивните филмски остварувања во европската кинематографија.

Прилозите кои следуваат на крајот на учебникот, третманот, како и елементите и видовите на пишаните форми, во најголема мера се на студентите од ФДУ/УКИМ изработени во текот на нивните студии. Овој пристап при презентирањето на материјата произлезе поради фактот дека студентите ќе можат да се запознаат со готови модели за *пишаниот – текстуален дел* кој се однесува на идејата на приказната и сценариото.

Филмската режија во полето на нејзиното творештво подразбира уметнички и технички знаења, познавање на филмската естетика, поетика, особено придржување кон етичките и морални принципи. Покрај апсолвираниот почетни фази, водењето на оваа комплексна проблематика, соработката со голем број филмски работници како неопходна алка во процесот на изработка на филмот ја вбројува оваа професија меѓу најстресните. Работата на филмот за еден режисер-уметник подразбира највисок степен на ангажираност.

Но, штом почнеш да се занимаваш со филмската режија, како сенка ќе оди по тебе. Со јасна идеја и порака, чиста инспирација и комплетна посветеност во трагањето по вистината како највисока форма на уметничкото творење, филмската режија секогаш ќе биде вашата најголема професионална и општествена одговорност. Токму затоа кон режијата денес мора да се пристапува како кон изразено општествен феномен.

Од авторот

„Филмската режија не е професија, туку судбина, на која мора многу да се работи.“ (А. Тарковски – A. Tarkovsky)

ВОВЕД

1. Што е филм?

Филмот е проекција на слики во движење, кои поврзуваат различни уметности (книжевност, театарски обележја, сликарство, фотографија, музика и др.) преку индивидуални креации со режија, сценарио, кинематографија, монтажа, во една монолитна оригинална целина.

- Барање на вистината. Филмот е приказна изградена врз основа на некоја идеја (сценарио) и пренесена во слики.

2. Што го сочинува филмот?

Филмската форма ја сочинуваат пет базични дела: пишан – текстуален, визуелност, снимателски, монтажерски и звучен.

1. Пишаниот – текстуален дел произлегува од идејата на приказната и сценариото.

- Идеја (Филм за обичниот човек, надеж, Чаплин, итн.). Во идеите во приказната спаѓаат ликовите и нивните улоги и акција (како на пр. трагикомизам, лесен хумор, болно искуство и сл.).

- Приказната е основата. Треба да се ужива во неа, да се раскажува до бескрај сè додека не се искристализира.

- Сценариото вклучува дијалог и пошироки активности за ликовите кои го даваат наративниот дизајн. (како на пример, од сценарио, дијалог, наративен дизајн, да можат да видат и после тоа сами да напишат идеи и сл.).

2. Визуелноста се однесува на сето она што го гледаме на екранот/и внатре во самиот кадар поради што опфаќа една мошне широка категорија на различни компоненти и активности.

- Визуелната претстава најнапред ги вклучува маниризмот на актерите, нивната експресија и движење. Токму затоа особено е важен изборот на глумците (кастингот), глумците да бидат она што се, да соодветствува со самата приказна, да биде вистинито. (Работа со глумци – се прават фотографии на глумци. Не треба да се зборува многу на глумците).

- Сценографија, локации, атмосфера (да се прават фотографии на локациите, на нив да се црта). Овој сет дизајн примарно се состои од начинот на кој е поставен просторот, аспектот од кој е прикажан, како и мебелот и реквизитите. Притоа важен фактор е бојата (со сите нијанси) во осветлувањето на просторот и костимите.

Сите овие визуелни компоненти се нарекуваат мизансцен (фр. *mise-en-scène*) и со нив се означува распоред и взаемно акционо-просторни односи на глумците и битните објекти во просторот во кој се снима, а во однос на точката на гледање.

- Осветлувањето (количество на светлина, специфични места кои се осветлуваат, сенки и воопшто, самиот квалитет и интензитет на светлината како во меки нијанси или груби) е мошне значајно бидејќи може да придонесе за самата перцепција на филмот, расположението и воопшто, севкупното значење.

- Шминката на актерите може многу да придонесе во автентичното доловување на приказната. Особено кога има потреба од специјални шминка ефекти како рани, крв, вселенски суштества и сл.

- Костим е она што го носи актерот и постојано треба да се бараат детали, особено кога станува збор за филмови во кои се пренесува изгледот на одреден временски период.

3. Снимањето или снимателскиот дел се занимава со изборот што се прави за камерата – поставување на камерата, аголот на камерата кон субјектот, изборот на леќи и движењето на камерата. Секој од овие избори има влијание врз снимениот кадар и како гледачот го перципира (свесно или несвесно).

4. Монтажата е техника на спојување на посебни делови тематски поврзани во низа и се однесува на поврзување на најмалку два кадра. Монтажерите одлучуваат за редоследот и времетраењето на снимките, визуелните транзиции од сцена до сцена и визуелните ефекти. Тие имаат два главни придонеси во приказната: (1) утврдување на редоследот на снимките во однос на тоа како публиката „го чита“ филмот; Сечење од актер доставувајќи дијалог на друг актер реагирајќи на кажаното; (2) помага да се воспостави целокупното чувство или расположение. Кадрите со подолго траење ѝ овозможуваат на публиката да се посвети на следење на повеќе визуелни детали.

5. Звучниот дел се занимава со звучните компоненти, она што го слушаме во филмот, како дијалогот, звукот, звучните ефекти, тишината и музиката. Овој дел има голем придонес за претставување и доживувањето на приказната и во голема мера го одредува севкупниот филмски впечаток. Расположението, околината, карактерот, времето и местото се само неколку од аспектите на приказната што можат да се утврдат или потенцираат со звук. Овој процес е колаборативен и вклучува различни специјалисти за звук.

Помеѓу филмските работници, овие делови многу често се разгледуваат и преку призмата на различните фази низ кои проаѓаат истите сè до реализирање на крајната цел – прикажување на филмот на гледачите. Тие фази се: развојна, предпродукција, продукција, снимање, врапинг, постпродукција и дистрибуција.

1. Развојна фаза

Почетокот на еден филмски проект е варијабилен, различни фактори може да влијаат врз неговото генерирање, но вообичаено започнува со развој на сценарио, тоа е постојното сценарио, книга, краток преглед на приказната. Развојот исто така може да започне со доставување на идеја од страна на еден режисер или/и сценарист на продуцентот.

2. Пред-продукција

Пред-продукцијата е фазата во која се стеснуваат опциите за продукцијата на филмот, односно се поставува комплетниот план за тоа како ќе се одвива снимањето. Оваа фаза исто така вклучува и избор на локацијата за снимање и кастинг (избор на актери), како и ангажирање на менаџер на продукцијата кој треба да го изработи распоредот и буџетот за филмот.

3. Продукција

Во текот на оваа фаза клучно е да се имплементира поставениот план пред секојдневните снимања. Всушност, примарната цел е да се придржуваме на буџетот и распоредот кој е направен за снимањето на филмот, поради што неопходно е постојано следење на овие параметри и комуникација со сите вклучени страни.

4. Снимање

Оваа фаза е кога се снима филмот и речиси секогаш е најскапата фаза на филмското производство, поради изборот на актерите, режисерот, потоа одредените хонорари на екипажот, како и трошоците за одредени снимки, реквизити и специјални ефекти. Сè што се случува до оваа точка, е всушност да се овозможи главното снимање да се одвива непречено и ефикасно. Комуникацијата помеѓу сите страни е клучна за време на снимањето, а производството (продукцијата) мора да одржува целосен пакет на записи и да се стреми да остане навреме и во рамките на буџетот.

*5. Врпинг (англ. *игар*, замотува, резимира)*

Ова е фазата кога завршува снимањето, кога се расчистува целата локација. Врпингот подразбира и враќање на сите користени ресурси во добра состојба на добавувачите поради што мора да има целосен пакет на записи од снимањето.

6. Постпродукција

Најголемиот дел од постпродукцијата се состои во прегледување на снимките и составување на филмот – монтажа. По потреба се користат визуелни ефекти, музика и се дава комплетен дизајн на звучната атмосфера на филмот.

7. Дистрибуција

И на крајот, кога филмот е готов, мора да се дистрибуира, бидејќи на тој начин се затвора целиот финансиски круг. Продуцентите ги враќаат вложените финансиски средства и се фокусираат на потпишување правни договори за дистрибуцијата на нивните филмски проекти. Филмот влегува во киносалите или може да биде дистрибуиран преку различни платформи (НВО, Netflix и др.)

3. Која е улогата на режисерот?

Улогата на филмскиот режисер е да го возвиши, облагороди и продохови внатрешниот свет во надворешен, опиплив и сензуален и притоа да ги подигне на повисок степен сите останати уметности. Режирањето е барање на вистината преку разбирање, набљудување кон светотот и луѓето. Во набљудувањето се трага по хармонија и потоа многу важно е да се дојде до чистината во филмот, бидејќи таа е главна карактеристика на филмот, идеал кон кој се тежне. Преку филмот се пренесуваат чувства, мисли, расположение кои треба да предизвикаат одредена емоционална и интелектуална реакција кај публиката. Правилно би било режисерот да сними филм каков што сака да види. За режисерот е битен интегритетот и колку ќе влијае врз другите луѓе.

Знаењето ги шири границите на човекот и му отвора нови перспективи. Тоа е вечно. Добриот режисер мора континуирано да го надградува своето знаење и да го надоградува занаетот. „...Да се биде режисер не значи само да се има талент, или стручно знаење, ниту пак општа култура, туку е потребна психичка отпорност која му овозможува на младиот човек да биде режисер. Многу талентирани студенти ја немаат таа кондиција и баш тука се откажуваат бидејќи не размислуваат за овие проблеми. Затоа помалку талентирани

пратат филмови, а тие талентираниите заминуваат не можејќи да ја издржат пресијата.“ (Vajda, 1988:21)

Искуството на режисерот е можеби најбитно бидејќи треба голем труд да создаде едно дело. Затоа во тој временски период од грешките може да учи и да настојува да не ги повторува. Всушност, секој режисер после својот снимен филм, прави согледување на она во кое успеал, или не.

Режисерот треба да има и интуиција која е најчесто вродена, но секој може да ја поттикнува. Интуицијата (знаењето и искуството) го води авторот да може да донесе сигурна одлука што е добро – а што не во изборот на вистинска идеја, тема, конструкција, потоа да умее да одбере сценарио, снимател, да ја познава технологијата и естетика на изразот на филмот, пред сè да го владее занаетот и да умее да се служи со специфични филмски средства. За добар филм режисерот треба да продре во внатрешните немири и противречности на карактерите, во темните и светли страни на ликовите во приказната, во нивните соништа, визији, во нивната потсвест. Бидејќи филмското дело треба да допре до гледачот, да го задржи неговото внимание, да ужива во секој кадар, работата на режисерот е всушност потрагата по деталите кои ќе го доведат до сржта на психологијата, внатрешниот свет, немирите, стравовите... Режисерот треба сето тоа да го долови визуелно и да одговори што претставува конкретниот кадар, или сцена, односно да развива визуелна имагинација, една хомогеност во градењето на својот стил ... што треба да каже на глумците ... каде да се постави камерата... Режисерот мора комплетно да се подготви пред снимање, а во текот на снимањето да го следи својот план.

Комплексноста на неговата улога произлегува меѓу другото и од фактот дека филмот го сочинуваат голем број компоненти кои треба да се совпаднат бидејќи се подеднакво битни во финален изглед на делото. Значи работата на режисерот е да комуницира и со различни луѓе, а притоа со сите тие партиципенти во филмот да најде одредена доза на инспирација. Неговата работа не е како на скулпторот или сликарот кои можат да се повлечат сами со себе и да работат. Токму затоа, режисерот треба да има авторитет за да ги координира сите учесници во пред-продукциските и продукциските фази, со тоа што ќе стои цврсто зад секое свое дело.

Во прилог можеме да се потсетиме на големиот полски режисер Анђеј Вајда (Andrzej Wajda, 1926 – 2016) кој им воочува на младите режисери дека проблемите не се врзани само со уметноста, туку и со комуникација со луѓето со кои работиме, како со глумците, снимателската екипа, со луѓето кои го финансираат филмот. Особено поради фактот дека пораз е да се прави филм за поединци, туку треба да биде за гледачите, да се разберат другите преку себе, бидејќи во тоа лежи силата на режисерот“ (Vajda, 1988: 23). Многу е важна комуникацијата со луѓето со кои работите филм. Оваа комуникација е фундаментална. Режисерот диригира и затоа мора да има капацитет да создаде работна атмосфера меѓу членовите на екипата. Не треба да се паничи за тоа што мисли екипата и глумците (дека режисерот воопшто не знае што прави). Таа несигурност може да нè натера на нешто погрешно. А ако се почне погрешно, поправки нема. Со време и дадена слобода на глумците, тие природно ќе дојдат на свое место, а вие ќе ги најдете вистинските кадри.



Сл.1 Студентите од ФДУ на снимање

Режисерот треба да служи на екипата, така што да умее да го извлече најдоброто од неа, а пак таа да му го даде најдоброто од себе. За да се постигне ова, потребно е:

- да е уверен во тоа што го прави, за да му веруваат и другите;
- да е комуникативен;
- да создаде своја работна група, односно екипа;
- да го бара максимумот од сите;
- да се чувствува работата како игра;
- да ги решава проблемите со леснотија.

Како секое уметничко дело, така и филмот е поврзан со потсвеста на режисерот, со неговите потсвесни желби и фантазии кои ги пренесува на филмското платно. Самиот креативен процес е всушност психолошки низ кој минува авторот – режисерот, како производ на внатрешен конфликт изразен преку слики и симболи, кои егото ги претвора во нешто возвишено, продуктивно (Dedić, 2016: 61). Режисерот создава и ги користи спецификите на филмскиот јазик и изразните средства, со кои го претвора замисленото, внатрешното во визуелно, надворешно. Тоа е уметност, во чиј процес на создавање режисерот вградува една жива материја, ја организира нејзината смисла и ѝ дава животна енергија.

Го гледав после многу години мојот дебитантски игран филм „Преку езерото“ не застарува, своевиден евергрин е. Без зборови музиката боли. Чист филм е и едноставен е. Крајот е одличен. Треба труд, делкање за да се дојде до тоа што се сака ... до емоцијата. (А.Митрикески)

Режисерот мора да биде водач, да опсервира (набљудува), оригиналноста и креативноста да ја шири спокојно и трпеливо, во еден лежерен манир кој ќе создаде услови на работа кои ги поттикнуваат останатите. Оттука, психичката стабилност со концентрација, е меѓу најважните фактори за успехот во оваа деликатна координација во производството на филмот. Затоа, значајно е да се одржува добра физичка кондиција за

да може мозокот да дејствува на највисокото рамниште, стресот да исчезне, на сметка на енергијата која треба да расте, поттикната од ентузијазмот и љубовта кон оваа професија.

Би додале и тоа дека филмот не смее да се препушти само да го задоволи интересот на гледачите. Големиот познавач на филмот и француски критичар Андре Базин (A. Bazin) ќе напише дека филмот не смее сè да направи за гледачите, туку треба да им препушти на нив самите да го бираат центарот на вниманието, самите да заклучат за тоа кои се битни елементи на случувањата. Еден од начините, според Базин, може да биде ако истовремено им се дадат два или повеќе центри на внимание во кадарот, истите да се третираат рамноправно и тогаш на гледачот да му се препушти самиот да даде приоритет како ќе го распореди вниманието. Современите филмови ја прошируваат стратегијата за дисперзија на вниманието. Ја разбиваат фабулативната поврзаност и напнатост како истите не би го заробиле вниманието на гледачот. Ја нагласуваат ликовната композиција и статичноста на филмската случка за да може гледачот филмското да го третира како сликарско платно. (Turković, 2012: 27)

Еден пат е сигурен за создавање на генијални дела, а тоа е кога ќе се оформи цврст скелет и ќе започне борба за визуализација на материјалот со: точна и прецизна монтажа, изворна импровизација, во монолитна форма.

Од мое лично искуство, филмската уметност е една од најстресните професии и, според некои истражувања, на прво место е пробен пилот, а на второ филмски режисер. Еден режисер треба да има особини кои се неопходни за оваа професија – самодоверба, стрпливост да набљудува, Добро е овие особини да се вродени, ако не младиот режисер треба да работи на нив, да ги зајакнува, да има стрпливо око, концентрација за време на снимање за да дојде до вистината, бидејќи во суштина филмската режија е потрага по вистината. Филмот за мене е средство со помош на кое се изразувам себе, тоа што го доживувам. (А. Митрикески)



Сл.2 Проф. Кренаре Невзати – Кери и проф. А.Митрикески со студентите

Секој режисер сака приказната од филмот да ја прикаже со голема вистинитост. И секој сака да допре до публиката и до критиката, да учествува на фестивали, да зема награди. Но, филмот е скапа и тимска работа за која треба да се обезбедат средства, да се

оформи цела екипа, сите да се усогласат и да функционираат како едно: актери, камера, сценографија, музика, костими. (А.Митрикески)

Глава прва

ПИШАН – ТЕКСТУАЛЕН ДЕЛ

При започнувањето на процесот на осмислување на еден филм треба да се запази редот на последователните фактори при неговата реализација кои секогаш мора да се движат и развиваат по истиот редослед: идеја, сценарио, книга на снимање, storyboard, потоа камера, снимање, монтажа на тон, музика и дистрибуција. Во продолжение се задржуваме на фазите кои се основа за започнување на филмското дело.

1.1. ИДЕЈА

Животот е полн со идеи. Најтешко е веројатно да се одреди што е идеја на филмот. Велиме имам идеја, моја идеја, според мојата идеја ..., но дали на пр., изборот на еден познат и често читан роман е веќе готова идеја за идниот филм? (Vajda, 1988: 28)

Идејата во филмот е основна поетска-драмска замисла. Оригиналната идеја бара да биде поттикнат личниот, индивидуален пристап на режисерот. Најдобар пристап е кога режисерот ја зачнува идејата, ја пишува и пренесува на филм. Тој твори од себе. На тој начин неговата работа и стилот ќе бидат израз на средишната идеја. Да го земеме примерот со режисерите И. Бергман, Ф.Фелини, Л.Бунјуел, на кои до ден денес нивните филмови воодушевуваат со авторскиот начин на снимање и автохтон стилски пристап кон оваа комплексна уметност. Сето тоа произлегува и е тесно поврзано со приватниот живот на режисерот, кој мора континуирано да го надградува своето знаење и својот занает.

Што се однесува до барањето на иницијалната идеја, ќе се осврнеме на неколку режисерски имиња и нивниот оригинален начин во потрагата по истата. На пр., полскиот режисер А. Вајда практикувал да шета по големите градови, да разгледува еднолични станбени блокови, на терен да бара идеја од вистински случувања. Па така, за време на снимање на еден филм, се случува една вистинска љубовна драма помеѓу главниот актер и познанството со една девојка. Една вечер глумецот се наоѓа во нејзиниот стан и заедно ја поминале ноќта, незаборавно. Кога се разбудил сабајлето, девојката уште спиеа, тој отишол во блиска продавница нешто да купи, се враќа пресреќен. Но, во комплексот на едноличните станбени блокови тој го изгубил патот. И покрај очајничкото барање, никогаш повеќе не ја пронашол вратата зад која се надевал дека ќе отпочне нов живот. Во моментот кога ја слушнал таа приказна, А.Вајда добил идеја драмата да ја прикаже преку станбените згради, а човекот како жртва на таа архитектура. (Vajda, 1988)

Од секоја приказна, секоја случка, раскажана, прочитана во весници, слушната на улица, може да се развие идеја достојна на античката трагедија на Есхил, Софокле, Еврипид, или комедија на Аристофан. Треба само детално да се извлече нејзината смисла, да се утврди кој е вистинскиот јунак на филмот, на која страна ќе застане оној кој раскажува. Затоа, овие случки треба да се бараат, да се следат, да се истражуваат и да се бележат. (Vajda, 1988: 29)

Во овој контекст говори примерот за извлекување идеја од следнава вистинска случка: Многу години по завршување на Втората светска војна, јапонски војник се криел, лутал по шумите, се хранел со корења, мислејќи дека војната не е завршена. По оваа случка сценаристот Д. Ковачевиќ добива идеја да го напише сценариото за филмот *Андерграунд* кој го режира Емир Кустурица.

Идеите за моите филмови ги црпев од вечните теми меѓу животот и смртта, меѓу љубовта и надежта, во бескрајот на времето и просторот. Обични луѓе со обични врски меѓу себе, но визуелната глетка, како и мирувањето или движењето на камерата, тие обични врски ги претвораат во суптилни нитки на вечното. И долго ги носам во себе, а потоа авторот му дава белег на текстот. На пример, мојот филм „Преку езерото“ е работен по книгата „Жолтиот трендафил“ на Ташко Георгиевски, напишана според документарниот филм „Љубовта на Кочо Топенчаров“. Но јас морав со своја визија да допрам до вистината на драмата и приказнат да ја прикажам едноставно, сликовито, на начин кој ќе предизвика емоција. Филмот „Како лош сон“, пак, е работен по драмата на Дејан Дуковски „ММЕ кој прв почна“. Мојата идеја беше да ја прикажам војната во поранешна Југославија без борби, без пукање, да го покажам едноставно внатрешното разорување на личностите. Најважни за човекот се малите и едноставни работи на кои често забораваме. Во таа смисла и главниот јунак на крајот на филмот ќе каже: „Ме боли колку те нема ... сакам да се разбудам покрај тебе ... да се напијам кафе...“ (А.Митриќески)

Идејата за настанувањето на филмот *Преку езерото*, режисерот А.Митриќески е инспирација од вистинска случка за љубовта помеѓу младиот охриданин Константин Бочваров и Елена Златарева, Македонка од Корча, Р.Албанија која се случува во 1948 год. Местото на збиднувањето, со мали исклучоци, е во Албанија, која тој период е затворена земја, а времето е поврзано со трагичните последици во личните судбини на многумина во тогашната Југославија, како и во соседните социјалистички држави – според режимот на Сталин во Советскиот Сојуз. Па така и границата со соседна Албанија е затворена, поради што комуникацијата помеѓу младите вљубени е оневозможена. Во тоа мечтаење на Константин по Елена, се решава да појде во една неизвесна авантура, за пат преку езерото во кајче, за да стаса до неа. И тргнува по патот од кој нема да се врати четири децении поради затворањето во албански логор. По излегувањето ја пронаоѓа Елена, со која се жени, им се раѓа ќерка и почнуваат заеднички живот во Тирана – живот под постојан стрес и беда кој се одразува и во нивните меѓусебни односи. Константин повторно е затворен во логор, а во тие години на нивна заедничка агонија Елена има ретка можност да го посети. И по многу години, остарен, измачен, со длабоки траги од судбината на животот, тој успева да се врати кај семејството, да ја види и својата ќерка Донка која е веќе израсната девојка. Животот им продолжува без многу зборови, со преголема желба која силно тлее во неговата душа да се врати во својата родна земја. Сепак, доаѓа и времето на нивното враќање во Охрид, градот на Константин, преку езерото кое го поврзува почетокот и крајот на нивната љубов.



Сл.3 Студентите од ФДУ на сет

Памтење, собирање, бележење на такви случки од животот е неопходно во работата на режисерот. Може да се направат кратки, силни филмски експлозии, од кои ќе произлезе човечка драма. Уште еден пример кој говори за значењето на овој пристап во потрагата по идеја е следниов: За време на Француската револуција, на една улица во Париз, жени на балконите ја здогледуваат колата на целатот, која поминува покрај нивниот прозорец, во колата на гилотиња го водат Робес Пјер. Жените ги вадат градниците, ги откриваат градите и со тој спонтан гест на противење се изразува слобода во обичајот. Во претстојната епоха. Ако знаете такви сцени и ако сте кадри да ги сместите во сценариото, тие визуелни сцени ќе зборуваат многу повеќе од вербалните сцени. Даваат напнатост, понекогаш се празнат во гестови кои се многу тешки, речиси невозможни сценаристот да ги измисли.

Исто така, да не се заборава можност за изнаоѓање идеја и од големите дела, литературни дела кои живеат вечно, како на пр., *Војна и мир* од Л.Н.Толстој, *Браќа Карамазови* од Ф.М.Достоевски и други великани на пишаниот збор. Авторот, режисерот, може различно, со свој индивидуален пристап да го интерпретира тоа неисцрпно богатство, да се открие *ново нешто*, што навистина ќе поттикне интерес кај денешната публика.

Преку изборот на првичната идеја, авторот треба да тежнее да проникне во душата на јунакот, за да може да бара од глумецот што ќе го толкува ликот да навлезе длабоко во психофизичкиот и емоционален профил на јунакот. Иако постојат, секако, голем број примери во светската филмска кинематографија, во продолжение накратко ќе се осврнеме и на режисерите Ј. Менцел (Jiří Menzel, 1938–2020) и М. Форман (Milos Forman, 1932–2018) кои се столбовите на чешкиот *нов бран* во филмот и се вбројуваат во светската филмска антологија со типично автохтон филмски стил. Всушност, целото мајсторство на Менцел (Менцелов филмски стил), со неговата трагикомика, произлегува и е напоена од изворната чешка литература. За писателот Бохумил Храбал (B. Hrabal) Менцел вели дека бил првенствено човек со трезвена животна радост и го засакал како читател, со нетрпение ги следел сите негови текстови, го привлекувала една искрена суровост и природност. Кога се сретнал лично со него, му поставил прашање: „Зошто под Вашите текстови низ коишто провејува хумор, катастрофа, ранливост, несреќа и настани од кои луѓето со слаба нарав како што сум и јас, ги погодува во очи? Како тоа додека ги читам тие дела, ми надоаѓаат солзи, а истовремено се смеам? Зашто за она кое обично се тагува, се смеам, а притоа немам чувство за цинизам? ...Катастрофите и трагичните настани се составен дел од

животот, до колку не знаеме за нив, не можеме да го цениме животот и да му се радуваме. Храбал своите дела ги има напишано без трошка безнадејност или депресија. Тој нè учеше да бидеме подготвени на сè, да се издржи тврдоста на животот и никогаш да не се изгуби смислата за хумор. Тој ги гледаше луѓето такви, какви како што се навистина, со сите маани и несовершености. Нè учеше како да се сакаат луѓето... Му посакав убаво облаче таму горе." (Менцел, 2000: 80)

Привлечноста на идејата, вели Менцел, не е во нејзината вистинитост, туку во тоа како ќе биде скроена приказната. „Никој не може да каже дека сме имуни на какво и да е влијание. Човечката душа се развива незабележително, пополека, непостојано. Никој од нас не е роден конечен. Можеме нешто малку да носиме во гените, но сè понатаму, моралот, погледот на свет, способноста за однесување кон другите, се црпи и применува од примерите околу себе. Личноста на човекот е подложна на влијание од својата околина." (Менцел, 2000: 27) Секој обичен смртник знае дека виолинскиот виртуоз не паѓа од дрво. И мора многу да вежба. Посетувајќи неколку филмски школи, ми препорачуваа да не се оптоварувам со Чехов, туку со Аристотел, а јас стасав до Оскар, по мој вкус." (Тренчовски, 2008: 24) Стилот на М. Форман е еден вид контролирана импровизација. Тој самиот смета дека филмот треба да има и метафизичко значење кое ќе извира од апсолутната вистинитост на карактерот на јунакот и неговото однесување во една микросредина. Сево ова треба да се базира врз цврсто изградено сценарио кое ќе произлезе од опсервацијата на конкретни детали. Никаква апстракција без конкретност. (Lim, 1976: 149)

Авторот мора да умее да ја раскаже својата идеја во неколку реченици. Пр. Аристотел во своето дело *Поетика* концизно го опишува делото на Хомер *Одисеја*, кое се состои од 14 поглавја: „Некој се враќа во својата татковина после многу години. Посејдон душмански го гони. На крај, тој останува без другари, сам. За тоа време во неговиот дом настанува зло. Му го растураат имотот. Сакаат да му ја оженат жената, на неговиот син му прават заседа. Одисеј претрпува многу неволји и стигнува дома. Самиот успева сè да совлада, да го сочува домот и својата глава, а непријателите да ги уништи." (Vajda, 1988: 36)

Реалноста ништо нема самата да ни каже, бидејќи таа за режисерот нема форма, ја доживува како една недефинирана состојба настаната од факти, од случки, ситуации, човечки активности, атмосфери. Затоа, авторот мора да допре самиот до неа, да ја улови идејата, да ја вреднува и на некој начин да ја организира нејзината суштина.

1.2. ТЕМА

Што го прави филмот одличен? Одговорот не може да истакне одреден елемент или фаза бидејќи станува збор за долг и комплексен процес во кој сите елементи и фази во симбиоза (како на пр., дејствие, атмосфера на филм, дијалогот и претставите на актерите до кинематографијата, саундтракот и режијата) имаат свое значајно учество. Всушност сите заедно треба да се стремат кон заедничка цел, а тоа е доловување на едно длабоко, резонантно чувство што му помага на филмот да каже нешто за светот или човечката природа. Ова е познато како тема на филмот. Темата е централниот, обединувачки концепт на филмот. Темата предизвикува универзално човечко искуство и може да се каже во еден збор или кратка фраза (на пр. љубов, смрт, стареење и сл.). Темата никогаш не може да се каже експлицитно. Во таа смисла едно од првите прашања што треба авторот да си ги постави, е следново: Во темата која ме интересира, што би сакал да покажам само преку слика, а што преку слика и дијалог? Но, секако, најважно е да се одреди централен лик за проблемот кој се опфаќа во филмот.

Во контекст може да се надоврзе и максимата на познатиот италијански сценарист и еден од централните теоретичари на неореализмот Ч.Заватини (C.Zavattini, 1902–1989) дека нема банални теми, туку има само банални автори (Zavattini, 1953). Тој исто така смета дека филмот не треба да се враќа наназад, туку безусловно да го прифаќа она што е современо, односно во она што се опфаќа како тема да нема простор помеѓу животот и она што се прикачува на екранот. Прашањето е, да можеме да ги разбереме вистинските преписки помеѓу фактите и нивниот процес на раѓање, да откриеме што се наоѓа под нив (Zavattini, 1953: 57). Токму затоа студентите треба да размислуваат на следниов начин:

- 1) Кој вид на филм сакам да изработам? (на пр., психолошки портрет на човек преку кој може да го изрази проблемот)
- 2) Кој метод на сликање ќе го користам?
- 3) Каква конструкција би имал филмот? Кои материјали (опсервација на луѓе, дијалогски ситуации, пејзажи др.) би ги користел?

Бидејќи темата која треба да се преточи во приказна, во сценарио, текстот мора да помине низ еден сложен пат и таа тема, тоа сценарио мора да се префрли во јазикот на филмот кој е всушност сложениот процес. Текстот и воопшто целокупниот тек на филмската нарација ја има сценаристот кој во почетокот ја гледа само од својот агол. Токму затоа, режисерот треба текстот да го визуализира во слики со сопствени изразни средства, со сопствен филмски јазик, кој треба да допре до публиката. Во тој ланец на взаемни модалитети во водењето на нарацијата, треба да се води грижа гледачот да биде ослободен од непотребни празни епизоди и излишни зборови. Секој автор тежнее сценариото да биде со вешто изведена конструкција, професионално, за да може да се развива, односно да се следи потребата за негово кроење. Сите режисери, автори, во душата сакаат на екранот да видат некоја своја замисла како печат на индивидуалност на филмот. Водени од оваа замисла, тие придонесуваат за *вајањето* на филмот во времето, каде ќе постигнат кулминација, каде и на кој начин ќе ја поткрепат или засилат целината, а притоа лесно да се вклопат во течението на филмската приказната. Особено треба да се внимава на самиот крај на филмот кој не треба уште на почеток да се знае, за да го одржи вниманието на гледачот.

Во филмот *Авантура* на М. Антониони главниот јунак ја губи партнерката, и таа не се враќа повторно во филмот. Само доследноста на темата доведена до крајност дава нешто ново. Во филмот *Француска врска* на В. Фриедкин, главната тема е следење, трагање. Доследно покажување на работите, на улици, излози, семафори... Сликите на градот стануваат и содржина на филмот. Гледачот не го возбужува глумата на глумецот, туку судбината на ликот. (Vajda, 1988: 37)

Уште при изборот на тема, во почетната фаза, треба да се направи сеопфатна документација. Затоа, според мене, многу е важно режисерот да снима документарни филмови кои по својата оригинална форма се барање на фактите кои се однесуваат на содржината на филмот, естетската и емоционалната вредност на авторското гледање во индивидуалната креација. (А.Митрикески)

На пр., македонскиот современ филм *Деца на сонцето* ја претставува денешницата преку портрет на едно македонско семејство и премрежјата низ кои поминува. На еден симболичен начин, кризата на современото семејство ја покажува преку соголениот човек кој повеќе не е во состојба да се справи со своите страсти, порди што станува жртва на истите. Од друга страна, опфатена е и урбаната мафија, од што произлегува дека филмот прави еден пресек на општеството, на денешницата, со лесна и непретенциозна дијагноза и на инфантилноста во менталитетот и емотивноста. Главната цел на режисерот е да прикаже макар и еден мал дел од вистината која е околу обичниот човек кој не може да се

снајде во посттранзицијата која сè уште трае. Не станува збор за тешка драма која делува депресивно. Напротив, филмот е лесен за гледање, иако е авангарден, правен е за публиката. *Деца на сонцето* е сниман во околината на Преспанското Езеро, со актерска екипа во која се влезени четири генерации. Од М.Јовановски и М. Стојанова кои ги глумат дедото и бабата, до најмалите, нивните внуци. Направен е спој на професионалци и актери кои за прв пат се појавуваат на филм. Главната идеја е сите да даваме љубов како Сонцето што дава светлина и топлина, а без да бара возврат. Приказната за љубовта, верноста и животот се рефлектира преку широка лепеза на ликови на кои реалното опкружување во кое живеат, остава печат. Оттука пораката на приказната, која избилува со топлина и љубов, е да простуваме, да знаеме да простиме.

Насловот на *Деца на сонцето* произлегува од белешките од дневникот на германскиот писател Т.Ман: „Постои еден вид луѓе, миленици Божји, деца на Сонцето, кои со вибрации и размислување на Сонцето во нивните очи, се движат низ животот на лесен, пријатен и сладок начин, сите играат, а целиот свет се врти околу нив, целиот свет ги восхитува, ги фали, им завидува и ги сака, затоа што самата завист не е во состојба да ги мрази. И те гледаат со детски изглед, исмејувачки, гушкачки, расположени, гладувачки: сончева љубезност, уверена во нивната среќа и во својот генијалец, и како сето тоа да не може поинаку.“

Постојат различни начини во пристапот за избор на темата. На пр., голем број режисери го анализираат литературното творештво на светските великани на пишаниот збор. Да го земеме примерот со изборот на тема од книжевниот опус на Ф.М.Достоевски, писателот кој можеби најдлабоко ги сфатил внатрешните превирања на ликовите и проникнал во болестите на општеството. Всушност тие болести кои опстојуваат до ден денеска, може да послужат за различни теми во изработката на еден филм. Да се присетиме само на целата идеологија на Раскољников во *Злосторство и казна*, која и денеска е движечка сила на повеќето луѓе, односно актуелна тема бидејќи не е инцидент, исклучок, туку во денешниот свет често присутна. Достоевски уште тогаш открил дека од ситен детаљ може да настане голем општествен проблем и дава визија на случувањата кои се случуваат денеска пред нашите очи. Во таа смисла секој автор кој работи според Достоевски, е во потрага по нешто свое, автохтоно во одредувањето на самата тема. Токму затоа мошне полезно е приказната да се раскажува не само на блиски кои имаат емотивен однос према вас, туку и на пријатели, критичари, кои можат критички да ја оценат вашата тема, иако авторот треба да остане доследен на себе. (Vajda, 1988: 36)



Сл.4 Полскиот режисер А.Вајда на снимање

1.3. СИНОПСИС

Жанр, главен актер, цел, пречка (major obstacle), што е најважно?

На пр., драма за тинејџери, 16-годишен тинејџер бега од дома, автопат, не си го знае своето име, отфрлен од семејството...

Првата фаза за да се отпочне работа на сценариото, е пишување синопсис (грч. *synopsis*, преглед, нацрт, скица). Синопсисот е резултат на идејата, замислата и претставува 'рбет на идното филмско дело. Синопсисот за филм ги опфаќа сите суштински точки на филмот (вовед, заговор и расплетување), без да се навлегува во детали, т.е. нема цитат и дијалог и сл. Синопсисот е всушност кратка приказна за акцијата на филмот, практично изгледа како исклучително концизен труд од неколку реченици или една отчукана страница, без да опфати опис на карактерите на ликовите и на просторот каде што ќе се снимат филмот. Секој збор во синопсисот треба да претставува серија слики, која служи за почетна комуникација помеѓу авторот и продуцентот. Некои режисери сметаат дека врз основа на синопсисот може да се утврди и предвиди како ќе изгледа филмот на филмското платно како целина. Во синопсисот добро е да се почувствува атмосферата, психологијата на карактерите, основната идеја и стил на идниот филм.

За да се напише приказната, треба да се направи истражување за филмот кое по правило треба да опфаќа одговори шест основни прашања:

КОЈ? (основни податоци за кого е филмот);

ШТО? (за што е филмот, што всушност таа личност или група луѓе работат и што е причината што ве заинтересирало да снимите филм за неа/нив);

КАДЕ? (каде ќе се снима, што сакате да прикажете и што ќе добиете со тоа);

КАКО? (начинот на кој ќе ја раскажете приказната, кој ја раскажува, што ќе покажете за да биде приказната појасна, фотографии, видеоисечоци, интервјуа со луѓето околу);

КОГА? (кога се случува приказната и кој временски период ќе биде опфатен, притоа фокусирање само на битните фактори за вашата приказна, филм);

ЗОШТО? (зошто ме интересира, зошто некој ќе го гледа овој филм).

Истражувањето се заокружува со сознанија кои треба да ја оформат целта и јасно да го насочат почетокот, средината, кулминацијата и крајот на филмот.

Во продолжение е даден примерок на *снопсис* од филмот *Горчливо езеро* напишан од сценаристот, професор на ФДУ м-р Сашо Кокаланов:

Филмот е семејна драма за едно сиромашно торбешко семејство од Дримкол, инспирирана од вистинска приказна. Сеад (30), помладиот син во семејството Арифоски, живее промискуитетен, уметнички живот во Скопје. Има повеќе љубовни врски, заработува малку, а троши многу, се обидува да успее како актер, со незавршен факултет. Заглавен е со долгови по пријатели и лихвари. Фатих (40), неговиот постар брат, пак, останал во родното село на Јабланица да им помага на родителите околу домот и стоката. Иако талентиран сликар, се откажал од идејата да студира. Кога ќе му пропадне долгогодишната врска со девојката со која бил заедно уште од средношколските денови, се повлекува во себе и фанатично се посветува на религијата. Семејството Арифоски се собира на ручек за да го прослави роденденот на таткото Абдула. За мајката Џана и таткото Абдула, кој е во инвалидска количка по шлогот што го претрпел, тоа е една од ретките прилики да седнат на иста маса со двајцата синови. Но, наместо прослава, роденденот се претвора во кавга и жесток судир на браќата Сеад и Фатих. Вечерта Сеад се дозадолжува кај локалниот лихвар, а утрото заминува и семејството му ја губи трагата. По смртта на таткото, Фатих и Џана мораат да ја продадат целата стока за да го подмират лихварот, но тој продолжува да ги тормози за камати. Фатих, разочаран од животот, почнува да планира да замине да војува за Сирија. Локалниот оца го одвраќа зборувајќи му дека во војната сите страни се грешни, но Фатих е решен. Кога тој и мајка му ќе разберат дека и Сеад војува во Сирија, за пари, се случува пресврт кај постариот брат. Фатих го менува планот. Не можејќи да ја гледа болката на мајка си, наместо да војува, оди да го врати братот. Никогаш не се враќа, наместо тој се враќаат неговите крвави цртежи. Мислејќи дека ги загубила двајцата синови, мајката оди во самоубиствен одмазднички напад на лихварот. Сеад, истовремено, се враќа дома, среќен дека успеал да печали доволно за да почне нормален живот, несвесен дека веќе нема никој близок.



Сл.5 М. Форман на снимање на *Амадеус*

1.4. ТРИТМЕНТ (ТОЛКУВАЊЕ)

Тритмент или толкувањето на филмскиот проект е резиме на главните точки на филмската приказна во проза без детални дијалози и детален опис на сцените. Тоа е еден вид режисерско сценарио или експликација. Како по правило, се разликува од вообичаеното сценарио со посебен режисерски изглед, но понекогаш се случува режисерот да ја остави оригиналната скрипта недопрена. Обично, тритментот се состои од опис на главните епизоди на сценариото, со проучување и опис не само на дејствијата на ликовите, туку и на локациите, украсите и осветлувањето и др. Исто така, може да се опишат движења на камера, музика преку глас и звук, звуци во позадина, и сл. Така, производителот и клиентот го разбираат обемот на работа и концептуалната визија за проектот.

Добар тритмент решава многу важни задачи, а превентивно да го заинтересира гледачот и да ја визуализира вашата идеја. Тритментот треба да ги покаже најспектакуларните моменти на вашето сценарио, да предизвика еволуција на живописни емоции и посебна желба да видите иден филм снимен на оваа приказна.

Тритментот мора да биде динамичен и привлечен. Ова е реклама за вашиот иден филм, а не филозофска рефлексивна или вежба за пишување. Целната публика може да вклучува продуценти, филмски менаџери и актери што сакате да ги заинтересирате за вашата идеја. Тритментот треба да содржи концентрирана презентација. Не мора да ја опишува суштината на идниот филм, но дефинитивно мора да биде привлечен и незаборавен. Обидете се да го направите насловот оригинален за да потенцирате што ја разликува вашата идеја од сите други.

Обемот на толкувањето може да биде до неколку десетици страници (на пр., оригиналот на првиот „Терминатор“ зафаќа 44 страници). Во мали проекти (на пр., реклами или документарни филмови), деталниот оригинален тритмент може да замени целосна скрипта – главната работа е што дава доволно информации на продуцентот, режисерот и остатокот од екипажот.

Тритментот е од 3 до 20 страници (обично 4 – 8 страници). Продуцентите и менаџерите на филмските компании се зафатени луѓе, тие читаат десетина неделно, па дури и најдобрата приказна ризикува да отиде во ѓубре, застрашувајќи го читателот со својот волумен. Колку е пократок тритментот, толку е поголема веројатноста дека ќе се

прочита од почеток до крај. Ако пишувате за одредено студио – наведете ги нивните барања, тие можат многу да варираат.

Многу е важно на самиот почеток, на првата страница да се разјасни суштината на вашата приказна и карактеризација на ликовите (психолошки опис). Ако не успеете да го заинтригирате читателот со првите сцени и ликови, најверојатно ќе го изгубите. Но, и покрај неговата краткост, тритментот сè уште треба да биде значаен – читајќи го до крај, читателот треба јасно да ги замисли главните ликови, насоката на заплетот, времето и местото на дејството.

Во продолжение е даден примерок на тритмент од филмот *Горчливо езеро* напишан од сценаристот, професор на ФДУ, м-р Сашо Кокаланов:

Дневна соба на селска куќа. Скромно уредена. Има еден кауч покриен со јамболија. Стар телевизор со милјенце и вазничка на него. Изабен дрвен креденец. На една од полиците има семејни фотографии. На еден од сидовите е закачено старо врамено огледало. Пред огледалото е возрасна жена, Џана АРИФОСКА (65). Си го гледа одразот во стаклото со замален поглед. Отсутна е, замислена, очите и се отечени од плачење. Џана се враќа со спортска торба во рацете. Ја отвора. Од неа вади нешто замотано во многу крпи. Го одмотува. Елек со експлозивни уреди поврзани со жици. Го облекува преку селската облека. Застанува пред огледалото. Се гледа кратко со поглед што соединува тага, очај и решителност. Очите ѝ се суви, во нив нема солзи. Од сидот откачува врамена семејна карикатура. Гледа во неа. На неа е нејзиното семејство. Во средина на цртежот е карикатурата на маж со роденденска торта пред него украсена со свеќички. До мажот е нејзината карикатура, со раката го држи за рамото, а од двете страни се карикатурите на двајцата синови. Фокус на карикатурата на синот кој е од нејзината страна на цртежот. Под неговиот насмеан лик се испишува „СЕАД – СРЕЌЕН ЧОВЕК“.

ПРВО ПОГЛАВЈЕ: СЕАД, СРЕЌЕН ЧОВЕК

Сеад (30) го запознаваме во кревет кај една од своите љубовници, актерката Андријана (45), негова колешка од претставата во која настапува како актер-аматер. Неочекувано се враќа нејзиниот сопруг, па тој скока од терасата на првиот кат. На одење успева да ѝ искамчи една илјадарка на заем. Сеад потоа оди во ноќниот клуб каде што често навратува, игра билијард, се обидува да смува девојки на шанкот, не успева, па заминува да спие на железничката станица. Пред да си легне како бездомник во чекалицата, ја троши илјадарката на автоматите во казиното на станицата. Утрото пробува да извади пари од банкомат, но картичката му е празна. Пие турско кафе на терасата на едно кафе во Чаршијата. Од задниот џеб на фармерките вади мал нотес, пишува поезија. Лоша поезија. Заминува во Дебар Маало, во студио за звук. Чита поезија од познати автори за аудиокниги за деца со оштетен вид. Тоа го прави за ситен хонорар. Разбира дека ова му е последно цеде, проектот е прекинат, донаторот ги откажал парите. Оттаму заминува кај својата девојка, Алма (25). Со неа гледаме малку понаков однос, малку поголема блискост. Се чини дека се сакаат. Откако водат љубов, тој ѝ кажува дека ќе оди дома за роденденот на татка си. Алма го прашува дали некогаш планира да почне да живее посериозно и да најде некоја стабилна работа. Тој неубедливо ѝ потврдува, а потоа таа му кажува дека знае за парите што ги позајмил од брат ѝ. Почнуваат кавга. Вечерта Сеад има претстава. По претставата Андријана му кажува дека му признала на сопругот за нивната врска. Го прашува какви планови има за нив двајца, Сеад нема никакви, па го брка од гримиорната, викајќи му да се изгуби од нејзиниот живот. Сеад се качува на автобус за Струга. Заминува дома. Ја наоѓа мајка му Џана како се грижи за татко му Абдула (70), кој е неподвижен во инвалидска количка, само со очите зборува. Среќен е што ги гледа и што е дома и што може да прави некои работи на кои подзаборавил, како на пример, да ја измолзе

козата. Во шталата разговараат со Џана, таа се обидува да му каже да проба да си го смени животот, да се ожени, Сеад не сака да го притискаат, но тоа го прави нежно и со насмевка. Таа се жали дека Сеад ретко се јавува да ги чуе, а тој ѝ подарува мобилен телефон, на кој може да му го слушне гласот кога сака, зашто ги има аудиокнигите што ги снимил. Мајката се бунтува, не сака така, сака да го слуша во живо, да си помуабетат, да доаѓа дома почесто. Сеад ноќта оди во стриптиз-барот на Шефкет (55), локален лихвар и бара пари за да си ги репрограмира долговите. Бара пет илјади евра, добива само две, со краток рок за враќање. Утредента е роденденот на таткото. Масата е поставена. Трpezата изгледа богато во споредба со скромниот амбиент во куќата. Изваден е најубавиот порцелански прибор за ручање. Славеникот Абдула го седнале на чело со инвалидската количка. До него од едната страна е Џана, од другата има исто така поставен прибор, но столчето е празно. До мајката седи Сеад. Мрчи дека брат му Фатих доцни, мајка му го правда постариот син дека мора да го затвори стадото прво во бачилото. Кога ќе влезе Фатих (40), уште веднаш се забележуваат сите разлики меѓу нив – Сеад е расположен, весел, зборлест, оптимистички настроен за иднината, Фатих е повлечен, молчалив, нерасположен, интровертен. Набргу меѓу браќата избива жестока кавга. Повод е намерата на Сеад да прослави со пиво. Фатих не дозволува. Доаѓа до пресметка, туркање, по што трpezата е превртена, храната е на земја, мајката расплакана, таткото гледа со ужаснат поглед. Семејната прослава завршува во фијаско. Утредента Сеад заминува назад за Скопје. Кога ќе остане сама во дневната, Џана ја држи врамена семејната карикатура. Субјектив на цртежот, фокус на лицето на Фатих.

ВТОРО ПОГЛАВЈЕ: ФАТИХ, ОСВОЈУВАЧ

Пасиште во близина на Езерото. Фатих седи на земјата, до него има блок за цртање со листови. Околу него педесетина овци. До него седи германски овчар. Двајцата се загледани во Езерото. Сè е толку тивко и мирно, Фатих изгледа спокоен и стопен со околината. Црта со графитен молив. На листот е нацртан кучешки портрет. Кучето е испружено до него, овците спокојно пасат. Фатих почнува да го гали песот над главата. Неговиот спокој е прекинат со флешбекови, во кои лицето му е раскрвавено и опкружен е со насилници, меѓу нив и Шефкет. Преку наратор неговиот внатрешен глас ни зборува за неговите мисли, копнежи, верувања и за фанатичната посветеност кон учењето на светите книги и Куранот. Фатих го тера стадото овци нагоре по планината. Типични звуци – овците блеат, свонат свонци закачени на нивните вратови. Фатих удира со стапот во земјата, испушта звуци за да го следат. Кучињата, меѓу кои е и германскиот овчар Кепек, лаат по овците што се издвојуваат од стадото. Овците се прибрани во бачилото. До бачилото, на падината, има мала колиба. Запален е логорски оган пред колибата. Фатих седи заедно со уште еден Овчар (50). И со него е молчалив. Легнува. Сонува. СОН НА ФАТИХ: трешти свадбарска музика. Луѓе кои преку главите имаат карневалски маски – глави на волци, ираат оро. Скокаат, врескаат, се веселат, испуштајќи животински звуци. Само невестата не е претворена во животно. Таа е во средина, околу неа се вие оро. Уплашена е. Главата и е замотана во шамија. Очите ѝ се уплашени, како на животинче. Во нив се гледа страв, ама и немоќ и некаква помиреност дека ќе биде плен на сверови. Следниот ден во Чаршијата во Струга купува роденденски подарок за татка си (бакарна резба со цитат од Куранот), па оди на мала прошетка покрај Дрим. Му се причинува дека ја гледа Емина, девојката од свадбата во сонот, неговата нереализирана љубов, девојката со која бил во врска што се растурила и која сега е мажена за синот на Шефки. Повторно има флешбекови на времето кога биле заедно и на кавгата по која се разделиле. Оди кај својот пријател, Оцата, со него зборува дека сака да се откаже од зборување, да говори само со Бога, но овој го пишманува, цитирајќи му го имамот Али ибн Аби Талиб, дека тоа што го говориме, е исто толку важно како тоа што го правиме. Од кај Оцата заминува дома на роденденскиот

ручек. Таму ја гледаме сцената со помалиот брат Сеад, но од перспектива на Фатих. Тој е воздржан додека Сеад цело време го провоцира со зајадливи коментари за брадата и неговата посветеност на Бога. На крајот Сеад опасно му се приближува, Фатих се чувствува загрозен и го турнува Сеад од себе, кој паѓајќи, ја превртува масата. Неколку недели подоцна, тој си е повторно со овците на планинските бачила. Свои телефонот. Мајка му е. Абдула не е добар. Заминува веднаш дома. Го наоѓа татка си на смртна постела. Абдула испушта душа. Следниот ден тој, со помош на соседот Сефер го мијат телото на покојникот. Мајката инсистира да го одложат погребот за утредента, да се обидат некако да го пронајдат Сеад, но Фатих не дозволува – обичајот е починатиот да се погребва уште истиот ден, зашто ништо не е поважно од него, за тој да чека. Го погребуваат Абдула. Повторно е во канцеларија на Оцата. Поминало време, тој е и физички променет, брадата му е подолга, дури изгледа и постаро. Бара изим да оди да војува во Сирија. На чија страна, го прашува Оцата. На страната на Бога, одговара Фатих. Оцата потоа има долг монолог во кој говори за тоа дека војната е зло и дека во војна сите страни се грешни, но Фатих е решен. Кога ќе си дојде дома, таму ќе најде полициски инспектор со екипа како ја претресуваат куќата. Од „неканетите гости“ ќе разберат дека државата се сомнева оти Сеад е во Сирија, заминат да војува за пари. Фатиле човек што регрутира борци и името на Сеад е во неговите тефтери. Полицајците не наоѓаат ништо во куќата, па заминуваат. Фатих ја гледа мајка си скршена од болка. Тогаш го менува планот – наместо да војува, решава да оди да го врати братот. Џана гледа во искршеното стакло на врамената карикатура. Стаклото е пукнато во една точка од која потоа се шират искршените линии. Точката е токму на нејзиниот лик.

ТРЕТО ПОГЛАВЈЕ: ЏАНА – ДУША, ЖИВОТ

Џана е седната на столче на автобуската станица во Струга. Облечена е во селска облека. Вади писмо. Чита. Еден од луѓето што минуваат покрај станицата и заличува дека е Фатих. Го враќа писмото во внатрешниот џеб. Станува, потрчува по него. Го стасува покрај еден од паркираните автобуси. Го фаќа за раката и го потегнува. Сака да го гушне. Мисли дека е Фатих. Се качува во автобус за Скопје. Влегува во зграда во населбата Карпош. Зборува со родителите на тој што го регрутирал Сеад во Сирија. Тие не знаат ништо да ѝ кажат. И самите се загрижени, син им е во затвор. Оди со автобус до рампата на влезот на затворот, но кога стражарот – полицаец ќе ѝ се обрати со прашање кого бара, се врти и заминува без збор. Се сместува во евтин хостел во центарот на градот. Изгледа бедно, сиромашно, во селска стара облека. Вечерта оди на претстава. На истата претстава во која некогаш играше Сеад. Андријана и останатите актери се истите, а Сеад е заменет со друг. Нема сила да зборува со Андријана, заминува уште пред да заврши претставата. Се враќа во хостелот. Паралелно со тоа што ѝ се случува нејзе, гледаме чекори на луѓе по пруга. Нозете што чекорат припаѓаат на различни луѓе, жени, мажи, старци, деца... сè на сè, една дузина луѓе. Чекорите се бавни, уморни... Џана се качува на автобус назад за Струга. Оди кај Оцата, пријателот на Фатих. Го моли да проба да дознае некој абер за Фатих или за Сеад. Тој ѝ вели дека писмото од Фатих е единствениот абер. Од Идлиб пишал, тоа е близу до Турција, кога ќе биде во Антакија, можеби ќе прати нов абер. Важно е дека си доаѓа дома, пишал дека за првиот роденден на својот мртов татко ќе биде дома. За Сеад не пишал ништо. Оцата се интересира дали од полицијата биле пак, Џана негира, му кажува за бомбашкиот елек што го нашла во работите на Фатих и дека го крие во шталата. Оцата ѝ вели да се ослободи од него пред да го најдат полицајци и да западне во уште поголеми проблеми. Неколку дена подоцна, Џана ја молзе козата и плаче. Ја носи потоа козата кај комшијата да ја заколе за да не го пречека Фатих со празна трпеза. Тој се обидува да ја разубеди, но таа е решена. Од кај комшијата заминува кај Шефкет. Се распрашува за несудената снаа, потоа го моли да ги прости каматите, главницата ја вратиле кога ги продале овците. Шефки не сака да чуе, ја брка. Вечер. Џана седи и гледа телевизија. Некој

тропа на вратата, но не е Фатих, туку непознат човек. И ги предава работите на Фатих. Не успеал. Во торбицата има цртеж со капки крв. Прснува во плач. Се враќаме на првата сцена од филмот. Џана е пред огледалото. Отсутна е, замислена, очите ѝ се отечени од плачење. Го облекува бомбашкиот елек на себе. Се гледа кратко со поглед што соединува тага, очај и решителност. Паралелно дејство. Силуета на маж како се движи по пругата. Во позадина се гледа Скопје. Го гледаме одблизу мажот на пругата. Тоа е Сеад. Веќе е во Скопје. На стотина метри од железничката станица. Седнува уморно до пругата. На лицето му се отчитува среќа. Од џеб вади мобилен телефон. И врти прво на Алма, ѝ остава порака дека е вратен и дека печалил доволно за да почне нов живот. Потоа врти и кај мајка си, но никој не крева на телефонот. Телефонот на Џана свони во дневната на куќата, но таа е веќе замината. Во ТОТАЛ ја гледаме Џана како се доближува кон ноќниот клуб. Почнува музика, а се слушаат и стиховите на Матеја Матевски со гласот на Сеад: *О, оставете ме крај ова езеро, оставете ме крај езерото крај горчливо оставете ме мртов...* Широка панорама на Езерото. Во далечината, некаде на брегот се гледа светлина, а потоа и се слуша звук од експлозија. Сеад гледа во небото, а потоа замижува со среќен израз на лицето. Затемнување. На екранот се испишува телоп: *„Инспирирано од вистински настани. Посветено на една мајка чии двајца синови заминаа да се борат во Сирија, во две различни војски.“*

1.5. СЦЕНАРИО

Основата на секој филм е сценариото. Филмот е нешто многу поопфатно отколку што може да се изрази со пишаниот збор. Оттука произлегува дека сценариото е една жива материја која континуирано се менува, се надополнува, се развива сè до моментот кога ќе се сними и монтира филмското дело. Иако авторот на сценариото живее во убедување дека на екранот ќе го види тоа што го има напишано, сепак неговиот текст мора да помине по еден сложен пат при неговото пренесување на јазикот на филмот (Vajda, 1988: 14). Притоа не смее да се заборава дека секое уметничко дело, како и филмското, со вистински вредности претставува една интегрална естетика. Токму затоа, естетските вредности се вградени уште во сценариото, па потоа се пренесуваат до сите елементи што ја прават конструкцијата на филмот.

Како прво и основно, сценариото треба да има чиста, едноствана, јасна приказна. Естетиката во филмот почнува уште од сценариото. Потоа треба сите фази како: кастинг, светло, тон, шминка и многу други елементи да се поврзат. Во моите филмови го опфаќам македонското семејство, а сепак има универзално чувство и значење. (А.Митрикески)

Задачата на секој писател на сценарио е да го знае речникот со кој се служи, да го знае значењето и можноста на употреба на секој збор, да ги напише сите реченици во својот текст, дури и најкратките. (Elijed, 1982: 125)

Режисерот треба да умее да ја раскаже идејата на сценариото во неколку реченици, а истовремено длабоко да проникне во текстот, од сите можни страни, пред сè од аспект на секој лик во приказната. Затоа сите режисери сметаат дека најважно е сценарио кое ќе им овозможи да се доближат до вистината и преку неа до гледачот, кое треба да ги задоволува следниве критериуми:

- Раскажување во слики;
- Едноставна приказна;
- Јасна приказна;
- Карактеризација на ликовите (психолошки опис);

- Да не е долга приказната;
- Да не се развлекува приказната;
- Гледачот да ужива, а не да се измачува;
- Забава, да се внесе живот;
- Да се внимава на детали;
- Суровоста да се додаде без депресија;
- Да се чисти сценариото без страв сè додека режисерот не е задоволен од материјалот.

Искуството покажува дека речиси секое сценарио содржи материјал отповеќе, кој не е филмски, тоа е литературен материјал. Оттука, најдобар метод да се разработи сценариото е непрестајно прераскажување, со свои зборови за тоа што треба авторот да го режира. Додека се прераскажува, нужно изоставува поединости, распоредува тоа што е важно. Ако види кај слушателот досада, тогаш размислува за задржување на интересот. Во секоја сцена треба да ја има појдовната тема и содржина. Такво прераскажување мора секогаш да се раѓа од памтењето, а тоа што памтењето нема да го забележи, е помалку важно и може во сценариото да отпадне. (Vajda, 1988: 36)

Како се одвиваше создавањето на приказната за филмот „Деца на Сонцето“ – Сценариото на Гордан Мишиќ мораше да се адаптира за овие простори. Многу разговарав со актерите, им го дадов да го прочитаат и размислував за сите нивни сугестии. Претходно не сум работел на тој начин, но за да дојдам до автентичност на карактерите, допишував дијалог, вадев, но и додавав сцени. Колку што можам повеќе, сакам да избегам од театарот и телевизијата, бидејќи нам ни треба автентичен филмски јазик во кој ќе зборува сликата. Филмот е сведок на суптилните поместувања и промени во балканскиот семеен живот и обврските на родителите и децата. Точно е дека сценариото претрпе многу промени, особено кога ја видов локацијата и не се држев цврсто за тоа што ми ги даде Мишиќ. Во сценариото се бараше вода во која се истражува потонат брод, а Преспа има и езеро и богата историја. Таму поминале многу војски, пронајдени се и антички предмети, а на островот Голем Град и замокот на Самуил... Да знае да зборува Езерото, ќе има многу да каже... Поради таа историја и недопрената природа решивме да снимаме таму... Жанровски филмот е драма, не комедија, иако има доста комични моменти. Покрај љубовната приказна и приказната за семејството, овој филм говори и за контактот меѓу човекот и природата. (А.Митрикески)



Сл. 6 Студентите од ФДУ на снимање

1.6. КНИГА НА СНИМАЊЕ

Изработката на книгата на снимање се состои од поделба на сценариото на кадри. Во таа фаза текстуалната, литературна основа се разработува со нова, посебна техника која е својствена за филмскиот јазик во создавањето на филмското дело. Единици на филмскиот јазик и синтакса се кадар, сцена и секвенца.

Многу често сценариото поминува низ три етапи: сценарио со дијалог, провизорна книга на снимање и книга на снимање (Elijed, 1982: 75). Токму затоа задачата на секој сценарист, кога од писател преминува во филмски творец, е да ги знае можностите на камерата, нејзините движења (како на пр. панорама, швенк, кран, фар) и перспективите на кадрите, да го знае значењето и можностите на користење на сите видови планови (како на пр. детаљ, крупен план, полукрупен, среднокрупен, општ, тотал); да ја опише содржината на секој кадар, дури и на најкраткиот (Elijed, 1982: 125). Терминологијата која се однесува на плановите не е изедначена во сите земји, па затоа постојат различни имиња за ист план.

Во продолжение дадени се примери за тоа како би требало да изгледа една книга на снимање од студенти на ФДУ за за III год.

Книга на снимање за краткометражен игран филм/студент Батухан Ибрахим/
ЕНТ. ДОЛГ ХОДНИК. НОЌ

- 1. СП** – На празен ходник, се појавува жена со кандило на рака.
- 2. КП** – На раката и ја следиме до собата која е на крајот на ходникот.

ЕКСТ. ПАТ ВО ШУМА. ДЕН

1. ТОТАЛ – Горен ракурс на автомобил кој вози низ шума.

ЕКСТ. ПАТ. ДЕН

1. СП – На автомобил кој вози, швенкаме на десно и откриваме табела со име на селото. Автомобилот продолжува да вози.

ЕНТ. АВТОМОБИЛ. ДЕН

1. СКП – од внатре на Марија ја паркира колата и се симнува од колата. Швенкаме на лево Марија оди до багажникот. Фронтално ја гледаме како вади куфер и ранец од багажот. Го затвора багажникот, го откриваме весникот кој е во багажникот.

ЕКСТ. ПРЕД КУЌАТА. ДЕН

1. СП – од долен ракурс со фар напред на Марија како е застаната пред куќата.

ЕНТ. ДНЕВНА НА КУЌАТА. ДЕН

1. СП – на празна соба која е целата покриена со чаршафи. Марија влегува во собата.

1.1 СКП – (продолжуваме) се доближуваме кон неа, внатре е темно и ја следиме до прозорците и ги отвора ролетните.

1.2 ДЕТАЉ – (продолжуваме) Марија зема фотографија која стои на комодата од нејзина лева страна, ја гледаме Марија како мала и мајка ѝ.

ЕНТ. ХОДНИК. ДЕН

1. СКП – фронтално на ходник, Марија се качува по скали и влегува во собата која е од лева страна.

ЕНТ. СПАЛНА НА МАРИЈА. ДЕН

1. СКП – само мало движење на фар напред, Марија влегува во собата и гледа наоколу. Го остава куферот.

2. КП – на Марија се врти кон собата зад нејзе и оди натаму.

ЕНТ. ХОДНИК. ДЕН

1. СКП – од профил на со мало движење на фар напред, Марија се доближува со мали чекори кон вратата.

2. ДЕТАЉ – на раката на Марија како со страв ја фаќа кваката.

3. КП – на Марија од долен ракурс со форплан на раката, во тој миг свони телефонот Марија се врти кон собата и излегува од кадар.

ЕНТ. ДНЕВНА НА КУЌАТА. НОЌ

1. СКП – со мало движење на фар напред, фронтално на Марија како е седната на маса, а пред нејзе има лаптоп.

2. ДЕТАЉ – со форплан на рамо на Марија од лева страна на мониторот на лаптопот.

3. КП – на Марија како гледа на монитор.

ЕНТ. ХОДНИК. НОЌ

1. СКП – фронтално на ходник со мало движење на фар напред. Марија се качува во скали и оди во својата соба, во еден миг се загледува во собата спроти нејзе.

ЕКСТ. ПРЕД КУЌАТА НА МАРИЈА. ДЕН

1. ШИРОК – од долен ракурс на Марија како е на балкон.

ЕНТ. ДНЕВНА СОБА. ДЕН

1. СКП – од профил со форплан на Марија како прави кафе во кујната и зборува на телефон.

2. КП – на Марија како зборува на телефон.

ЕКСТ. ПРЕД КУЌАТА. ДЕН

1. ШИРОК – со мало движење на фар напред како Марија се симнува од кола со ќесиња.

ЕКСТ. ДВОРОТ. ДЕН

1. ШИРОК – со мало движење на фар напред, Марија излегува од вратата од куќата и седнува на масата пред вратата. Отвора една тетратка.

2. ДЕТАЉ – на графички за книгата. Гледаме жена која седи пред прозорец, крвари и се тркала нешто.

3. КП – на Марија како ја гледа книгата.

ЕНТ. СПАЛНА СОБА НА МАРИЈА. НОЌ

1. КП – на огледало ја гледаме Марија дека лежи во кревет, камерата оди лево, гледаме дека часовникот покажува 04.06.

1.1 КП – (продолжува) Марија лежи и гледа на таван, во еден миг погледнува напред, станува од креветот. Ја следиме до вратата.

ЕНТ. СОБА. НОЌ

1. ШИРОК – Темна соба, се отвора врата и влегува светло од ходникот. Марија го запалува светлото.

2. КП – Марија гледа наоколу збунето.

3. ДЕТАЉ – на фотографија каде што се гледа Марија и мајка ѝ.

3.1. ДЕТАЉ – камерата се крева кон Марија и гледаме како таа гледа наоколу и се потсеќа, во еден миг лаат кучиња и Марија оди кон прозорецот. Швенкаме кон прозорецот, надвор гледаме жена со кандило. Марија излегува од кадар, оди кон нејзината соба. Доаѓа со апарат, швенкаме кон прозорецот, жената ја нема.

ЕНТ. СПАЛНА СОБА. ДЕН

1. ШИРОК – со форплан на рамка на прозорец, Марија е во дворот и гледаме како оди кон местото каде што беше жената со кандилото.

ЕКСТ. ДВОР. ДЕН

1. ДЕТАЉ – на нозете на Марија, таа се наведнува и ја зема кожната коцкичка којашто стои пред нејзините нозе.

2. КП – Марија како гледа кон коцкичката и се врти кон шумата.

3. ТОТАЛ – Марија гледа кон шумата.

ЕНТ. ДНЕВНА НА КУЌАТА. ДЕН

1. ДЕТАЉ – на нож, Марија ја отвора коцкичката со мало ноже, од внатре излегува чуден симбол исцртан на хартија со капки крв на неа.

2. КП – на Марија како гледа уплашено кон коцкичката, станува од стол, оди позади, шарфаме на неа како ја фотографира коцката и се јавува на некој. Зборува.

ЕКСТ. ДВОРОТ НА КУЌАТА. НОЌ

1. ШИРОК – од надвор гледаме кон дневната на куќата како Марија е седната пред компјутер.

ЕНТ. ДНЕВНА СОБА. НОЌ

1. ДЕТАЉ – на коцкичката, потоа швенкаме кон лево гледаме чинија со јадење, потоа швенкаме и ја гледаме Марија како е загледана во коцкичката. Позади нејзе во дефокус надвор се гледа некое светленце кое поминува и се слуша некој звук.

2. ШИРОК – Марија станува од столот и оди кон вратата на балконот.

ЕКСТ. ДВОР. НОЌ

1. ШИРОК – Марија ја отвора балконската врата, погледнува наоколу.

2. КП – Претрчува мачка пред нејзе.

3. КП – На Марија се сепнува. Во офф се слуша лаење на кучиња, Марија се врти кон нејзино лево, во тој миг и свони телефонот. Таа се јавува и оди внатре.

ЕНТ. СОБА. НОЌ

1. СКП – Марија влегува во собата, легнува во креветот во истата положба како мајка ѝ.

2. ДЕТАЉ – Од џеб вади едно топче и го пушта на подот. Го следиме како се тркала и оди кон собата на Марија.

3. КП – Марија се загледува, станува и оди кон комодата што е отворена.

3.1 ДЕТАЉ – (продолжува) Марија од комодата вади една кутија.

4. ДЕТАЉ – На кутијата, Марија ја отвора и гледаме книга и други ствари.

5. КП – на Марија како гледа во тие.

ЕНТ. ВЦ. ДЕН

1. КП – на огледало, ја гледаме Марија како си го мие лицето и се загледува во себе.

ЕНТ. АВТОМОБИЛ. КВЕЧЕРИНА

1. КП – од профил како Марија вози.

2. ДЕТАЉ – на телефонот, ја пушта говорната порака.

3. КП – од профил Марија ја слуша пораката, шарфаме кон надвор и жената со кандилото е таму. Марија се уплашува и сопира.

4. СКП – Марија излегува од колата, швенкаме кон местото каде што беше жената, нема никој. Швенкаме кон Марија, таа гледа уплашено.

ЕНТ. ДНЕВНА СОБА. НОЌ

1. СКП – од долен ракурс Марија се качува по скалите, ние гледаме од под скалите.

ЕНТ. СПАЛНА НА МАРИЈА. НОЌ

1. СКП – на Марија влегува во собата испаничено, ја следиме како брзо ги собира алиштата и ги става во куфер. Го става и лаптопот, се гаси струја.

2. КП – На свеќа како се пали, се гледа лицето на Марија, уплашена е. Швенкаме и гледаме дека некој има во собата на мајка ѝ. Марија оди натаму, вратата е полуотворена. Гледаме дека една жена си ги сече вените, нешто се тркала кон Марија.

3. КП – Марија се плаши и бега.

ЕНТ. ДНЕВНА НА КУЌАТА. НОЌ

1. СКП – Марија се симнува по скалите гледа кон прозорците, швенкаме и гледаме дека сите се исцртани со крв со симболи.

ЕКСТ. ДВОР. НОЌ

1. КП – Марија излегува од куќата и оди кон колата.

ЕНТ. АВТОМОБИЛ. НОЌ

1. КП – од внатре од автомобилот, Марија се качува, пробува да ја запали колата, не може, излегува и нешто ја боде. Таа паѓа на земја. Движиме кон нејзе, се слушаат звуци.

ЕНТ. ДОЛГ ХОДНИК. ДЕН

1. ШИРОК – Празен ходник, исто како првата сцена, камерата движи кон собата што е на крајот од ходникот.

ЕНТ. СОБА ВО БОЛНИЦА. ДЕН

1. СКП – Марија ја вади маската за кислород, а до неа е Јован.

2. КП – на Марија збори со Јован.

3. КП – контраплан на Јован.

ЕНТ. ХОДНИК НА БОЛНИЦА. НОЌ

1. ШИРОК – Се гледа ходник, излегуваат млади од собата на Марија. Ние влегуваме во собата, Марија лежи на креветот.

ЕНТ. СОБА НА БОЛНИЦА. НОЌ

1. СКП – Јован нешто бара во чантата до креветот на Марија, се врти кон Марија и ѝ дава една кутија.

2. СКП двоплан – На Марија и Јован.

2.1 КП – камерата од двоплан со фар оди на кп на Марија.

3. ДЕТАЉ – на кутијата

4. КП – на Марија.

ЕКСТ. ЗГРАДИ. ДЕН

1. ТОТАЛ – гледаме високи згради и Марија влегува во една од зградите.

ЕНТ. СТАН НА МАРИЈА. ДЕН

1. СКП – Марија влегува во станот, ја следиме од грб до дневната, на масата има кандило, швенкаме кон Марија.

КРАЈ

Книга на снимање за краткометражен игран филм /студент Ајдин Ислами

1. ЕНТ. ДЕН/СТАН/СПАЛНА СОБА

1. **КП – Топ Шот**, на Даниел кој лежи во кревет разбуден.
2. **Детал план**, мобилниот во прв план, во втор е Даниел. Го гаси алармот на телефонот.
3. **ШП мастер**, Цело дејство во спална.

2. ЕНТ. ДЕН/СТАН/WC

1. **СКП**, Даниел се гледа во огледало и го гледа потеченото место на образот, го допира, но има силна болка.

3. ЕНТ. ДЕН/СТАН/ДНЕВНА СОБА

1. **Детал план Топ Шот**, на чаша вода во кадар влегува шумечка таблета.
2. **СКП**, на кугла со златна рипка. Во прв план се гледа куглата, а во втор е Даниел прави некое дејствие.
3. **Детал план**, вади таблета од лента со таблети.
4. **СКП**, Даниел ја пие таблетата со шумечкото растворено во чаша.
5. **КП**, на куглата со златна рипка, Даниел ѝ става храна.
6. **ШП**, Даниел излегува од станот.

4. ЕНТ. ДЕН/КАНЦЕЛАРИЈА

1. **СКП**, на Даниел. Седи во канцеларија на биро (работи на тастатура и гледа во монитор, па кон колегите).
2. **Субјективен**, на Даниел ги гледа колегите.
3. **СКП**, на Даниел гледа кон календарот на биро.
4. **Субјективен детал план**, на Даниел гледа во календарот на биро.
5. **СКП профил**, Цело дејство на Даниел + ја гледа сметката со 100 денари.
6. **Детал план**, на монитор гледаме 100 денари на сметката на Даниел.
7. **СКП профил**, Даниел го зема телефонот од биро и се јавува кај Бојан.
8. **КП фронтален**, Даниел разговара со Бојан.
9. **ШП**, Даниел го спушта мобилниот и продолжува со куцање. Силна болка го прекинува, се фаќа за образ и станува од бирото.
10. **КП**, Даниел го заболува забот и станува од кадар.
11. **ШП**, Даниел станува од биро и излегува од кадар.

5. ЕНТ. ДЕН/КУЈНА НА РАБОТНО МЕСТО

1. **СКП**, камерата е во висечки елемент од темница, во прв план има чаши, а во втор план се отвораат вратичките и го гледаме Даниел како зема чаша, па ги затвора вратите до темница.
2. **Детал план**, гледаме чаша и чешма, се полни вода во чашата.
3. **Детал план**, Даниел крши апче во рака.

4. **Горен ракурс СКП**, на Даниел го пие апчето.
5. **ШП**, Даниел зема мраз од фрижидер, го врзува во крпа и прави облога. Во истиот кадар влегува колешката и го прашува како е.
6. **СКП**, на Даниел става мраз на образот, а во втор план влегува колешката, а Даниел се врти кон неа.
7. **КП**, на Даниел разговара со колешката со крпа на образ.
8. **ШП**, колешката му врти грб на Даниел и продолжува со дејство и дијалог.
9. **Детал план Горен ракурс**, става кафе во чаша и почнува да го мати.
10. **Од СКП до КП со pull in (широк објектив)**, се доближуваме кон лицето на Даниел.

6. ЕНТ. НОЌ/ХОДНИК ВО ЗГРАДА

1. **ШП**, на ходник, се појавува Даниел, застанува пред врата, се врти, па влегува дома.
2. **КП**, Даниел пред врата слуша гласна музика, се врти и влегува дома.
3. **СКП**, Даниел со грб, а во втор план ја гледаме вратата од кај што доаѓа музиката. Од фокус на Даниел роламе на вратата. Даниел излегува од кадар.

7. ЕНТ. НОЌ/СТАН

1. **ШП**, Даниел е со грб и го гледаме како го отвора фрижидерот (цело дејство во кујна).
2. **СКП камерата е во фрижидер**, Се отвора врата од фрижидерот и се појавува Даниел. Во прв план гледаме храна на полиците и шише ракија.
3. **СКП профил**, Даниел пие ракија од шишето, ја плакне устата и се наведнува кон мијалникот, па ја плука ракијата.
4. **ШП**, Даниел од кујна влегува во дневна, го зема телефонот од маса и врти кај Перо. Застанува на позиција со **push in** камерата се движи од **ШП до КП**. Даниел излегува од кадар.

8. ЕНТ. НОЌ/ХОДНИК ВО ЗГРАДА

1. **СП**, камерата е на горните скали, го гледаме Даниел низ решетки како излегува од дома и се упатува кон вратата на комшијата (**Го следиме со швенк**).
2. **СКП**, на Даниел. Тропа на врата и никој не му отвора, па излегува од кадар.
3. **Горен ракурс СКП (предлог кадар)**, Даниел тропа на врата и никој не му отвора.

9. ЕНТ. НОЌ/СТАН

1. **ШП**, Даниел влегува во дневна, го зема телефонот од маса и врти во полиција.
2. **СКП**, Даниел разговара со диспечерката и спушта телефон.
3. **АМ**, Даниел седнува на тросед, го остава телефонот нервозно и го пали телевизорот. Полека задремува.
4. **СКП Горен ракурс**, Даниел пали телевизор и задремува (или само задремува)

10. ЕНТ. НОЌ/СТАН

1. **Детаљ план**, на мобилниот кој звони (се чита мама).
2. **СКП Горен ракурс**, Даниел го буди звонење на телефон. Го зема телефонот од маса и се јавува.
3. **АМ**, Даниел седи и збори на тросед (цело дејство).

10. ЕНТ. ДЕН/СТАН/СПАЛНА СОБА

1. **Горен ракурс СКП**, на телефонот гледаме како свони аларм. Влегува рака во кадар, со **швенк** доаѓаме до **СКП** на Даниел кој лежи во кревет.
2. **Продолжуваме со претходниот кадар**, Даниел од лежечка положба се менува во седечка и се врти со грб кон камера. Излегува од кадар.

11. ЕНТ. ДЕН/КАНЦЕЛАРИЈА

1. **КП**, на Даниел
2. **Субјективни кадри**, колеги се смеат, типкање на тастатура, клима бучи, вентилатор, принтер, колешка со слушалки, хефталка итн.
3. **СП**, Даниел не може да ги издржи звуците, станува, ја зема јакната и заминува од канцеларија.

12. ЕНТ. НОЌ/СТАН

1. **ШП**, Даниел влегува дома, зема ракија и ја плакне устата, оди до аквариумот гледа дека рипката е превртена, ја зема куглата и ја носи во WC.
2. **СКП**, на Даниел го гледаме низ куглата од рипката, рипката е превртена, а Даниел ја гледа. Ја зема куглата и ја изнесува од кадар.

13. ЕНТ. НОЌ/СТАН/ВЦ

1. **СКП**, на шолјата, Даниел ја истура рипката во шолја.
2. **КП долен ракурс**, Даниел гледа како ја носи вода рипката.

14. ЕНТ. НОЌ/СТАН

1. **СП**, Даниел вади апчиња и ги пие. Излегува од кадар.
2. **КП**, Даниел вади апчиња и ги пие. Излегува од кадар.

15. ЕНТ. НОЌ/ХОДНИК ВО ЗГРАДА

1. **Кадар секвенца**, го следиме Даниел од грб како излегува во влез. Се движи по скали до вратата на Јоцо, застанува и тропа. **(цело дејство)**
2. **СП**, камерата е на горните скали, Даниел излегува од врата, се движи до вратата на Јоцо, застанува и тропа. **(цело дејство)**
3. **СКП**, камерата е во станот на Јоцо, Јоцо отвора врата го гледаме Даниел во влез нервозен. **(цело дејство)**

1.7. STORYBOARD

Филмот е слики во движење, а основната и најмала динамичка единица е кадарот. Првиот кадар треба да се движи кон следниот кадар и така кадрите треба да го движат филмот напред. Овие поврзани кадри ја сочинуваат сцената, сцената треба да биде еден мал филм. Поврзани сцени чинат секвенца.

Storyboard (опфаќа камера, светло, одблесоци, атмосфера) е претставување на приказната, преку менувањето на снимки во нарацијата. Всушност станува збор за графички приказ од илустрации или фотографии прикажани во низа со цел предвизуализирање на нивното движење, анимација, графички движечки или интерактивни медиумски секвенци. Storyboard (понекогаш се нарекува shooting board или табла за снимање), во суштина е серија кадри, со цртежи на низата настани во филм, слични на стрип на филмот или некој дел од филмот, изработен претходно. Тоа им помага на филмските режисери, сниматели, директори на фотографија, да ги визуализираат сцените и да пронајдат потенцијални проблеми пред да се појават. Покрај ова, storyboard исто така помага да се проценат трошоците за целокупната продукција на филмот и да се заштеди на време. Честопати, storyboard вклучува стрелки или упатства што означуваат движење, како на пр., за сцените со брза акција.

При креирање на подвижна слика со кој било степен на верност на сценариото, storyboard обезбедува визуелен изглед на настаните како што треба да се видат преку објективот на камерата. И во случај на интерактивни медиуми, тоа е изгледот и редоследот во кој корисникот или гледачот ја гледа содржината или информацијата. Во процесот на раскажување приказни, повеќето технички детали вклучени во изработка на филм или интерактивен медиумски проект можат ефикасно да се опишат или со слика или со дополнителен текст. (Во прилог даден е пример на storyboard – студент Батухан Ибрахим).



Сл.7 Студентите од ФДУ на снимање

1.8. ПИЧИНГ

Презентација на филмот пред потенцијалните инвеститори е позната како пичинг (*англ.* pitch, пуштен во продажба). Претставувањето може да биде усно или визуелно со цел да се најдат финансиери (агенции, продуценти, фондови за проектот) кои ќе го поддржат овој проект. За тоа треба припрема, за да може во најкусо време (неколку минути) авторот да ја презентира документарно идејата. Зборовите треба да се убедливи, искажани со сигурност, со прецизност, со визуелност за да може да се искаже смислата на проектот, за што ќе биде филмот и зошто тој треба да биде направен. Во пичингот треба да бидат опфатени: историја на темата, протагонисти и што нив ги прави специјални, стилот на формата (монтажа, тон...), да се опишат позначајните моменти кои се очекуваат за време на снимањето, кои се мотивите за правење на филмот? Понатаму во правењето на

проектот, добро е да се прифаќаат идеите на другите и така да учиме. (Митрикески, 2011: 131)

Еден од најважните аспекти на филмската продукција, што претставува форма на трговија, е можноста за остварување профит и висината на вложените средства. Продуцентот и режисерот треба да најдат вакви приватни компании или владини агенции кои би биле заинтересирани за овие инвестиции. За време на презентацијата на проектите, продуцентот, режисерот и сценаристот одговараат на повеќе прашања, како на пр.:

Дали е можно успешно да се продаде концептот на овој проект?

Дали е оваа приказна вистинска за одреден пазар?

Дали ја сакам приказната толку многу што ќе поминам две години од мојот живот за производство на филм? (ако е полн метар)

Дали можам јасно да објаснам зошто верувам дека овој проект ќе биде профитабилен?

Дали овој проект е во состојба да привлече добри актери и дополнителни извори на финансирање?

Дали овој проект ќе го уништи мојот углед?

Задачата на режисерот е да одговори на овие прашања за време на неговиот говор.

Глава втора

ФИЛМСКИ РЕЖИСЕРИ ВО ИСТОРИЈАТА НА ЕВРОПСКИОТ ФИЛМ

Во вториот дел од учебникот претставени се имињата на дел од најзначајните филмски режисери во историјата на европскиот филм. Целта е да се запознаете со нивните дела, начин на размислување, естетски пристап и стилски карактеристики на филмовите со кои удираат печат и отвораат нови страници во филмската уметност.

2.1. ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ (FEDERICO FELLINI, 1920 – 1993)

„Треба да си сигурен во тоа што го правиш, да станеш ситничар.“

Италијанскиот филмски режисер Федерико Фелини е едно од најголемите и највлијателните имиња во развојот на европската филмската уметност на 20-тиот век. Неговите филмски дела се инспирирани од еден критички поглед кон социоекономските услови и сите останати деформации на италијанското граѓанско општество по Втората светска војна. Заедно со режисерите М.Антониони (M. Antonioni, 1912 – 2007), П.П. Пазолини (P.P. Pasolini, 1922 – 1975), Л.Висконти (L.Visconti, 1906 – 1976), како претставници на модернизмот и неореализмот, Фелини се смета за главен двигател на т.н. *втора италијанска филмска ренесанса*. Филмовите на Фелини се наградени со највисоките

европски и светски награди на најпрестижните филмски фестивали и конкурси (како на пр. четири Оскари за најдобар странски филм; награда Premiju Imperiale; Venice Film festival: *Silver Lion, Pasinetii Award*; The Cannes Festival: *Palme d'Or, Lifetime Achievement Award*) и др.

Биографски податоци

Федерико Фелини е роден во градот Римини сместен на Јадранското крајбрежје. Во септември 1939 год. се запишал на Правниот факултет на Универзитетот во Рим по желба на родителите. За време на студентските денови започнува да работи како репортер на дневни весници и во еден сатиричен магазин со своја колумна насловена „Но, дали слушате“? Овие години Фелини ги споменува како битен период во животот бидејќи е во постојана комуникација со различни уметници, писатели, сценаристи (меѓу кои и В. Zapponi, иден сценарист на Фелини), режисери (Е. Scola) преку кои постепено се доближува до шоу-бизнисот и големото платно. Истовремено Фелини започнува да пишува и радиоскечеви и сатирични шеги, а неговото прво сценарио е за комедијата *Сонот на пиратот* на режисерот на Матоли (М. Mattoli). Веднаш потоа Фелини започнува брзо да напредува со бројни соработки со етаблирани сценаристи, писатели, филмски работници.

По ослободувањето во 1944 год. Фелини отвора продавница во Рим во која ги продава своите цртежи – карикатури, но набрзо преку познанството со режисерот Р. Роселини (R. Rossellini), започнува да пишува дијалози за неговиот филм *Рим, Отворен град*. Во 1947 год. Фелини и сценаристот С. Амидеи (S. Amidei) добиваат номинација за Оскар за сценариото на овој филм. Во наредните неколку години Фелини работи како сценарист и асистент режисер, период во кој започнува самостојно и да режира одредени сцени во филмовите на Роселини.



Сл.8 Ф.Фелини на снимање

Филмски остварувања

Своето филмското режисерско деби *Светлините на вариетето* (1950) Фелини го снима во соработка со искусниот режисер А.Латуада (A. Latuada). Две години подоцна Фелини го реализира првиот самостоен филм *Белиот шеик* (1952) и ја започнува долгогодишната соработка со познатиот филмски продуцент К.Понти (K. Ponti, 1912 – 2007), сценаристот Т.Пинели (T.Pinelli, 1908 – 2009) и композиторот Н.Рота (N.Rota, 1911 – 1979).

Особено е значајна уметничката соработка со Нино Рота која е веројатно главниот кохезивен фактор на музиката и филмот (како на пр. *Сладок живот, 8 ½. Амаркорд*).

1950 – 1959

Од 1950 до 1959 год. Фелини ги создава своите ремек-дела – филмовите *Улица (La Strada, 1954)*, *Ноктите во Кабирија (Le notti di Cabiria, 1957)*. Овие филмови се настанати под директно влијание на неореализмот. Станува збор за една многу богата и сложена појава во уметноста која ги опишува надежите и страдањата, моралноста и начинот на мислење по Втората светска војна. Многу е тешко да се одвои што во тој правец е најважно и како се рефлектира врз Фелини: естетиката или моралноста, општествениот протест или откривањето на новите граници во филмот. Со тек на време се појавуваат многу спротивни формулации, дефиниции што е тоа неореализам, од естетски до крајно политички. Во секој случај неореализмот со своите потраги и искуства го преобразува италијанскиот филм и секој италијански филмски автор, како и Фелини морал да се најде во таа сфера.

Во продолжение можете да ја прочитате анализата за филмот ***La Strada*** (Улица) 1954 г. **Режија:** Федерико Фелини (Federico Fellini).

Главни улоги: Џулиета Масина (Giulietta Masina), Ентони Квин (Anthony Quinn), Ричард Басехарт (Richard Basehart), Алдо Силвани (Aldo Silvani). Музика: Нино Рота (Nino Rota); Сценарио: Федерико Фелини (Federico Fellini), Тулио Пинели (Tullio Pinelli), Енио Флеано (Ennio Flaiano).

Пораката на филмот е *потребата за љубов како лек за човечката осаменост, потребата за жртвување, важноста за надминување на егоизмот.*

Приказна: Гелсомина (G. Masina), дознава дека нејзината сестра Роза починала за време на турнејата на која отишла со уличен забавувач Зампано (A. Quinn). Една година подоцна Зампано се враќа да ја замоли мајката на Гелсомина таа да го заземе местото на нејзината сестра. Мајката зема 10.000 лири од Зампано, а ќерка си заминува истиот ден. Зампано заработува за живеење како уличен забавувач, кој кине дебели синџири завиткани околу градите. Наивната природа на Гелсомина се вклопува совршено како контраст на перформансите на Зампано. Тој ја учи како да свири на тапани и труба, да танцува и да се тркала пред публиката. Иако има желба да му угоди, тој сепак се потпира на заплашување и насилство за да ја одржи својата супериорност. Конечно Гелсомина се побунува и бега, го наоѓа својот пат до градот. Таму го гледа настапот на друг уличен забавувач, талентиран одач по жица и клоун – Лудиот (Richard Basehart). Кога е пронајдена од Зампано, таа е присилена да му се врати. Понатака двајцата му се придружуваат на патувачки циркус каде работи Лудиот. Лудиот го задева Зампано во секоја можност што ја добива, иако не може да објасни зошто го прави тоа. Откако Лудиот истура врз Зампано кофа вода, Зампано го брка со нож. Како резултат на тој инцидент тој завршува во затвор. Поради оваа случка и двајцата добиваат отказ од циркусот. Гелсомина, поради тешките околности во кои се наоѓа, ги преиспитува своите чувства и верувања. Пред да го пуштат Зампано од затвор, Лудиот ѝ ги изнесува на Гелсомина алтернативите за нејзината положба, ѝ ја претставува својата филозофија дека сè и секој има свое значење – дури и каменот, па и таа самата. Гелсомина предлага на Зампано брак, но тој ја одбива. Патиштата на Зампано и Лудиот се вкрстуваат повторно кога Зампано го сретнува Лудиот на осамен пат кому му е дупната гумата на автомобилот. Гелсомина е сведок на хоророт, Зампано го удира неколку пати Лудиот по глава. Лудиот се буни за искршениот часовник, а потоа паѓа и умира. Зампано го

крие лешот, потоа го турка автомобилот во провалија и го гледа како гори. Убиството ја крши Гелсомина, десет дена останува нема без жар во очите. Додека таа спие, Зампано заминува оставајќи ѝ малку облека, пари и својата торба. Неколку години подоцна тој среќава девојка која настапува и ја препознава мелодијата која Гелсомина ја изведуваше. Дознава дека Гелсемина ја пронашол татко ѝ, ја вдомил, но во меѓувреме таа умрела. Зампано се расплакува, сам талка пијан низ плажата.



Сл.9 Сцена од филмот *La Strada*

Сценариото на *La Strada* претставува една несекојдневна приказна, мрачна басна полна со симболични значења типична за времето на неореализмот. Но, продуцентите веднаш го отфрлиле овој вид уметничка проза, сметале дека е премногу литературно и дека е подобро Фелини да го издаде како книга. По многу перипетии, идејата за овој филм ја прифаќа продуцентот К. Понти и сакал во главната улога да ги види С.Мањано (Silvana Mangano) и Б.Ланкастер (Burt Lancaster), но на крајот се согласил тоа да биде Е. Квин (кој во тоа време во Италија не бил многу ценет) и на Џ. Масина (која е сопруга на Фелини).

Фелини и Пинели почнале повторно да работат над сценариото кое било напишано 1951 год. Во последните месеци им се приклучува Флаиано кој како што и самиот вели, постојано бил критички настроен кон сценариото и „...се трудев таа преубава бајка да ја спуштам на земја, да не доминира симболиката над приказната“. Во 1953 год. сценариото било готово.

Израснат во школата на неореализмот, Фелини знаел за опасностите кои се кријат во сценариото. Од првиот ден на снимање се борел со „литературата“ во темата. Филмот се снимал во многу тешки услови во автентична сценографија, во средна Италија. Одвреме-навреме Е. Квин го напуштал снимањето и одел на друго снимање во спектаклот *Атила*. Успехот што филмот го постигнал на фестивалот во Венеција, му предвидел блескава иднина. Во Њујорк филмот три години не бил симнат од репертоар. Во Франција се продадени два милиони примероци со мелодијата на *Гелсемина* која ја глумела Џ.Масина.

Во тој период почнува постојано да се зборува за *La Strada* како филм кој содржи магичен реализам, поради што се множат најразлични интерпретации:

феноменолошки, егзистенционални, мистични и др. Се анализира секоја сцена, сите ликови, реквизити, се дава една мистична смисла дури и на движењето на камерата. Околу Фелини се прави хистерична атмосфера на слава која ќе го следи до крајот на животот. Во Франција, Англија, САД, станал еден од најзначајните светски филмски режисери. Во Италија се развила бура од полемики и дискусии, едни го обвинувале за издајнички приод кон општествено ангажираниот филм, за бегство од реалноста кон фантазијата. Неореалистите го напаѓале, а некои филмски теоретичари, како францускиот критичар А. Базен (*André Bazin*), го бранеле. Фелини самиот се бранел велејќи дека филмот се изразува метафорички.

Во 1954 г. италијанскиот неореализам е во криза. Подоцна еден од основоположниците на неореализмот, италијанскиот сценарист и теоретичар Ч. Заватини (*Cesare Zavattini, 1902 – 1989*) изјавува дека нападот на *La Strada* произлегол од тогашната ситуација во италијанскиот филм и вели дека Фелини и покрај сè успеал да си ја сочува својата индивидуалност.

Фелини во *La Strada*, од неореализмот ги користи: специфичниот хуманизам, начинот на опсервација, откривањето на пејзажот, човекот од периферијата, начинот на импровизација, методата на работа со глумците, конструкција која се базира на „нотирање“ на стварноста. Фелини исто така бил фасциниран и од надреализмот на повоената реалност во Италија, кој се состоел од контрасти и несекојдневни случки.

Филмот го напаѓале и за анахронизам, за ирационална симболика, за патолошка психологија, примитивен егзистенционализам и др. Можеби повод за вакви спротивставени мислења е што филмот балансира помеѓу генијалноста и кичот, а има нешто и од немите филмови на Ч. Чаплин, но и од психологијата од Ф. М. Достоевски. Тој интуитивно, или свесно нашол формула која кај гледачот развива рафинирана фантазија и најпрости чувства. Овој филм влегува во најдлабоката природа на човекот, во неговиот внатрешен монолог. Трите лика во филмот отелотворуваат три основни типа на човечката егзистенција. Телесното, кое го затвора човекот во границите на неговата биологија и материјалните потреби (Зампано). Духовноста која е врска на човекот со светот и со другите луѓе, која во спротивност со телото, поврзува, а не дели (Гелсомина), како и фантазијата која е доминантна во уметноста и соништата (Лудиот). Сценографијата во *La Strada* наликува на *театар на фантазија*. Во филмот се раскажува за *божественото* што се јавува во природата, па така Гелсомина гледа многу несекојдневни работи: осамен коњ како преминува празна улица, музичари на хоризонтот, дете кое како да е извадено од слика на Бројгел. Тука просторот игра важна улога во филмската стварност, кој е истовремено магичен и конкретен, некако сакрален: море, полиња, плажи, плоштади на мали гратчиња на периферија, осамени дрва, трева носена од ветер – недофатливи мечти за нешто далечно, неискажано, а од друга страна автентично и сурово како дел од секојдневната реалност. Овој филм како да постои надвор од времето. Со ваква визија се раѓа интересна конструкција на филмот која не се базира на драмски развој, туку на својствена симетрија во структурата.

Филмот почнува со фар напред на песочна плажа по која трча Гелсомина, а завршува со фар назад од Зампано кој плаче. Клучниот момент кога Гелсомина ја прифаќа својата судбина се одигрува исто така на плажа. Гелсомина клечи на песокот, Зампано влегува во водата, тоа како да е средиште на таа чудна симетрија позната од народната епика, од средовековните дела и од барокот. Претходи епизодата на Лудиот, т.е. *првиот знак* на предвидувањето на Гелсомина, потоа доаѓа црковната епизода, т.е. *вториот знак*. Секвенцата во црквата е паралела на секвенцата на свадбата, што исто така ја потцртува симетријата на визуелната страна (организација на просторот, фактурата,

светлото). Секвенцата на свадбата ја засилува кај Гелсомина одлуката за бегство, секвенцата во црквата е нејзиното потврдување да издржи со Зампано. А на овие секвенци претходат средбите со Лудиот, каде во неговиот лик се појавува митот за уметникот. Прв пат Гелсомина го гледа Лудиот високо во воздухот како чекори на жица, втор пат ниско, долу на патот. Примерите може да се множат. Се чини дека оваа консеквентност дава на филмот магичен, кабалистички карактер. Сходно со поетиката на бајка или балада каде е важна симболиката, важни се и реквизитите во овој филм, како возилото на Зампано и трубата на Гелсомина. Реквизитите и просторите се надополнети со циркуска музика, која не само што помага во творењето на атмосферата и лирично ја коментира акцијата, туку е и носител на симболичко значење. Финалната сцена би била многу посиромашна и помалку експресивна без пропратната позната мелодија на Гелсомина, која се засилува додека камерата се оддалечува од Зампано.

Во овој филм, кој ги допира самите почетоци на филмската уметност и исто така ја допира циркуската поезија, може да се почувствува инстинктивното разбирање на уметноста кај Фелини како област на имагинацијата и сонот, како магична иницијација. Филмот нè воведува во фелиниовската уметничка митологија. Метафизиката на верата е врзана со метафизиката на уметноста. Во *La Strada* се чувствува својствена атмосфера за повоениот провизорен живот во Италија. Сè изгледа моментално, сите на нешто чекаат, на некоја промена, на некое чудо, во психологијата се чувствува дека луѓето не се заинтересирани за многу работи. Ликовите како да немаат корени.

Фелини во овој филм е опсерватор кој зема инспирација од надреалниот хаос од повоената Италија. Гелсомина е детинеста, но истовремено и возрасна, зрела со чудна сериозност, верна и бунтовна кон неправдата, во недоверлива потрага по љубов (се запаметува и по начинот на движење, наликува на Чаплин). Фелини верува во својата субјективна вистина и визија и сака таа вистина да им ја пренесе и на другите. Неговата фантазијата почнала да функционира како објективна стварност, станала извор за инспирација за другите.

Денеска кога се гледа филмот *La Strada*, се забележува една визија, фантазија која и покрај времето, зборува повеќе и од самата тема на филмот, исто така останува метафизика скриена под површината на кадрите, останува очекувањето на чудото, мечтата на јунаците за голема внатрешна промена. Тоа најверојатно била и личната мечта на режисерот. Генијалноста на Фелини се состои од користењето на традицијата и нејзината трансформација во филмскиот јазик. Од неа творел нова визија, атрактивна за народот во Италија и за љубителите на филмот во целиот свет.

Филмот има освоено повеќе од педесет меѓународни награди, вклучувајќи ја и наградата од Американската академија во 1957 година – оскар за најдобар странски филм, како прв добитник на оваа награда во таа категорија.

1960 – 1980 год.

По овој т.н. неореалистичен период, Ф.Фелини влегува во друга фаза под влијание на делата на швајцарскиот психијатар и психоаналитичар Карл Густав Јунг. Всушност аналитичката психологија на Јунг за личното и колективно несвесно во рамките на кое се разликуваат различни архетипови (Јунгов поим кој се однесува на вродени обрасци на мислење, чувствување и делување кои настануваат како резултат на вековно наталоженото искуство на нашите предци и кое претставува основна структура и динамички елементи на колективното несвесно) силно влијае врз филмовите: *Сладок живот* (1960)

8½ (1963), *Џулиета и духовите* (1965), *Сатирикон* (1969), *Амаркорд* (1973), *Казанова* (1976) и *Градот на жените* (1980).

Фелини за филмот...

За Фелини филмот е слика преку која ги доловува своите светови, своите приказни и ликови. Оттука произлегува неговиот пристап и начин на работа кој е фигуративен како сликите во соништата. „Креативниот тип не е ни свесен на тој чин на поврзување на несвесното и свесното ... всушност неговата свесност е единствено во изборот на начинот на кој се обидува да ги поврзе тие слики. Тој живее во меѓупросторот на утешните канони на свесната култура, и она несвесното, првобитната магма, темнината, ноќта, морското дно, за да испровоцира некоја промена. Прифаќање на таа игра е целиот негов живот..." (Fellini, 1991: 12)

Филмовите ги правам како во бегство, како да е тоа некаква болест со која треба да се избориме. Со нетрпеливост гледам на филм, како на зло од кое морам да се решам. Се залажувам дека ќе оздравам оној момент кога ќе се отарасам од филмот. За секое мое ослободување барам нов филм да снимам. Што ме обврзува и понатаму да работам: амбиција, потреба, досада, креативниот нагон. Ме обврзуваат да работам. Филмот има проблематичен и заводнички карактер. Мене ме заведува. Фазата на пишување на сценариото е најтешка. Тука филмот истовремено ти се приближува и оддалечува. Сценариото е детектор на тоа што филмот ќе биде, или можеби ќе биде. Тука постојат многу немири.

Занаетот на режисерот може да се одвива зад мрачни и немирни граници, да е потчинет од такви радикални и опасни алтернативи...

Пред да се бавам со режија, пишував сам сценарија. Работа која многу ми го расипуваше расположението и ме доведуваше до бес. Зборови, литературни изрази, дијалози... Сето тоа ми ја замаглува визуелноста што во суштина е филмот. Се плашам од сценарио, тоа нужно зло. Сфатив да би работел на филм, потребно ми е да соработувам и да остварам атмосфера на совршенство. Остварував свесно братство со сценаристи. Со многу и со Тонино Гуера, разговаравме за филмовите како нешто делумно во сон да сум видел. А кога се гледаме, ја избегнуваме вистинската работна атмосфера. Никогаш не сум потполно задоволен. На крај отворам работна канцеларија и пробувам со екипата да створам атмосфера. За мене најзабавна фаза е да се пронајдат лица низ кои ќе живее филмот. Почнувам да барам помеѓу непознати лица: гестови. Барам изразни, карактеристични лица. Се трудам со шминка и костими да извлечам што поголема психологија. На оваа работа многу се предавам. Немам некој систем на избор, сè зависи од лицето. Ако погрешам во старт, а тоа го забележувам уште на првите клапи, тогаш го менувам и ликот. Не го присилувам ликот да биде во туѓа кожа. На професионалните глумци кои ги одбирам, секогаш им повторувам да бидат она што се и да не се грижат. Резултатот е секогаш позитивен. Секој има лице кое му припаѓа. Не може да има друго лице. Сите лица се вистински. Животот не греша.

Зар сонот со своите слики не нè фасцинира? Нè плаши? Нè храни? Нè мачи? Во филмот зборовите и дијалозите служат да информираат, да овозможат рационално следење и да ги прикажат веродостојно случувањата. Немиот филм има некоја своја мистична убавина, заводливост, го прави вистинит за разлика од звучниот филм. Затоа што е поблизок до сликите од сонот, кои се секогаш поживи и пореални од сè што гледаме и

допираме. Зборовите информираат, но јас сакам да не се одземе мистиката на неговиот филм.

Многу сум се измачил во филмовите. Не помага ни школа, ништо. Со право сум бил критикуван, неприфатен, ама сум бил доследен на себе. Човечкото милие ми е најсигурно средство, најпрецизен елемент за развивање на самиот филм. Многу ми било тешко да го прикажам заплетот.



Сл.10 Ф.Фелини, М.Мастројани и С.Лорен

Единствена вистинска верност е односот кон сам себеси и кон сопствената судбина, со апсолутното уважување на секоја индивидуалност. Како би можело да биде поинаку? Знам дека моралот што владее, законите и целото наше секојдневно живеење, често се засновани на спротивно мислење.

За мене раскажување на филмот е една игра која вреди да се игра. Таа е игра за мене како личност, за мојата природа претставува потреба, нужност, како терапија. Кога ја играм, се чувствувам слободен. Ништо не ме спречува, во тоа е мојата среќа. Можам да се играм со играчката наречена филм. Во таа игра има сплет на односи, многу конци, кои треба да се држат во раце. Филмот е привлечен поради тоа дека те учи да разбереш, да го запознаеш светот. Да успееш да те разберат, и покрај психолошките бариери, комплексите, странските јазици. Во таа игра барам ликови, статисти, тие се драгоцените соработници во моите филмови. Некои од нив секогаш ме следат. Со тие ликови, јас се проектираам со голема фамилијарност. Тие ги отсликуваат моите хирови. Моите мании, кокетирања. Ми овозможуваат да се препознаам во нив. Јас ја влечам со себе својата магла, желбата да менувам, да сонувам, не можам да се отргнам од тоа. Филмот се претвора во една финансиска операција која продукцијата ја штити со канџи и заби. А јас знам со какви маки се раѓа филмот, со колку компромиси, порази. И си ги бранам своите магловити контури. Продукцијата и филмот имаат свои закони. Кај мене се јавува некое бегство кое мора да се совлада. И почнува првата клапа. И станувам поведар, луѓето ми покажуваат доверба и филмот ми станува пријател. Ја преземам улогата на водич. Ми се допаѓа начинот како Роберто Роселини ги правеше филмовите, како удобно патување, излет во природа со пријателите. Кај Р. Роселини гледав дека филмот може да се прави со лежерност, како што сликарот слика или како што писателот пишува. Истовремено да се мачи и ужива (Fellini,

1991: 39). Уживање и мачење не грижејќи се многу за крајниот резултат. Сомнежите, не се разликуваат од еден сликар за да го најде вистинскиот израз. Роселини се бореше со сите проблеми, со недостаток на пари, со промена на продуценти и др. Тој ги совладуваше сите проблеми. Од Роселини научив дека тоа не може да се искаже во збор, да се напише во програма. Да се сврти сè во своја корист. Мора да се одреди стварноста со сите нејзини облици.

Односот помеѓу режисерот и продуцентот, секогаш е проблематичен, драматичен, таа соработка е кршлива. Има ниски удари. Односот на режисер и продуцент за мене е една најсмешна работа. Мора да се помириме со тоа. Продуцентот се гледа себе како посредник помеѓу авторот и публиката. Продуцентите често мислат дека се пророци, непогрешливи. Тие се нужно зло. Од друга страна мене ми е потребен продуцент. Со него стигнуваат парите, а тој треба да биде стимулиран да го брани филмот. Истовремено го гледаш филмот од разни агли. Продуцентот е комплементарно и нужно зло. И колку е тешко да се објасни, неговиот придонес е незаменлив.

За мене филмот е слика, а *светлото* нејзин основен фактор. Светлото во филмот е идеологија, чувство, боја, тон, длабочина, атмосфера, приказна. Подвлекува, наговестува, ги чини поприфатливи фантазијата и сонот. Може да долови прозрачност, вибрации, да даде илузија на најголемо сивило на стварноста, секојдневието. Со еден рефлектор, лице без сјај и израз станува интелегентно, мистериозно, магично. Наједноставната, грубо направена сценографија со помош на светлото може да отвори неочекувани можности и да створи напната и вознемирувачка атмосфера. Филмот се испишува со светлоста. Светлоста го прави стилот на филмот. Во телевизија ја нема таа можност предметите и лицата да се осветлат на сликарски, психолошки начин. (Fellini, 1991: 109)



Сл.11 Ф.Фелини и Р.Роселини

Монтажа. Сакам да работам во толпа, луѓето ме посетуваат, ги изразувам своите слабости. Ама во монтажа не трпам никој. Монтажата личи на нов почеток. Монтажната сала е како хируршка. А пациентот филм, му треба почитување, се храни со сопствената интима. Филмот станува приватен, личен, останувам сам со филмот и монтажерот.

Филмот се појавува лично, излегува од платното (збиен во монтажата) добива пријателски изглед и ја освојува публиката. Добива лик кој јас сум го направил. Околу овие слики лебди звукот на тонската лента. Се слушаат звуци, одеци на животот. Во оваа фаза почнувам да бегам, веќе не уживам да го гледам вистинското лице на филмот. Магмата се разбистрила и моето интересирање нагло опаѓа. Со сè поголема педантерија секако го завршувам филмот, што повеќе да би се оддалечил од филмот. За мене е крај, а за некој друг баш сега почнува да живее. Работам со сè поголема педантерија и се оддалечувам од филмот. Го нема повеќе таквото оспорувано пријателство, или оние тешко постигнати солидарности. Кога поново го гледам филмот е секогаш поинаков. Некогаш младешки разигран, а некогаш пелтечи од старост. Час брз и лесен, а потоа спор и закочен. (Fellini, 1991:128)

Музика. Во сите противречни фази во филмот, мачнини, ненадежно возбудливи, има една која најмногу ја сакам, а тоа е настанување на музиката со Нино Рота. Со Нино можам да останам со денови и да слушам како свири на клавир. Сакам да почувствувам совпаѓање на чувства кои сакам да ги изразам во секоја секвенца. Музиката некогаш ми предизвикува грижа на совест, ме исполнува со мечти, ме потсетува на некоја димензија на хармонија, мир, совршенство од кое сум исклучен. Музиката ме исполнува со носталгија, тага, а кога престанува, не знаеш каде заминува. Свесен си само дека е недостижна и тоа те боли. (Fellini, 1991: 129)



Сл.12 Композиторот Н.Рота

2.2.АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ

(АНДРЕЙ АРСЕНЬЕВИЧ ТАРКОВСКИЙ, 1932 – 1986)

„Вистинскиот режисер треба да се справи со фактот дека филмот е и мета-јазик и дека може да излезе од неговата контрола и тоа почесто кај оние кои не се зависни од занаетските обрасци и не патат од опсесијата на прецизното изразување.“

Андреј Тарковски е еден од најголемите и највлијателни руски режисери кој остава длабоки траги не само во руската, туку и во светската кинематографија на 20-тиот век. Неговото филмско творештво опфаќа духовни и метафизички аспекти на животот кои ги прикажува во еден поетски манир во визуализирањето на тие слики од соништата и од природата, во долги кадри кои бавно ја создаваат драматичната структура. Ваквиот природ на Тарковски се рефлектира во создавање на долги и мошне комплексни филмови кои филмската критика, особено американската, за жал, често пати ќе ги оцени како неразбирливи, нејасни и збунувачки. Секако, оваа заблуда произлегува од фактот дека филмовите на Тарковски бараат внимателно, трпеливо, повеќекратно гледање, со соодветни и точни преводи. Неговата опсесија е да се издигне над сите конвенции и не го засега академската чистота на филмовите, бидејќи тие се длабоко лични филмови, со одбрано сиже кое во дадениот момент дава слобода да се обликува филмот исклучиво според сопствените поетски и човечки параметри. Токму затоа, Тарковски до крајот не е сфатен и не е комплетно прифатен.

Големиот шведски режисер И. Бергман (Ingmar Bergman, 1918 – 2007) открил дека Тарковски е најважниот режисер, изумител на нов јазик што одговарал на природата на филмот, бидејќи тој го претставува животот како одраз и како сон. Како и францускиот режисер Р. Бресон (Robert Bresson, 1901 – 1999), Тарковски ја отфрла психологизацијата на ликовите. Актерите со кои работел, сведочат дека неговата режија главно била ограничена на позиционирање во вселената и движењето, додека упорно избегнувал да зборува со нив за тоа што треба да мислат или чувствуваат.

Филмовите на Тарковски се наградени со највисоките европски награди на најпрестижните филмски фестивали и конкурси како на пр., на Cannes Film Festival – FIPRESCI prize, the Prize of the Ecumenical Jury, the Grand Prix Spécial du Jury; The Venice Film Festival – the Golden Lion за дебитантскиот филм *Детството на Иван*, и др. Во 1990 год. Тарковски е постхумно награден во својата татковина со престижната *Ленинская премия*. Во 2012 год. во престижниот британски магазин Sight & Sound, филмовите *Андреј Рубљов*, *Огледало* и *Сталкер* се рангирани меѓу педесетте најголеми филмови на сите времиња. Тој ќе остане како еден од оние филмски режисери кои можеби најмногу поттикнува сомневање, недоразбирање, контроверзи, до целосно неразбирање и отфрлување, како од страната на публиката, така и од филмската критика, насекаде во светот и во Русија. Истовремено, од други интелектуални кругови, филмски критичари, е прогласен за гениј, а неговите филмови за ремек-дела, како на Западот каде е прозиван како „прогонет уметник“, така и во неговата татковина, особено по неговата смрт. Неговото трајно влијание може да се види во еkleктичната низа филмации од изминатите 30 години чија работа, на различни начини, му должи долг, од Л. фон Триер, Т. Малик до Б. Тар и К. Денис.

Биографски податоци

Андреј Тарковски е роден во Завржје, Русија. Студиите по филмска уметност ги завршува на Московскиот државен институт за кинематографија под менторство на режисерот, скулптор и архитект М. Ром (Mikhail Romm, 1901 – 1971), со кого го работи својот прв филм *Детството на Иван* (1962). Во наредните години Тарковски снима уште четири филма и успева да се позиционира во редот на креативните млади режисери. Треба да се напомене дека од самиот почеток, Тарковски започнува со недоразбирања во оваа сфера на културното живеење поради неговата слободна и нескротлива идеја да работи по сопствен избор и да ги поттикнува гледачите на слободно размислување во време кога на филмот се доживува единствено како идеолошко-едукативен медиум. Поради овој став во тогашните политички околности во Советскиот Сојуз, Тарковски доаѓа во конфликти со авторитетите во филмската дејност во врска со изборот на темите и во 1979 г. ја напушта својата татковина. Со тешко чувство на носталгија, далеку од родната земја успева да снимат само уште два филма во италијанска и шведска продукција: *Носталгија* (1983) и *Жртва* (1986) (<https://www.britannica.com/biography/Andrey-Arsenyevich-Tarkovsky>, проследено на 10.03.2020). Во 1986 г. Тарковски ја публикува својата книга за целокупното кинематографско искуство насловена *Скулптурирање во времето*.

Филмски остварувања

Филмовите на Тарковски се значајни по нивните впечатливи слики, нивниот симболичен, визионерски тон и нивната мала количина на конвенционален заговор и драмска структура. Филмското творештво на А.Тарковски го сочинуваат седум трансцедентни, духовни филмови обележани со исклучителна визуелност, воодушевувачко долги, приближно пантеистичко почитување на пејзажот и природата и непречено мешање на реалното време, сон и меморија кои помогнаа да се рedefинираат можностите на киното во arthouse: *Андреи Рубљов* (1966), *Соларис* (1972), *Огледало* (1975), *Сталкер* (1979), *Носталгија* (1983) и *Жртва* (1986).

Филмот ***Андреи Рубљов*** (орг. рус. *Андрей Рублёв*) е биографска историска драма за истоимениот руски сликар на икони од 15-тиот век, кој Тарковски го режира на сопствено сценарио со косценаристот А.Кончаловски (Andrei Konchalovsky). Филмот е поделен во осум дела со пролог и епилог кои слободно се поврзани со главната тема – животот на големиот иконописец преку седум епизоди во неговиот живот. Иако е базиран на животот на Андреј Рубљов, Тарковски се обидува да прикаже реален портрет на Средновековна Русија преку личноста на еден голем уметник низ призмата на неговите духовни искушенија, со што директно се поврзува со православието како аксиома на историскиот идентитет на Русија. Притоа Тарковски дава акцент на општествените и политички околности во време на еден бурен период од руската историја. Темите на филмот вклучуваат уметничка слобода, религија, политичка нејаснотија, автодидактика и создавање уметност под репресивен режим.

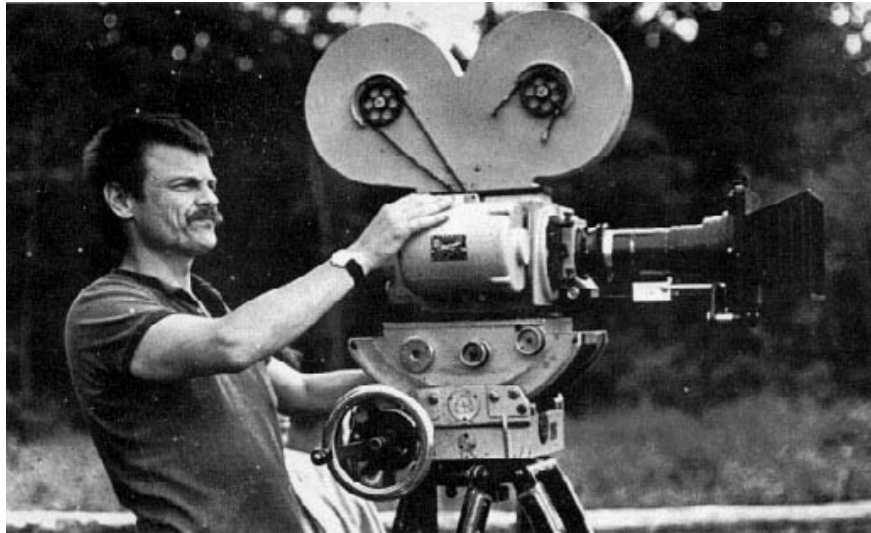


Сл. 13 А.Тарковски на снимање на филмот „Андреи Рубљов“

Премиерата на филмот била проследена со една долга полемика меѓу советските филмски работници и интелектуалци и всушност филмот не ги исполнил очекувањата на јавноста. Критиката, многу од учесниците и интелектуалците, па и самите косценаристи приговарале дека филмот е далеку од очекувањата – биографски со традиционална наративна структура. Поради ова, филмот не е објавен во официјалниот атеистички Советски Сојуз со години по неговото завршување, освен за единствено прикажување од 1966 година во Москва. Верзијата на филмот е прикажана на Канскиот филмски фестивал во 1969 год. и ја освојува наградата FIPRESCI.

Соларис (1972) научно-фантастичен филм снимен по сценарио на Тарковски работено врз истоимениот роман на С. Лем од 1961 год. Дејствието се одвива на вселенска станица што орбитира околу измислената планета Соларис, каде што научна мисија е стопирана затоа што екипажот составен од тројца научници паѓа во емотивни кризи. На помош во станицата доаѓа психологот К.Келвин кој треба да ја процени ситуацијата и да го открие мистериозниот феномен што ги зафаќа научниците. Филмот е обид на Тарковски да донесе нова емотивна длабочина во научно-фантастичните филмови кои ги смета како еден производ на западноевропските и американски филмски жанрови кои се недоволно развиени поради нивниот примарен фокус да се прикаже големината на технолошките изуми.

Соларис ја понесува Гран-при наградата на Специјалното жири и наградата FIPRESCI на Канскиот филмски фестивал во 1972 год. Често се наведува како еден од најголемите филмови за научна фантастика во историјата на филмот. Овие идеи Тарковски ги развива и доработува и во неговиот филм *Сталкер* (1979).



Сл.14 А.Тарковски на снимање

Огледало (1975) е филм, кој е инспириран од автобиографски моменти на режисерот поврзани со спомени со својот татко – рускиот поет Арсени Тарковски. Филмот е неконвенционално структуриран во форма на нелинеарна нарација, со користење на песни од творечкиот опус на татко му кој се јавува и со својот глас. Главниот концепт на *Огледало* е од 1964 год. и подлежи на повеќе скриптирани верзии на А.Тарковски и А. Мишарин. Филмот комбинира современи сцени со сеќавања од деца, соништа и снимки од вестите. Неговата кинематографија се лизга помеѓу бојата, црно-белата и сепиа. Филмот визуелно со слики е споредуван со струјата на техниката на свеста во модернистичката литература. Овој филм првично ги поларизира критичарите и публиката, поради што многумина сметаат дека неговиот наратив е неразбирлив. Сепак неговото влијание се зголеми по објавувањето на ранг-листата за најдобри филмови (19 место) и најдобри режисери (9 место) на филмската критика објавени во најреномираниот британски магазин Sight & Sound за 2012 година.

Носталгија (1983), снимен во италијанска копродукција, е филм кој обработува и истражува теми поттикнати од чувството на носталгија поттикнати токму во периодот кога Тарковски поради отворен конфликт со советските власти, решава да ја напушти својата татковина. „Судбината на Русите, националните корени и култура е моја култура. Со својата земја, со своите пријатели и со роднините. Од таа длабока врска не може да се ослободиме цел живат каде и да се наоѓаме. На Русите им е тешко да се навикнат на нови услови на живот. Русите се лоши емигранти, тоа го покажува историјата. Трагичната неспособност за асимилација и нивните неумешни проби да го усвојат туѓиот стил на живот. Не можам да помислам дека ситуацијата на потиштеност, безнадежност и тага која се провлекува низ филмот *Носталгија*, е судбина на мојот живот. Дали сум можел да знам дека до крајот ќе патам од таа тешка болест. Сега во вистинска смисла чувствувам дека филмот е способен во голема мера ја изрази духовната состојба“. Токму затоа филмот користи автобиографски елементи извлечени од сопствените искуства на Тарковски во посета на Италија и ги истражува темите околу носталгијата и непреносливоста на уметноста и културата.

Главниот јунак во приказната е еден современ советски поет (А.Горчаков) кој патува во Италија за да го истражи животот на својот сонародник – руски композитор од 18 век – Павел Засновски, кој живеел таму и се самоубил по неговото враќање во Русија. Главниот

акцент е ставен на талкањето и мечатењето за таа средба која е поттикната од едно писмо во кое пишува дека „...идејата да не се вратам во татковината ме убива“. Искуството на тој композитор паралелно се протега со доживувањата на интелектуалецот Горчаков, но и на режисерот, кој се чувствува раселен и копнее да се врати дома, но непредвидливоста на поезијата и љубовта и универзалноста на руската душа остануваат достапни за Европејците.

Филмот е добитник на Наградата за најдобар режисер и наградата освои Наградата на вселенското жири, награда за најдобар режисер и наградата FIPRESCI на Канскиот филмски фестивал во 1983 год.

Опсервација, стрпливо око или верно набљудување

За рускиот режисер Андреј Тарковски да се набљудува стварноста со грижа и внимание, е духовната и уметничката нужност на филмот. Тој вели: „Филмската слика всушност е набљудување на фактите на животот во времето“. Во погледот на Тарковски, она што е најзначајно во духовните и уметничките подвизи, е да се биде верен на животните средби, тогаш кога настаните или средбите се „интерпретирани“, се губи дел од посебноста на искуството, не постои вистински дијалог со настанот. Тој пишува: „Но, животот мора да се набљудува од прва рака, а не да се игра со баналности на празни фалсификати конструирани во име на актерската игра или експресивноста пред екранот. Мислам дека вистината на овие забелешки ќе биде потврдена ако ги прашаеме нашите пријатели да ни кажат, на пример, за смртта која тие самите ја имаат посведочено: сигурен сум дека ќе бидеме изненадени од деталите на сите тие сцени, од индивидуалните реакции на луѓето кои се засегнати, а пред сè, од несмасноста на сето тоа и, доколку можам да искористам таков несоодветен термин, од експресивноста на тие смртни случаи...



Сл.15 А.Тарковски на снимање

Пред стројот, група војници се наредени во линија за да бидат стрелани поради предавство. Тие чекаат кај вирчињата до сидот на болницата. Есен е. Наредено им е да ги соблечат палтата и чизмите. Еден од нив поминува долго време вртејќи се околу вирчињата, во неговите чорапи разрешетени со дупки, барајќи суво место каде ќе може да го одложи палтото и чизмите кои минута подоцна, повеќе нема да му се потребни. Повторно. Еден човек е прегазен од трамвајот и едната нога му е отсечена. Го

потпираат на сидот на една куќа и тој седи таму, под бесрамниот поглед на озарената толпа. И чека да пристигне Брзата помош. Одненадеж, не може повеќе да го поднесе ова, па зема марамче од неговиот џеб и го става врз „трупецот“ на ногата. Навистина експресивно. Секако, не станува за собирање вакви вистински инциденти по секоја цена. Она што зборуваме, е да се биде верен кон вистината на ликовите и околностите наместо кон површната привлечност на интерпретацијата во „слики“.

Андреј Тарковски за филмот

„Наша голема грешка е во тоа да бараме грешки во другите, да ги учиме другите, а истовремено сами не сакаме да учиме. Како можеме да измениме или да добиеме нешто, ако самите не можеме да го промениме својот сопствен внатрешен свет, ако сами себе не се чувствуваме доволно духовно високи“.

„Малкумина се оние уметници кои во своите дела ги отвораат прашањата на универзалност и вечност, за која сите постојано бараме одговори. И кога точно мислиме дека сме ги нашле одговорите, ведаш ќе увидите дека тие не се потполни и дека вашиот ум сè уште не ги доловил“.

„Филмот е тајна и за самиот режисер. До крајот на филмот мора да постои тајна за да биде интересен за гледање. Филмот е како животот, како љубовта, не може да се објасни. Исто како што не знаеме зошто живееме и зошто имаме емоција да сакаме. Самиот филм како уметничка целина, треба да биде алегија или метафора, кои исто така се преводливи на говорен јазик.“ (Stojanović, 1980)

„Заемното разбирање помеѓу авторот и публиката, без кое уметничкото дело не постои, е возможно само кога творецот е искрен. Тоа не значи дека искрениот творец подразбира и исклучително дело, способноста и талентот остануваат основни предуслови, но без искреноста на уметникот, вистинската уметничка креација не е можна. Јас верувам дека кога некој ја кажува вистината, некаков вид внатрешна вистина, тој секогаш ќе биде сфатен. Дури и тогаш кога прикажаните проблеми се многу комплексни, кога нанижаните слики и формалната структура се многу комплицирани, основниот проблем за авторот секогаш ќе биде искреноста. Моментот кога гледачот ќе го открие и разбере филмот, тогаш сè е завршено – илузијата на бесконечноста станува баналност, општа состојба, труизам (очигледна вистина) – мистеријата исчезнува. (интервју St. James, Pikadili, London, 1984)

Лош филм е оној филм кој лесно се прераскажува, бидејќи филмот треба да биде слика затоа што сликата се доживува и не се прераскажува. Филмот за мене е слика и доживување. Не сакам моите филмови интелектуално да се толкуваат, туку секој да може да го доживее, непосредно и емотивно, како што ги набљудува ѕвездите на небото или морската шир... Поетско во филмот, за мене, не подразбира тенденција кон лиризам и романтичност, туку речење на слики во еден процес на асоцијација, како кај поетите, создавање слики на расположенија и атмосфера, како што јас ја доживувам хаику поезијата... Притоа символите се вистините само тогаш кога се неисцрпни и неограничени во своето значење и не може да се соопштат со зборови. (Vučinić, 2017/<http://www.novifilmograf.com/nedorecenosti-andreja-arsenijevica-tarkovskog-prilozi-zatamacenje-jednogumetnickog-opusa>/на 10.10.2019)

„Целата уметност, се разбира, е интелектуална, но за мене, сите уметности, а киното уште повеќе, мора пред сè да бидат емотивни и да делуваат на срце. Секој уметник, без оглед на жанрот, се стреми што е можно подлабоко да го изрази внатрешниот свет на човекот. Во сите филмови, иако биле различни, сакав да ја прикажам внатрешната двојност на човекот, неговата противречност помеѓу духот и материјата. Тој конфликт е за мене најважен, ги раѓа сите проблеми во процесот на живеење на нашиот општествен живот“. „Филмската режија почнува оној момент, кога пред очите и во свеста на оној кој сака да направи филм, се појавуваат идните слики на филмот... Само ако го покажува своето гледање на работите, ако е некој вид на филозоф, тогаш режисерот е некој вид уметник, а кинематографијата уметност.“ (Лазић, 1992: 2/5) Во разговорите со своите студенти Тарковски секогаш потенцирал дека: „Не е можно да ја фотографирате реалноста, можете единствено да направите сопствена слика за истата. А таа слика сепак е плод на вашето лично доживување, опсервирање на реалноста со сите нејзини димензии...“

Зборови и слики: Зборовите со леснотија можат да го дефинираат светот. Сликите не, тие секогаш водат кон други слики. Постои сестрана согласност, договор пакт, за тоа што значат зборовите. (Затоа правните договори се составени од зборови). Од друга страна не постои согласност што значат сликите. Да почнеме со тоа дека тие не значат. Тие сугерираат, навестуваат. Не даваат на тацна. Во ова време на хаос, сликите треба да бидат бавни, прецизни, стварни. Слики кои евоцираат светост и човечност.

Филмот не треба да се бави исклучиво со прераскажување на литературни содржини – тоа е должност на литературата. Сметам дека литературните содржини се најчесто наметнати на филмот како арматурно ткиво кое го држи филмот, односно вниманието на гледачите. А во суштина тоа е потполно неприродно и непримерно за филмот како автохтона и автономна уметност со свој уметнички јазик. Тоа е злоупотреба на филмот поради комерцијални потреби, и токму затоа во киносалите денеска најчесто се препознава трагичното или комичното, како класични и доминантни естетски вредности за филмот, со шаблонизирана драматуршка нарација.

„Филмот веќе се избори за можноста и правото да го обликува и да го изразува духовното ниво на човештвото, новото на човековата култура со сопствени средства... Кинематографијата е способна да создава дела со исто значење како што имаат романите на Толстој и Достоевски за 19 век. И уште повеќе, уверен сум дека во нашата епоха културното ниво на сопствената земја подобро од било што може да го изрази токму филмот, како во античкото време драмата... Според мое мислење, филмот не е професионален, туку морален повик... Уметноста ни дава верба и нè исполнува со чувство на сопствено достоинство. Не сметам дека за доживување на уметничкото дело треба да имаш специјално образование. Пред сè неопходно е да бидеш духовно богат човек... Да прифаќаш, не толку да разбираш колку да прифаќаш, бидејќи ако прифатиш, ќе разбереш...!“

Филм, тоа е голема и висока уметност и кога би ме запрашале како го вреднувам, јас би го поставил некаде помеѓу музиката и поезијата, без оглед што овие уметности постојат веќе илјадници години... Погрешно е да се зборува за трагањето на уметникот по темата. Зашто, бидејќи темата созрева во него како плод и во еден момент почнува да бара израз... тоа е слично на породување... (Paradžanova, 2002)

Јасно е дека Тарковски филмот не го сфаќал како забава за широки народни маси, комерцијален производ, уште помалку како медиум за пласирање на идеолошки пораки, филмот го поистоветувал со поезија и музика – и со иманентна, апсолутно уметничка слобода. Уметноста мора да го носи човековиот копнеж за идеално, мора да биде одраз на неговите желби... уметноста на човекот му дава нова надеж „Која е суштината на

работата на филмскиот режисер? Можеме да го дефинираме како вајар во времето. Исто како што еден скулптор зема парче мермер, и длабоко однатре е свесен за карактеристиките на своето готово уметничко дело, отстранува сè што не е дел од тоа – така и режисерот на филмот, од 'грутка време' во огромно количество, цврст кластер на живи факти, сече и отфрла сè што не треба, оставајќи го само она што е елемент на готовиот филм, што ќе се покаже интегрално со кинематографската слика..."

Галеријата на негови омилен режисери, кои ги става во редот на најголемите уметници на сите времиња, најдобро говори за неговото поетско сфаќање на филмот. Во таа галерија се Бергман, Бресон, Фелини, Антониони, Довженко, Куросава, Буњуел, и Мизогучи, а од неговите современи руски колеги само Параџанов и Јоселиани. Заедничко на сите овие автори е сериозност и силна авторска личност, бескомпромисни, лични ракописи и поетика.

За Тарковски...

„Во присуство на Тарковски можеш да го приближиш чудото на животот. Тој имаше кокетност, се сакаше самиот себе, своето лице, своето тело, беше отворен човек, наивен, како и многу други од уметноста. Беше парадоксален, и отворен и таинствен и многу сериозен истовремено весел. Имаше во себе посебна нежност. Можеше со доброто да го допре секој човек. Сакаше сè да менува на подобро, и секогаш со јасна идеја.“(Erland Josephson, шведски глумец и поет, познат по работата со И.Бергман и А.Тарковски)



Сл.16 А.Тарковски на снимање

Најдоминантна вредност во неговите филмови е возвишеното или онаа вредност која најретко се среќава во современиот филм. А што е возвишено во филмот? Според Кант, кој прв го идентификува и го формулира поимот „возвишено“, постојат два вида: природно и естетско возвишено. Процесот на донесувањето суд за возвишено, според Кант, проаѓа низ две фази: првата е немоќта на човечката чувствителност пред величина или моќ на природата.

„Тарковски е еден од големите стилистички иноватори на втората половина на 20-тиот век и неговиот труд може да претставува проблем, не само на гледачите кои се

навикнати на класични холивудски приказни, туку и на оние запознаени со европскиот уметнички филм од истиот период”.

Американскиот критичар и публицист Д.Расел пишува: „...ние веруваме дека неговите филмови заедно, изгледаат како да се епизоди на еден единствен голем филм... каде темите, мотивите и ликовите се отсликуваат и се испреплетуваат меѓу себе, страдаат и комуницираат како премин во некоја извонредна визуелна фуга... И ако овој пристап е правилен, а може да се прифати во голем дел како точен, тогаш се поставува прашањето постои ли некој заеднички мотив, кој како невидлива нитка ги поврзува сите негови филмови и создава чувство на монолитност.“ (Rasel, 1990)

2.3. ВИМ ВЕНДЕРС (WIM WENDERS, 1945–)

„Филмското време е секогаш многу кондензирано време на живот. Можеби работиш три години на филм и тогаш го гледаш 90 минути или 100 минути, па затоа е подобро да вреди. Како режисер, треба да ги оправдате своите проекти од таа гледна точка.“

Режисерот Вим Вендерс е едно од најголемите имиња во германската кинематографија во втората половина на 20-тиот век. Во периодот од 1962 год. до 1982 год. Вендерс е клучна фигура во етаблирањето на т.н. Германски нов филм (герм. *Junger Deutscher Film/JDF*) со кој се отвораат нови перспективи во пристапот и изработката на современите германски филмови. Имено, како реакција на уметничката и економска стагнација на германската кинематографија, група од млади режисери (како А.Клуге, Е. Реитц, П.Шамони, Ф.Ј.Спикер, Р.В.Фасбиндер, В.Петерсен, В.Херцог, М.фон Трора, В.Вендерс и др.) истапуваат во јавноста со изработка на голем број кратки филмови провокативно декларирани „Стариот филм е мртов. Ние веруваме во нов филм.“ Нивната цел е финансиски да се поттикне потребата за воспоставување нови уметнички стандарди за германскиот долгометражен филм што ќе им овозможи на режисерите да создадат подобри продукции кои ќе бидат поддржани и од големите американски студија. Нивните идеи беа под влијание на италијанскиот неореализам, францускиот *Nouvelle Vague* и британскиот *New Wave*, како еklekтична комбинација со референците и на холивудските филмски жанрови. Иако во филмовите на Вендерс продолжува тој манир на потпирање, на најразлични начини, на американската кинематографија, сепак тој останува еден од најавтентичните европски режисери. Главната причина лежи во тоа што во неговите филмови сите тие елементи се испразнети, трансформирани и адаптирани со стил и поетика кои се фундаментално различни од американското кино.

Првите успеси на Вим Вендерс се наградата за најдобар режисер на *Британската академија за филм (BAFTA)* и Златната палма на *Канскиот фестивал* за филмот „Парис, Тексас“ (1984г.), наградата за најдобар режисер на *Канскиот фестивал* за филмот „Небото над Берлин“ (1987г.). Меѓу многуте почести, тој добива три номинации за Оскар за најдобар документарен филм со: *Буена Виста Соушал Клуб* (1999, за кубанската музичка култура); *Лина Бауш* (2011, современата германска танчерка и кореограф), и *Солта на Земјата* (2014, за бразилскиот фотограф Себастишко Салгадо). Од 1996 год. тој е претседател на Европската филмска академија во Берлин. Покрај филмската режија во која се јавува како автор-режисер (терминот обично се однесува на режисери со препознатлив стил или

тематска преокупација, истовремено автор на сценарио) Вендерс е успешен фотограф на пејзажи.

Биографски податоци

Ернст Вилхелм Вим Вендерс е роден во Диселдорф, Рајнска Покраина во Германија, во традиционално католичко семејство. По стапките на својот татко Хајнрих Вендерс кој бил хирург, Вилхелм започнува да студира медицина, но набрзо се префрла на студиите по филозофија, од кои исто така се откажува и во 1966 год. се сели во Париз. Бидејќи не го примаат на француското национално филмско училиште, Вендерс започнува да изучува гравура во студиото на Фони Фридландер (F. Friedlander), на Монпарнас. За време на овој престој во француската престолнина, тој се опседнува од филмската уметност и започнува секојдневно најголемиот дел од денот да го минува во локалните кино-сали со филмските проекции. Во 1967 год. се враќа во Германија и се запишува на Високата школа за телевизија и филм (герм. Hochschule für Fernsehen und Film München). Од 1967 до 1970 год. тој работи и како филмски критичар во неколку германски печатени изданија како *FilmKritik*, дневените весници *Süddeutsche Zeitung*, *Der Spiegel* и *Twen* магазин.

Дипломира во 1970 год. со црно-бел филм, насловен *Лето во градот* според песната од групата *The Lovin' Spoonful*, која исто така е вклучена во филмот. Уште во својот прв филм Вендерс зафаќа многу теми кои подоцна ќе бидат негов заштитен знак со бесцелно пребарување, упорно скитање кон неодредена цел, бегане од невидливи демони и сл.



Сл. 17 В.Вендерс на снимање

Филмски остварувања

Филмскиот опус на Вим Вендерс се вбројува меѓу најзначајните филмски остварувања во европската кинематографија на 20-тиот век. Неговиот стил изобилува со поетичноста на филмскиот јазик која во континуитет ги поврзува неговите филмски дела кои се надоградуваат и оформуваат уникатна целина. Од тие причини Вендерс се издвојува како филмски деец, режисер и сценарист, кој речиси сите свои филмови ги поврзува со алузија, со посредно укажување на нештата кои не ги споменува преку тоа што го раскажува.

Во продолжение хронолошки се претставени насловите на неговите филмови:

- 1970 *Лето во градот* (Прв игран филм посветен на Д'Кинкс)
- 1972 *Стравот на голманот од пенал* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*; според романот на Питер Хандке)
- 1973 *Буква на срамот* (*Der Scharlachrote Buchstabe*; според романот на Натаниел Хоторн)
- 1974 *Алиса во градовите* (*Alisa in den Städten*; Прв дел од трилогијата „Road Movie“)
- 1975 *Погрешен потег* (*Falsche Bewegung*; Втор дел од трилогијата „Road Movie“, со Н. Кински)
- 1976 *Кралеви на патот* (*Im Lauf der Zeit*; Трет дел од трилогијата „Road Movie“)
- 1977 *Американски пријател* (*Der Amerikanische Freund*; според романот на Патриша Хајсмит „Риплиевата игра“)
- 1980 *Грмотевица над вода* (Документарен филм за последните денови на Николас Реј)
- 1982 *Хамет* (приказна за Дашиел Хамет, американски писател, според романот на Џо Горс)
- 1982 *Соба 666* (*Chambre 666*; Кратки документарни интервјуа на режисерите: С. Спилберг, Жан-Лук Годар, и Р. В. Фасбиндер, за иднината на филмот. Филмот е снимен во Кан)
- 1982 *Обратен агол* (Краток филм за Вендерсовите спорови со Копола во снимањето на *Хамет*)
- 1982 *Како стојат работите* (*Stand der Dinge*)
- 1984 *Парис, Тексас* (*Paris, Texas*)
- 1985 *Токио-Га* (*Токуо-Га*; Документарен филм за јапонскиот режисер Јасуџиро Одзу)
- 1987 *Небото над Берлин* (*Der Himmel über Berlin; Wings of Desire*; напишан со Питер Хандке. Еден ангел-чувар е во искушение да копнее по човековите искуства над бесмртноста на отпадникот.)
- 1989 *Тетратка за градови и облека* (*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*; Документарен филм за јапонскиот моден дизајнер Јоши Јамамото)
- 1991 *До крајот на светот* (*Unitil the End of the World*)
- 1992 *Ариша, мечката и Камениот прстен* (*Arisha, der Bär und der steinerne Ring*)
- 1993 *Далеку, толку блиску* (*In weiter Ferne, so nah!*; Продолжение на *Небо над Берлин*)
- 1994 *Лисабонска приказна* (*Lisabon Story*; Продолжение на *Како стојат работите*)
- 1995 *Над облаците* (*Jenseits der Wolken*. со Микеланџело Антониони)
- 1996 *Трик на светлината* (*Die Gebrüder Skladanowsky*)

1997 *Крајот на насилството (The End of Violence)*

1998 *Вили Нелсон во Театаро*

1999 *Буена Виста Соушал клуб* (Документарен филм за кубанските музичари, со Рај Кудер0)

2000 *Милион долари хотел (The Million Dollar Hotel)*

2002 *Ода за Келн: Рок енд рол филм (Viel passiert - Der BAP- Film;*
Документарен филм за келнската група БАП)

2003 *Душата на човекот (The Soul of A Man;* Документарен филм за блуз-музичари)

2004 *Земја на изобилство (The Land of Plenty)*

2005 *Кога минатото ќе затропаш (Don't Come Knocking)*

2007 *Невидливи злостроства (Invisible Crimes)*

2008 *Пукање во Палермо (Palermo Shooting)*

2011 *Пина (Pina)*

2018 *Папата Франциско: Човекот од збор (Pope Francis: A Man of His Word)*

Вендерс е автор на документарни и играни филмови. Наративната структура на „новиот“ американски филм е присутна речиси во целокупниот творечки опус на Вендерс, но таа е адаптирана на уникатен начин. Неговите ликови се движат во состојба на постојана нестабилност и пребарување, како да се изгубени во реалност која им припаѓа само на нив (но и на нас преку нив) во која нема никакво значење и вредност. Сè изгледа подеднакво важно и подеднакво рамнодушно (како на пр. убиј касиерка во кино на периферијата, талкај бесцелно, трчај во река со автомобил.). Сето ова Вендерс го донесува на еден исклучително филмски начин преку самите слики; затоа што неговите ликови многу малку зборуваат, и кога зборуваат, тие ни ги раскажуваат своите приказни и соништа, исполнети со значења и алузии. Во овие дијалози, не се одвива вистинскиот дијалог, затоа што секој од нив, како затвореник во својот свет, не е во состојба да комуницира со други лица, туку само им соопштува како се чувствува и што го загрижува. Оттука произлегува еден мошне оригинален ефект на овие „лажни“ дијалози кои се всушност збир на внатрешни монолози.

Во неговите филмови сè мора да се гледа внимателно, да се прочита меѓу редови, (како на пр. очајот е очај што го донесуваат ликовите), без задршки. Тој успева да претстави една уникатна релација помеѓу поединецот и просторот, една отугена реалност, во која најмногу се чувствува влијанието на италијанскиот режисер Микеланџело Антониони. Од аспект на класичниот филмски наративен тек и фрагментација на дијалозите што го прикажуваат внатрешниот хаос на неговите ликови, честото прекратување на филмските секвенци нема значење. И, како кај францускиот режисер Жан-Лук Годард, ликовите на Вендерс се среќни што одат во кината и имаат контакт со самите филмски ленти, проектори и салите за кино.



Сл. 18 В.Вендерс, Х.Д.Стантон и Н.Кински *Парис Тексас*

Во продолжение можете да ја прочитате анализата за филмот ***Paris, Texas***, 1984 г.
Режија: Вим Вендерс (Wim Wenders)

Главни улоги: Хари Дин Стентон (Harry Dean Stanton), Дин Стоквел (Dean Stockwell), Настасја Кински (Nastassja Kinski), Хантер Карсон (Hunter Carson). Музика: Рај Кудер (Ry Cooder); Сценарио: Л. М. Кит Карсон (L. M. Kit Carson), драматург: Сем Шепард (Sam Shepard).

Пораката на филмот е *неуништливата сила на љубовта*.

Приказна: Тревис Хендерсон шета сам низ пустината на Западен Тексас во безначајна држава, пред да се сопне, да падне и да ја изгуби свеста. Германски лекар го прегледува и утврдува дека е нем, но открива дека поседува телефонски број и го повикува. На повикот одговара Волт Хендерсон, братот на Тревис од Лос Анџелес. Волт веќе четири години не го видел ниту имал контакт со Тревис и се согласува да патува во Терлингва, Тексас, за да го види. Неговата француска сопруга Ен е загрижена за овој проблем, затоа што тие го посвојуваат синот на Тревис, Хантер, поради тоа што детето останува само и без неговата биолошка мајка, Џејн. Волт стигнува до Терлингва и го наоѓа Тревис како талка од клиниката каде што беше пронајден. Двајцата браќа започнуваат да возат назад во Лос Анџелес, со тоа што Волт станува сè повеќе фрустриран од необичноста на Тревис, Тревис конечно го изговара името „Парис“, барајќи да отиде таму. Волт погрешно претпоставува дека значи Париз, Франција. Далеку на патот, Тревис му ја покажува на Волт фотографијата од празен имот во Парис, Тексас, која ја купил, верувајќи дека е зачат во тој град. Браќата стигнуваат до Лос Анџелес, каде што Тревис се соединува со Ана и Хантер. Хантер, на седумгодишна возраст, многу малку се сеќава на својот татко и е претпазлив за сè. Хантер сфаќа дека Тревис сè уште ја сака Џејн, неговата мајка. Ана му открива на Тревис дека имаат контакт со неа и прави месечни депозити на банкарска сметка за Хантер. Ана ги проследува депозитите во банка во Хјустон. Тревис сфаќа дека е можно да ја види Џејн ако е во банката Хјустон на денот на следниот депозит. Тој зема ново возило и позајмува пари од Волт. Кога му кажува на Хантер дека заминува, Хантер посакува да оди со него, иако тој нема дозвола од родителите Волт и Ана.

Тревис и Хантер се возат во Хјустон, додека Хантер раскажува за Биг Бенг и потеклото на Земјата. Кога пристигнуваат во банката Хјустон, Хантер ја идентификува

својата мајка во автомобил и тие ја следат нејзината кола до пип-шоу клуб каде што работи. Додека Хантер чека надвор, Тревис влегува, откривајќи дека бизнисот има простории со еднонасочни огледала, каде клиентите разговараат преку телефон. На крајот ја гледа Џејн, иако таа не може да го види и заминува.

Следниот ден, Тревис го напушта Хантер во хотелот *Меридјан* во центарот на Хјустон, со порака дека се чувствува обврзан да ги соедини мајката и синот, бидејќи е одговорен за нивното раздвојување. Тревис се враќа во клубот и повторно ја гледа Џејн, на која ѝ раскажува приказна, наводно за други луѓе. Тој опишува маж и помлада девојка што се земаат и имаат дете. Мажот станува алкохоличар, поради што младата сопруга страда и сака да го напушти семејството. Човекот исто така сонува да се повлече на непознато место „без јазик или улици“. Пожар во приколката дома, по инцидент на една семејна караница, и конечно Џејн сфаќа дека зборува со Тревис и дека ја раскажува приказната за нивната врска. Тој ѝ кажува дека Хантер е во Хјустон и има потреба од неговата мајка. Џејн копнее да се соедини со својот син и оди во хотелската соба каде што е Хантер, додека Тревис гледа од паркингот. Џејн го прифаќа Хантер, а Тревис се качува во своето возило и заминува.

Идејата за филмот потекнува од режисерот Вим Вендерс кој посакал *да раскаже приказна за Америка*, преку патувањето како лажно движење. Иако филмот е именуван според градот Парис во Тексас, ниту една сцена не е локациски поврзана. Всушност Парис е испразнето место кое се гледа само на фотографија (сопственост на главниот јунак Тревис) и се користи како метафора.



Сл. 19 В.Вендерс

Сценариото на *Paris, Texas* претставува една драма на болно емотивно истражување на егзистенцијална тага и љубовно писмо, но не само кон прекинатата романса, туку и кон самата земја, Америка. Целиот филм е под превезот на меланхолијата која се наметнува како една од визуелно најмоќните наративи поставени меѓу зафатените пустини, мотели, бензиски пумпи и автопатишта. И покрај постојаното појавување на прекрасни пејзажни снимки, можеби највпечатлива слика во филмот остава Настасија Кински (Јапe) во нејзиниот розов џемпер од мохер. Тоа е она што таа го носи кога повторно го видела одамна изгубениот љубовник Тревис, кој поминал години шетајќи осамен низ простори (психичката

и емотина состојба на Тревис), пустини, чистилиште обидувајќи се да ја најде – и нејзината привлечна топлина е контрастна против облеките што ги носеле претходните хостеси на пип-шоуто тој се зафати за да ја најде.

Главните протагонисти постојано се во движење користејќи ги сите можни начини на транспорт (автобус, камион, автомобил, ескалатори, и сл.), со промена на локација и на микро ниво, без претставување на простор кој нуди топлина, стабилност и сигурност како домот на еден човек. Сè е постојано во движење, иако станува збор за „погрешен потег“. Патувајте и истражете, постојано прашувајќи се за значењето на предметите и реалноста; светоглед што ги отстранува конвенционалните значења во потрага по нивните основни и крајни значења. Ако ја анализираме општата структура на филмовите на Вендерс, ќе забележиме дека овие патувања се состојат од повеќе различни фази. Дури и ако се обидовме да го промениме редоследот на овие фази, во споредба со оној што ни го понуди авторот, малку или речиси ништо нема да се промени во целиот дел. Практично не постои вистински развој на овие патувања затоа што тие се неодредени, без почеток и без крај, без конкретна цел кај ликовите и можат потенцијално да траат на неодредено време, патувања на свеста во драма преку малку веројатни и потресни ситуации без пренагласена емотивност (драма без мелодрама). Тоа е стилот на Вендерс да избегнува прецизно дефинирање на настаните, туку раселено набљудување на реалност што најчесто резултира во недефинирани релации на јунакот со семејството и околината. Вендерс од далеку (понекогаш многу далеку) ги набљудува неговите ликови кои се изгубени во опустошените области што ги опкружуваат. Тревис во „Парис, Тексас“ е како Дејмил, ангел чувар во „Крилја на желбата“, тој сака, се грижи, сочувствува, но не може да допре.

Патувањето од Лос Анџелес до Хјустон вклучува многу долги разговори помеѓу Тревис и Хантер, поради што потсетува на „Кралевите на патот“ (1976), каде двајца мажи споделуваат долго патување и разговараат особено за жените, како им се потребни и колку не ги разбираат.

Вендерс го надополнува овој стил на отуѓеност претставена во неговите филмови, понекогаш само како студено набљудување, со впечатлива музика (со лајт-мотивска функција) која го движи гледачот низ драматичните состојби на неговите херои. Потоа, речиси парадоксално, низ филмските кадри Вендерс визуелно се оддалечува од главните ликови, ставајќи го патувањето и превозните средства во преден план повторно: автобус, камион, мотор, авион, воз, трамвај. Сите овие превозни средства се од неспоредлива важност во филмовите на Вендерс и ни го враќаат чувството на лажно (погрешно) движење, тоа пребарување без суштина и без реална цел, што може да биде во суштината на неговите дела. Затоа, музиката има примарна функција во неговите филмови, а најчесто станува збор за американска музика, пред сè џез и рок, што понекогаш дури и ги користи опсесивно.

Вендерс за филмот

„Луѓето од целиот свет ги виделе моите филмови, многумина биле под влијание на нив, а некои од овие филмови станаа класици или култни филмови. Во оваа смисла тие веќе не ми припаѓаат, туку наместо тоа, на колективно сеќавање на кинопосетители од секоја возраст и многу националности. Моја желба беше долги години дека во иднина моето дело би можело да припаѓа само на себе, а со тоа и на сите.“

„Како режисер можам да ви кажам дека не можете да имате намера да направите филм што е важен, бидејќи многу наводно важни филмови на крајот излегуваат тотално незначителни. Но, понекогаш се случува чудесна работа, филмот што е драг на нечие срце, како и на оној кој го изработил, станува драг и на срцата на другите луѓе и одеднаш фактот дека е важно, се појавува како нешто што заедно го правите – публиката, како и режисерот

– и тоа што се чувствуваат заедно. Затоа, мислам дека единствено што е важно, се овие чудесни агломерации на среќа и значење. Тоа е кога ќе допрете на нешто што ја допира публиката во тој момент.”

„Срцето за умот е она што е мајката за уплашеното дете. Но, што е со уплашеното срце коешто наоѓа утеха само кога конечно ќе има смисла за умот? Детето кое слуша приказна за добра ноќ е спокојно, бидејќи таа приказна, каква и да е, создава смисла. Токму во тоа се состои нашата елементарна потреба од приказни... ни даваат чувство дека во светот владеат основни принципи... Мојата работа ме научи на неколку нешта... ништо не е вредно на долг рок ако не е направено со љубов, верба и убедување. И прво мора да се убедиш самиот себеси, пред да им се обратиш и да ги убедуваш другите. Исто и љубовта ако не се почитуваш себеси, нема да ги цениш другите... Изгледа дека сум целосно убеден дека ѓаволот е само отсуство на Бог и дека злото е само отсуство на доброто, исто како што и стравот не е ништо друго освен отсуство на љубов. Дали тоа менува нешто? Мислам да. Ако злото е отсуство на добрина, тогаш знаеме со што се бориме против злото. Со безусловно ДОБРО”. (Вендерс&Зорнази, 2019: 39)

Кога слушам како луѓето ги изнесуваат своите мислења, а чувствувам дека немаат на ниеден начин страдано, ниту пак имаа сочувство за страдањето, повеќе не можам да ги слушам. Сочувството е клучот и лозинката за кое било сериозно дело. Но, кому ли јас да му го кажам ова? И зошто...

2.4. МИЛОШ ФОРМАН (MILOŠ FORMAN, 1932 – 2018)

„Филмот е визуелна уметност чие основно орудие е окото. Треба да умее да се види, и целта на погледот да е вистината на деталите, а не целината. Ако деталите се вистините, целината не може да биде лажна и тогаш делото има смисла, бидејќи не постои единствена уметничка вистина.”

Милош Форман е најпознатиот, најзначаен и највлијателен режисер на чешкиот *Нов бран* од 1960-тите. Тој е еден од ретките европски режисери кој успева да изгради блескава холивудска и светска кариера. Со неговите филмови *Летот над кукавичјето гнездо* (1975) и *Амадеус* (1984) ја добива најпрестижната светска награда *Оскар за најдобар режисер*.

„За мене филмот е една длабочинска рендген снимка, една уметничка вистинитост во која сакам да има и хумор. Мојот хумор веројатно не е конструктивен, го исмевам обичниот човек. Критичар ми рече – сакате луѓето да се смеат, но не се смеете со нив. Од која страна и да гледаме, реалноста изгледа секогаш многу поинтересна од колку сè што успеваме да измислиме. А тоа на човекот понекогаш му ја зема желбата за работа. Сакам филмовите да допрат до публиката и таа да се насмее. За мене важи и мислам дека и публиката знае – на кој се смееме? На себе се смееме.” (Lim, 1987: 78)

Биографски податоци

Форман е роден во Часлав, Чехословачка (денешна Чешка). За време на нацистичката окупација, неговите родители починале во концентрационите логори. На 16-годишна возраст започнал да живее со неговите роднини и семејни пријатели.

Во својата младост сонувал да стане театарски продуцент. По војната, тој присуствувал на интернатот „Крал Георгеорџ“ во Подбради, каде што меѓу неговите колеги

ученици биле и Вацлав Хавел, браќата Машин и идните филмации Иван Пасер и Јержи Сколимовски (<https://www.theguardian.com/film/2009/mar/11/1?INTCMP=SRCH>, проследно на 1.08.2020). Подоцна студирал сценарио на Академијата за изведувачки уметности во Прага. Тој му беше помошник на Алфред Радок. Заедно со режисерот и сценарист И. Пасер, Форман ја напушта Европа и заминува во САД за време на инвазијата на Варшавскиот пакт во Чехословачка во летото 1968 г.

Во 1975 г., тој станува натурализиран граѓанин на САД. Веќе следната 1978 г. Форман се сели во Њујорк, каде подоцна е избран за професор по филмска режија на Универзитетот Колумбија. Од 1985 г., Форман е на чело на Канскиот филмски фестивал, а од 2000 година на филмскиот фестивал во Венеција (<https://www.britannica.com/biography/Milo-Forman>, проследено на 2.06.2020).

Во 1997 г. Форман ја добива наградата Кристален глобус за извонреден уметнички придонес во светската кинематографија на Меѓународниот филмски фестивал во Карлови Вари.

Во 2009 г. Форман добива почесна диплома и од колеџот Емерсон во Бостон, Масачусетс, САД.

Филмски остварувања

Првите филмски и телевизиски продукции на Форман се создадени во времето на културната либерализација на Прашката пролет, од 1962г. до 1968г. и опфаќаат теми на кои владејачката комунистичка партија на Чехословачка гледа со сомнеж и презир. Во 1964 г. учествува на *Филмскиот фестивал* во Локарно каде што ја освојува главната награда, *Златното едро* и добива меѓународно признание за филмот.

Првиот филм на Форман се карактеризира со неверојатна едноставност и леснотија. Сликата и економичноста на изразување се забележуваат, на пример, во клучна секвенца на саботниот танц, каде што неколку од епизодите на приказната се преплетуваат со снимки во стилот на псевдокументарен филм што ја комплетираат атмосферата на „забава“ и типологија на ликовите (Ivan Svitak, *Film and a Period of Time*, 1965). Навистина, дистанцираното сепак симпатично око што режисерот го фрла над сите свои ликови, фактот што тој повеќе има тенденција да гледа, отколку да се чини дека се занимава со нив, да набљудува од дискретна гледна точка, отколку да стане едно со нивните искушенија и неволји, е многу значајна. Овој пристап функционира како цел корелативен на темата што ја опфаќа речиси секоја сцена од наративот.

Со неговиот дебитантски игран филм *Црниот Петар* се насетува дека Милош Форман ќе прерасне во најголемата фигура на новиот чешки бран и еден од најголемите светски режисери. Оваа особена динамика е, всушност, поизразениот аспект на тенденциите на чешкиот Нов бран. Филмот ги воодушеви странските критичари како едно од првите дела во кои излезе автентичен чешки хумор. Форман ќе се истакне како многу интересен режисер, кој не се плаши да работи со непрофесионални актери – натуралисти од кои ќе ги „извлече“ најдобрите претстави и со кои ќе изведе речиси совршени ликови. Ова е всушност суштината на она што ќе ги дефинира неговите рани дела и ќе ги направи неговите филмови препознатливи. Форман бил прилично опуштен во сетот правејќи многу импровизации, со драстични отстапувања од сценариото, но водејќи сметка за малиот буџет на филмот. Натуралистичкиот пристап на Форман за снимање и подготовка на актерите за филмот е направен на совршен, мајсторски начин.

Овој филм ќе провејува во целата творечка фаза на т.н. чешки период на Форман, па дури и во неговото американско деби *Taking Off* (1971 г.), со тоа што се карактеризира со спојување на спротивставените стилски и наративни режими.

Чешки период (1960 – 1970)

Аудиција (Konkurs, 1964), краток филм

Ако немаше музика (Kdyby ty muziky nebyly, 1964), краток филм

Црн Петар (Černý Petr, 1964)

Љубовта на една плавуша (Lásky jedné plavovlásky, 1965)

Добро платена прошетка (Dobře placená procházka, 1966), ТВ-филм

Гори, моја госпоѓице (Hoří, má panenko, 1967), и југо-омнибус

Ми недостасува Соња Хени (I Miss Sonia Henie, 1971)

Режисерот Милош Форман во светската кинематографија е познат првенствено по карактеристичните американски филмови што ги снимил по имиграцијата во САД. Неговиот прв американски филм на Форман *Taking off* (1971), приказна за тинејџери и нивните родители, ја освојува главната награда на жирито на *Филмскиот фестивал во Кан*. Филмот беше познат и по тоа што беше последниот од делата на Форман кој ги вметна неговите рани теми. Повеќето од неговите американски филмови се исто така лишени од претходните социјални грижи што ги дефинираа неговите чешки филмови, иако тој јасно го демонстрираше своето мајсторство во режијата и покажува извонредна способност да работи со актери.



Сл. 20 М.Форман и Џ.Николсон на снимање

Лет над кукавичјото гнездо (1975) беше независна продукција која го катапултираше Форман во првите редови на холивудските режисери. Потентна адаптација на романот на Кен Кеси од 1962 г., во кој глумеше Џ. Николсон во улогата на Рендл П. Мекмарфи, непомирлив слободен дух кој лошо се снаоѓа од затворска работна фарма во душевна болница. Наспроти неговата подобра проценка, тој влегува во војна на волјата со главната медицинска сестра (Луиз Флечер).

Филмот стана водечки откако ги освои сите пет големи Оскари за: најдобра слика, актер (Николсон), актерка (Флечер), режисер и сценарио (Бо Голдман и Лоренс Хаубен).

Филмот *Коса* (1979) беше многу очекуваната верзија на Форман на мјузиклот на Бродвеј. Режисерот потоа го снимил *Регтајм* (1981), убаво монтирана, скапа адаптација на најпродаваниот роман на Е.Л. Доктороу во почетокот на 20 век во Америка. Во историската драма глумеше Џ. Кагни. Филмот *Регтајм*, имаше осум номинации за Оскар. Од претходните благи разочарувања Форман доживува неверојатен успех со реномираниот филм *Амадеус* (1984), преработката на П. Шафер за неговиот сценски успех. Ф. Мареј Абрахам даде оscarовска претстава во улогата на љубоморниот Салиери, а Том Хулц заработи пофалби како Волфганг Амадеус Моцарт. Раскошната продукција освои осум Оскари, вклучително и за најдобра слика и најдобар режисер.



Сл. 21 М.Форман и Салиери

Американски период (1975– 2000)

Сobleкување (Taking off, 1971)

Визија на осум (Vision of Eight, 1973, Документарен „The Decathlon“)

Лет над кукавичјото гнездо (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975)

Коса (Hair, 1979),

Регтајм (Ragtime, 1981)

Амадеус (Amadeus, 1984)

Валмонт (Valmont, 1989)

Државата против Лари Флинт (The People vs. Larry Flynt, 1996)

Човек на Месечината (Man on the Moon, 1999)

Духовите на Гоја (Goya's Ghosts, 2006)

Црн Петар во основа е филм за растење, за момчиња и девојчиња (тинејџери) кои преминуваат од адолесценцијата во зрелоста. Со „окото на камерата“ (познатиот директор на фотографија Јан Немечек) се „уловени“ сите тивки бунтови, збунетост, зачуденост, неодлучност и други емоционални состојби кои ја придружуваат таа возраст. Овој филм се смета за најуспешниот чешки филм на М. Форман, што претставува вовед во неговата подоцна холивудска кариера. Делото е исклучително убедлива студија за провинцискиот живот, младите дилеми и генерацискиот јаз, како и дело кое дискретно критички ги

набљудува тогашните чешки околности и го игнорира воспоставениот социјален „поредок“. Со овој филм, Форман ги искажува и чувствата за појава на бунтови кај младите во Источниот блок само неколку години пред почетокот на Прашката пролет.



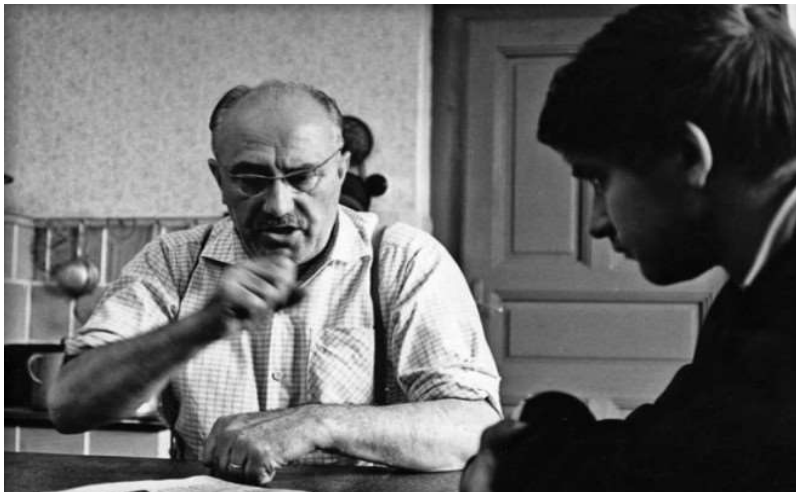
Сл. 22 Л. Јаким во улогата на Петар

Во продолжение можете да ја прочитате анализата за филмот ***Cerný Petr*** 1964 г. **Режија:** Милош Форман (*Miloš Forman*). Главни улоги: Ладислав Јаким (Ladislav Jakim), Павла Мартинкова (Pavla Martinkova), Јан Вострчил (Jan Votrčil), Владимир Пухолт (Vladimír Pucholt), Павел Седлачек (Pavel Sedláček), Зденек Кулханек (Zdeněk Kulháněk). Сценариото за овој филм е од книгата на неговиот пријател, режисер и сценарист Јарослав Папушек (Jaroslav Papoušek) кој е потпишан како ко-сценарист. Особено е значајно да се истакне дека актерската екипа е составена од професионални глумци и натуралисти.

Приказна: Ладислав Јаким, во улогата на Петар, е момче кое почнува да работи во супермаркет како помошник кој треба да ги надгледува муштериите да не крадат; додека другите клучни сцени во филмот се вртат околу други форми на шпионирање, особено кај девојчињата кога се подготвуваат за на плажа. Неговиот шеф (Ф.Костина) на почетокот ќе го усмерува во работата и како да ја извршува својата должност. Тој е критикуван од неговиот работодавец дека тој се однесува премногу очигледно и надмено со купувачите. Уште првиот работен ден Петар ќе забележи еден човек (А. Рокорну) за кој ќе се посомнева дека има нешто украдено од продавницата, но тој е премногу нервозен да го застане и да се соочи со човекот, па тој само го следи наоколу и потоа се враќа дома, каде неговиот татко го опоменува затоа што директорот на продавницата дошол во потрага по него. Сцената е прилично комична и заслужува да се види филмот за да се доживее на вистински начин.

Дома, неговиот педантен татко го засипува со прашања за тоа како се однесувал и зошто не направил ништо за да го запре човекот. Всушност, во домот, Петар постојано мора да го слуша татка си (Ј. Votrčil) како му држи проповеди и му досадува за тоа како треба да се однесува и што треба да прави за да си ја задржи работата. Тоа асоцира на истото „солење“ памет што треба да го помине секој адолесцент во своето време. Петар е црната овца на семејството (оттука црното во насловот на филмот) затоа што младиот човек

повеќе би сакал да оди на играчка, да запознава девојки или да се сонча на плажа и да плива, отколку да работи во продавница.



Сл. 23 Петар и таткото

Спротивно на таткото, Форман преку улогата на мајката (В. Matuskova) во домот ја покажува мајчинската покорност кон синот, но и кон таткото кој е прикажан како тежок конформист. Родителите ги глумат натуралисти, од кои Форман мајсторски успева да извлече впечатливи и убедливи улоги, со тоа што не им го дава сценариото, туку само рамковни упатства за дијалогот и репликите околу кои треба да ја оформат сцената.

Интересна е сцената на плажа – Петар со својата симпатија (Р. Martinkova). Тие одат заедно да пливаат и потоа лежат на тревата, каде викаат Ченда и Зденик (актер *Vi. Pucholt*, и натуралист *P. Sedlacek*), двајцата чираци – сидари. Подоцна на забава Ченда повторно ги гледа заедно и започнува да се расправа со Петар. Ченда се вознемирува кога господарот Мејсон ги забележува како се борат и го обвинува Петар, а потоа му бара пари на заем. Петар му ги позајмува парите и Ченда купува повеќе пијалаци за да собере храброст да ѝ каже на девојката во сина боја дека му се допаѓа, но девојката веќе почнува да танцува со некој друг. Петар танцува со Павла, но не ги знае чекорите на танцот.

Следниот ден на работа Петар го гледа крадецот што го бркал претходно и го известува шефот, но неговиот шеф ја тресе раката на човекот и го одведува во задната соба. Збунет, Петар гледа како една жена краде неколку предмети криејќи ги во нејзината торба и потоа ја напушта продавницата, но тој не ја спречува.



Сл. 24 Сцена од филмот *Црн Петар*

Петар повторно се соочува со проблеми во врска со инцидентот со Ченда и со низа прашања од татка си за неговото однесување на работа зошто не успеал да дејствува. Неговиот татко се сомнева дека станува збор за одмазда за нешто што не било во ред во продавницата, но Петар одбива да ги објасни своите постапки. Неговиот татко се жали за фактот дека инвестирал во виолина и хармоника што останале неискористени додека Петар купил гитара со која не е во состојба да заработи пари. Додека таткото на Петар му вика, Ченда чука на вратата. Родителите на Петар инсистираат на тоа Ченда да влезе внатре. Ченда ги враќа парите што ги позајмува од Петар, а мајката на Петар му нуди парче торта. Кога ќе дознаат дека Ченда е сидар – чирак, таткото на Петар ќе го натера Ченда да му ги покаже рацете на Петар за неговиот син да може да види како изгледаат вредните раце. Зденик го потсетува Ченда дека мора да заминат. Ченда се обидува да остане затоа што тој ја смета семејната борба интересна, но кога го праша таткото на Петар што е толку интересно, тој е исплашен од него. Таткото на Петар продолжува со аргументот, обидувајќи се да ја објасни својата перспектива за она што е важно.

Она што го сочинува централниот дел на филмот „*Црн Петар*“, а кој Форман ќе го повтори и во останатите два филма од чешкиот период, е танцот кога Петар е еден вид „епизодист“ кој стои настрана и се обидува да танцува, да ги научи чекорите, за конечно да танцува со девојчето, додека Ченде со надменост оди наоколу и вика „Ахуој!“ (Здраво!). Тоа е сцена што ќе се гравира во меморијата затоа што е неверојатно смешна (затоа брзо станува популарна фраза во Чешка која се користи до ден денешен).

Интересен детаљ е што Форман го споделил од сетот снимањето на сцената за танцување. Наводно, буџетот бил „тенок“, не можеле да снимаат на организиран начин и да ги платат додатоците, па затоа решиле да направат вистински танц во саботата навечер за млади луѓе со музички бенд и слободен влез за сите. Тоа е сцена што се снимала од осум часот навечер до полноќ, а во последната верзија на филмот трае само седум минути. Во филмот Форман користи недиегетска музика (на пр. во финалната сцена од Танцот на малите џуџиња од балетот *Оревокршачка* од П.И. Чајковски).

Всушност со оваа приказна Форман ја доловува суштината на обичното лето во мал град на Чешка во раните шеесетти години. Тоа е тема што без сомнение ги има своите корени во општествените реалности на комунизмот. Во ова ремек-дело на Новиот чешки бран Форман ќе донесе автентична порака за животот на младите луѓе и за празнините во генерацијата.

Поттекстот на оваа порака укажува на декаденцијата на општествените односи од тоа време. Иако нема класичен наратив, во смисла – вовед – заговор – се одвива – крај, филмот *Црни Петар* е естетски заоблена целина, во која Форман успева да ја долови атмосферата на едно обично лето од животот на младиот Петар во еден чешки град. Филмот е автентична и искрена претстава за созревањето на младите тинејџери и на предизвиците што со себе ги носи оваа фаза од животот. Секако вреди да се додаде дека Форман беше награден со Златниот леопард на филмскиот фестивал Локарно во 1964 година.

Аудиција / Konkurs / Audition / Talent Competition (1963 / 79 мин.)

Режисер: М.Форман (M. Forman), **Сценарио:** М. Forman, I. Passer „If There Were No Music“

Глумци: Јан Вострчил (Jan Vostřčil), Франтишек Земан (Frantisek Zeman), Владимир Пухолт (Vladimir Pucholt), Вацлав Блументал (Vaclav Blumental)

Музика: Јири Слитр (Jiri Slitr), Јири Сух (Jiri Such) **Глумци:** Маркетка Кротка (Marketku Krotkou), Вера Кресадлова (Veru Kresadlovou), Ладислав Јаким (Ladislav Jakima), Петра Брозка (Petra Brozka), Карла Марез (Karla Marese), Франтишек Покорни (Frantiska Pokorneho)

Заедно со кинематограферот М. Ондчишек, Форман го реализира првиот документарен филм *Аудиција*, приказна за натпреварувачки пејачи. Филмот е документарен музички филм во кој Форман го открива својот оригинален стил базиран на работа со натуралисти и иронично чувство за хумор кое е рефлексивна од апурдноста на секојдневниот живот, во кој обичните луѓе стануваат обични херои (T.Odaha, <https://www.odaha.com/tomas-odaha/recenze/film/milos-forman-konkurs>, проследено на 02.11.2019).

Аудиција се состои од два кратки филма кои се објавени заедно како еден долготражен филм. Во првиот дел од филмот Форман нè води на проба на еден оркестар составен од метални дувачки инструменти во мал провинциски град. Тој е насловен „Да немаше музика“ и се карактеризира со краток анегдотски заговор на двајца млади музичари од ривалските ансамбли на дувачки инструменти. Двајцата млади луѓе повеќе би сакале да гледаат трка со мотор отколку да свират концерт со своите бендови. На крајот, тие одлучуваат да пропуштат важен концерт на фестивалот за да ја следат трката. И Блументал (трубачот) и Влада (тромбонистот) се отпуштени од ансамблиите за ова предавство. Сепак, тие брзо наоѓаат нови работни места со едноставно заменување во ансамблиите.

Вториот филм насловен *Аудиција/Талент натпревар* е документарен филм за аудиција во популарниот чешки театар *Семафор*. Оваа едноставна приказна воведува една млада педикирка која сака да ја напушти работата за да може да оди на аудиција. Поради тоа таа се преправа дека е повикана да присуствува на судење. Млада полупрофесионална пејачка по име Вера, учествува на аудицијата, исто така. И покрај нејзината способност за пеење, таа има голема трена на сцена и не може да пее ниту една нота. Младата педикирка успева да пее, но нејзиниот настап е смешен. Кога се враќа на работа, е обвинета за лажење. Во вториот дел од филмот настапуваат неколку тинејџери-пејачи, на аудицијата за театарот *Семафор*, заедно со стотици други тинејџерки.



Сл.24/25/26 Фотографии од филмот *Аудиција*

Г. Себор и г. Бор, продуцентите од студиото „Барандов филм“, го пронајдоа материјалот снимен на аудицијата толку интересен што решија да му дадат на Форман уште една шанса да направи втор краток филм, за да можат овие два сегмента да бидат објавени заедно како еден целосен филм.

И двата филма функционираат речиси како документарен филм, иако се претежно сценски. Ликовите се прикажани како обични луѓе кои зборуваат и дејствуваат природно, што понекогаш може да изгледа смешно, но исто време и многу трогателно. И двата филма го претставуваат чувството на генерациите од шеесеттите години – на бесмислените млади затворени во авторитарното општество создадено од нивните родители.

Форман филмот го снима на неговата Pentaflex 16 mm camera, а звукот на обичен tape-recorder, без пост-синхронизација, со екипа која нема клапа додека снимаат. Уредник на филмот е М.Хајеккој успева со обични касети да го спои звукот во филмот.

Форман за филмот: „Само што започнавме да подготвуваме документарен филм за театарот *Семафор* во Прага. Влеговме во зградата, и почнавме да снимаме. Во театарот имаше аудиција за нова пејачка. Моќта на микрофонот ми се чинеше неверојатна. Тие девојки на аудицијата застануваа пред микрофонот, како да е волшебно стапче, кое може да им ги даде убавина и прекрасен глас. Обичните девојки се покажуваа, оние без музичко уво завиваа, а срамежливите кои страдаа од сцена, страдаа уште повеќе додека ги слушаа забелешките на судиите. Атмосферата понекогаш беше прилично непријатна. Младите жени ги откриваа своите амбиции толку бесрамно што ме натера да се чувствувам засрамен. Тоа беше моментот кога решив да направам филм за оваа аудиција од која не сакав да се срамам и што ќе ја принуди мојата публика да ги гледа и суровите претстави.“ За кастингот на Вера Кресадлова (идна втора сопруга на Милош Форман): „Конечно се појави женско трио и почна да пее „Локомотивност“. Не можев да ги тргнам очите од една од нив – висока темна девојка со потиснати усни. Го дознав нејзиниот телефонски број и ја прашав дали би сакала да биде снимена во мојот филм. Таа рече дека треба прво да разговараме за тоа. Имавме состанок во кафуле. Таа изгледаше чудесна, но јасно стави до знаење дека и покрај нејзината возраст (во тоа време имаше само осумнаесет), таа нема да биде измамена. Таа ја прифати мојата понуда мирно и можев да видам дека сака да разговара во мене. Се обидував да дадам сè од себе и таа рече да на крајот, но нејзината состојба беше да го одведам целиот бенд до снимањето на филмот. Вера навистина одговараше на кастингот во тој филм, и иако тоа беше само фикција, таа успеа да настапи како пејачка во реалниот живот. Полека, но сигурно таа исто така престана да се спротивставува на моите покани, почнавме да излегуваме и по некое време таа се пресели во моето место.

Форман за филмот...

Стилот на Форман е еден вид контролирана импровизација. „За авторот секој нов напор значи доближување о стилот – стилот не настанува случајно, туку со цврст програм, поточно со промислено настојување“– истакнува Форман. Тој сака сосема да се приближи на конкретна личност. И често зависи од ситуацијата, која може да биде обична, секојдневна, животна, но да има повеќе драматика. „Слично на Ч.Чаплин кој разигрува реални состојби со по некој гест, апсурдност, но човечки. На крајот што е направено од делото одлучува уметничката вистина. Луѓето се подготвени да го жигосаат тоа што го оставија Хомер и Шекспир.“

Форман се истакнува со т.н. „пејзаж на лицата“. Тоа го има и во најдобрите дела на Вајда (*Човек од мермер, Човек од железо*). Постои некаква (условна) источноевропска поетика од 60-тите и 70-тите. За начинот на работа на М.Форман карактеристично е дека ништо не препуштал на случајност, сакал да има контрола во секој момент, секој кадар, врз актерската глума. Специфичната импресија на неговите филмови произлегува од потребата да прикаже реална слика на живот, бидејќи тој верува дека луѓето, без оглед на своите особини и доживувања, сепак се само човечни. Па така, неговите јунаци истовремено се сакани и исмејувани, претставени со нежност, дури со сожалување, тие се невини и беспомошни како секое друго човечко суштество. Во овој сегмент, Форман потсетува на филозофијата на Ч.Чаплин во која се споени комичното и трагичното, возвишеното и меланхоличното, без победник, бидејќи на крајот сите се поразени. Никаква апстракција без конкретност (Lim,1987: 149). Форман огромно значење придава на сценариото, кое се менува, дури и во текот на снимањето, непрестајно се довршува со постепено дополнување. „Кадри... главно користам крупен план и среден. Со широк агол. Филмската секунда се намалува во однос на материјата, *Амадеус* како да трае два часа и половина, а не два и пол...“

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

Латинична

- Ažel, Anri (1978). *Estetika filma*, Beograd: BIZG
- Arnhaјm, Rudolf.(1962). *Film Kao Umetnost*, Beograd: Narodna knjiga
- Bergman, Ingmar (1990). *Moj život - Laterna magica*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Birš, Noel (1972). *Praksa filma* (Ogled), Beograd: Institut za film
- Bošković, B. (1981). *Osnovi filmske režije*, Beograd:Univerzitet umetnosti
- Dedić, G. (2016). "Psihoanalizai umetnost". *Engrami vol.38 br.1.pp.61-70*,Beogrd:Medicinski fakultet
- Felini, F. (1991). *Napraviti film*, Beograd: Institut za film
- Kragić, B.&Gilić, N. (ед) (2003). *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“
- Lazic, R. (2013). *Režiseri o filmskoј režiji, dijalozi o filmskoј režiji*, Beograd: Univerzitet umetnosti
- Liehm, A.J. (1976). *Příběhy Milose Formana*, Toronto, Ont: Sixty-eight Publisher INC
- Martin, M.&G.Jankovic (1966). *Filmski jezik*, Beograd: Institut za film
- Nedeljković, B. (1971). *Filmski scenario*, Beograd - Novi Sad: Prosveta
- Paradžanova, Joselijanija, Tarkovskis &German. (2002). *Traganje za smislom*, Dom kulture "Studentski grad"
- Peterlić, A. ed.(1990). *Filmska Enciklopedija*, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“
- Plazevski, J. (1972). *Jezik filma*, II deo, Beograd: Institut za film

Plazevski, J. (1971). *Jezik filma*, I deo, Beograd: Institut za film
 Stojanović, K. (1980). Intervju s Andrejom Tarkovskim za TV Beograd, 1980
 Tarkovska, M. ed.(1998). *Tarkovski Andrej Lekcije iz filmske režije*, Beograd: Jugoslovenska kinoteka, Novi Sad:Prometej
 Tarkovsky, A. (1999). *Vajanje u vremenu*. Beograd: Anonim
 Josh Jones, "Andrei Tarkovsky's Message to Young People: "Learn to Be Alone," Enjoy Solitude (<http://www.openculture.com/2015/03/andrei-tarkovskys-message-to-young-people.html/> проследено на 10.10.2019).
 Tjudor, El. (1982). *Kako napisati i prodati scenario*, Beograd:Institut za film/ Univerzitet umetnosti-Beograd.
 Thomson, R.& C.Bowen (2009).*Grammar of the shot*, Focal Press
 Turkovic, H. (2012). *Razumijevanje filma (ogledi iz teorije filma)*, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima
 Vajda, A. (1988). *Film zvani zelja*, Beograd, Narodna knjiga
 Zavattini, C. (1953). *Some Ideas on the Cinema*, Sight and Sound Edited from a recorded interview published in La rivista del cinema italiano 2 (December 1952). Translated by Pier Luigi Lanza

Кирилична

Василевски, Г. (2006). *Историја на филмот*, кн.4. Скопје: Кинотека на Македонија
 Василевски, Г.(2000). *Историја на филмот - книга 1*, Скопје: Институт Отворено општество Македонија.
 Вендерс,В& М.Зурнази (2019). Замислување на мирот, дијалог за перцепцијата. Скопје: Филозофско друштво на Македонија
 Лазич, Р. (1992). *Лекције из филмске режије*, Нови Сад: Прометеј
 Меллес-Трпкова, С. (2016). *Актерска игра пред камера*, Скопје: Темплум
 Менцел, Ј. (2000). *Вера и Скепса*. Штип: Центар за културна Иницијатива
 Митриќески, А. (2011). Теорија и практика на документарниот филм (докторска дисертација), Скопје: УКИМ/ФДУ
 Нелмс, Џ. (2009), *Вовед во филмски студии*, Скопје: Нампрес
 Сидовски, Б.Ст. (2003). *Естетиката и дијалектиката во монтажата на филмот*, Скопје: Азбуки
 Старделов, Г. (2003). *Искушенијата на естетичкиот ум – 20-ти век*, Скопје: МАНУ
 Тренчовски, Г. (2008). *Парс Про Тото – студија за краткиот филм и други текстови*. Скопје: УЛИС
 Трпески, А. (2000). *Филмска и ТВ-камера (книга 1)*, Скопје: УКИМ
 Џепароски, И. (2008). *Естетика на возвишеното*, Скопје: Магор.
 Хјустон, Џ. (1990). *Отворена книга*, Београд: Институт за филм.

веб-страници

<https://www.theguardian.com/film/2009/mar/11/1?INTCMP=SRCH>

<http://sensesofcinema.com/2010/cteq/konkurs/>

<https://www.britannica.com/biography/Milo-Forman>

Vučinić, "Duhovne dimenzije filmova Andreja Tarkovskog"(<http://www.novifilmograf.com/nedorecenosti-andreja-arsenijevica-tarkovskog-prilozi-za-tumacenje-jednog-umetnickog-opusa/>, проследено на 10.10.2019).

<https://www.britannica.com/biography/Wim-Wenders>

<https://www.britannica.com/biography/Andrey-Arsenyevich-Tarkovsky>

Pasquale Iannone, "Federico Fellini: 10 essential films" (<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/federico-fellini-10-essential-films>, проследено на 10.10.2019)
T.Odaha, <https://www.odaha.com/tomas-odaha/recenze/film/milos-forman-konkurs>, проследено на 02.11.2019).

ПРИЛОЗИ

ПРИЛОГ БР 1.

Режисерска експликација

АНТОНИО МИТРИКЕСКИ РЕЖИСЕРСКА експликација на сценариото за долгометражниот игран филм „Горчливо езеро“ во сценарио на проф.м-р Сашо Кокаланов

Темата на моите три долгометражни играни филмови, како и во сите мои документарни филмови, беше драматичноста на животот низ која минуваат луѓето на овие балкански простори, во различни епохи и во различни околности.

Се обидував да ја доловам драмата на човекот во овој балкански простор, неговата растргнатост и поделеност, и неговиот живот кој се одвива пред неговите очи и во кој тој на моменти е учесник, набљудувач или само жртва.

Филмската критика за моите досегашни филмови вели дека оваа психолошка и емоционална драма на човекот од овие простори умеам да ја претставам со едноставен филмски јазик кој ги разоткрива емоциите и ја раскажува судбината на луѓето, со помош на визуелни глетки, ликовно обликуван кадар, со познавање на филмскиот јазик, преку композиција на кадарот, со движењето на камерата и со монтажата.

Во филмовите на Митрикески има голема визуелност и поезија. Тие се суптилна студија на човечката емоција со малку дијалог.

(Глобе & Маил)

Митрикески е сликар во филмската уметност.

(Кинопис)

1. Зошто филм на тема „Горчливо езеро“?

Филмот е со актуелна, трогателна, наша, а воедно и универзална приказна, но пред сè човечка. Во филмот ќе го обработам прашањето на егзистенцијата, поточно за опстанокот на семејството. Да се има наследници. Куката не треба да се затвори, да се бориме да опстанеме. Мајката, главниот лик е борец, благодарение на нејзината саможртва фамилијата опстанува. Нејзината девиза е: „Ако истраам, ќе опстанам“. (Нашите стари се бореле за опстанок на семејството. „Семејството е татковината“.) Предците продолжуваат да живеат во соништата на живите.

Семејството во филмот се Македонци-муслимани или Торбеши — етнички Македонци со исламска вероисповед. Мешањето на традициите создало една автентична традиција кај ова население, кое содржи елементи и од нивната конфесија и од етносот, па тоа дава посебна живописност и културна егзотичност на амбиентот во кој се одвиваат

нивните животи. Но, торбешкото семејство, кое живее на работ на егзистенцијата е само 1 еден културен контекст во кој се случува една универзална архетипска семејна драма, инспирирана од вистински настани. Според принципот „локалното е универзално“ раскажуваме приказна која ќе е разбирлива секаде во светот, поради својата универзалност, а вистинитоста што ја содржи како подлошка ѝ дава дополнителна тежина на филмско документирање на драматичното време што го живее светот денес.

Освен основната нарација, драмата што го движи дејствието на филмот, Сашо Кокаланов како сценарист и јас како режисер сакаме да го раскажеме животот на обичните луѓе, да навлеземе длабоко во тоа што им го обликува животот. Ќе се трудиме приказната да биде разбрана и пошироко, да го видат менталитетот кој е длабоко вкоренет во реалноста на овие простори. Публиката да се соочи со автентични луѓе (Македонци – муслимани) и да научи повеќе за начинот на нивниот живот. Да се идентификува со нашите јунаци. Војната во Сирија која ја опфаќа, не е непозната за светот. Омразата и фанатизмот се шират. Омразата помеѓу различни нации, различни религии.

На овие простори се мешале многу цивилизации, имало војни, проблеми со соседите. Проблемите во Европа се одразуваат врз животот на населението во Македонија. Сето ова оставило траги.

Со темата на филмот, всушност се допираат сегашните дилеми на луѓето растргнати меѓу Истокот и Западот. Македонија е мала земја. Почна нагло иселување од Македонија, иселени се цели семејства. Бегалци претежно од Сирија врват низ Македонија кон север. Ќе бидат опфатени и темите на војната, мирот и религиите, секако сето ова како позадина на приказната.

2. Приказна

„Горчливо езеро“ е вистинска приказна, семејна драма за едно сиромашно семејство (Македонци – муслимани) од струшкото езерско крајбрежје. Ја раскажува емотивната борба на мајката Џана (60) да го одржи семејството цело, сама, прво со болен, парализиран, а потоа со починат сопруг, во тешки егзистенцијални услови и со една голема болка – нејзините двајца синови, Фатих (40) и Сеад (30), заминуваат во Сирија, едниот да се бори за пари, другиот да го врати „на вистинската страна“.

Пред смртта на таткото, семејството имало обичај денот на неговиот роденден да го прославуваат со раздавање за здравје и со заедничка свечена вечера. Филмот, практично, почнува пред денот – роденден на таткото. На таа заедничка вечера, двајцата браќа, различни како небо и земја, почнуваат кавга која безмалку завршува со физичка пресметка – избиваат на површина сите нивни разлики – едниот живее промискуитетен расипнички живот во Скопје, додека другиот е затворен во себе и посветен фанатично на својата религија.

По оваа кавга, практично, започнува распадот на семејството. Помалиот син, Сеад, без да каже никому, заглавен во долгови, заминува да војува во Сирија за пари. Го пропушта погребот на татка си (не дознава воопшто за неговата смрт), не знае дека брат му и татко му се торможени од локалниот лихвар каде што останал должен, дури и дека мора да ги продадат овците за да ги отплатат неговите долгови. Брат му Фатих, постариот 2 син, исто така размислува да оди и да се бори, но не на истата страна како помладиот брат. По многу разговори со локалниот оца, решава да замине, но за да го врати брата си, кому иако му е безкрајно лут, не може да престане да го сака. Во неговите работи кога ќе замине, мајката пронаоѓа и елек на бомбаш-самоубиец.

Се ближи првиот роденден на таткото откако е починат. Мајката Џана се надева дека синовите ќе се вратат. Постариот ѝ праќа писмо дека си доаѓа, но од помладиот нема

абер. Мајката е пред најголемиот предизвик на својот живот – да ги задржи синовите во својата куќа, да не дозволи ниту тие да се вратат во Сирија, ниту Сирија да ѝ влезе дома. За да успее во своите намери, таа мора да најде сила длабоко во себе да ги разбере и да допре и до двајцата и да спречи евентуално нова „војна“ помеѓу нив...

Од добиток ја има само козата. Ја носи да ја заколат и ги чека синовите со полна трпеза. Но, наместо Фатих, доаѓа аберија со вест дека Фатих не успеал. Не се појавува ниту Сеад. Мајката во очај и гнев го става елекот и тргнува да се одмазди кај лихварот кого го обвинува длабоко во себе за трагедијата што го снаоѓа нејзиното семејство.

3. Како замислувам да го правам филмот

Филмот сакам да биде прикажан визуелно, сликовито.

Ќе се трудам да допрам до вистината со „стрпливо око“. Преку оваа вистинска случка, да влезам во крвотокот на општеството каде што живеат Македонци – муслимани. Од стварноста ќе ја црпам драматичноста, тоа ќе биде мојот материјал за градење на филмот.

Нарацијата ќе биде веристичка, со атмосфера во кадарот, особено вниманието ќе биде насочено кон портретирањето. Акцијата ќе биде повеќе внатрешна, не толку очигледна, но сепак јасна.

Филмската приказна во основа ќе ја прикажам преку различните карактери, во една јасна, чиста структура со класичен почеток, развој и крај. Преку ритмот ќе се трудам да се допре до душата и поетичноста, да биде топла приказна (речиси поезија во слики). Ова ќе биде филм на емоцијата, на сликата, на бојата, на звукот и ритмот. Во филмскиот јазик ќе се трудам без многу зборови да се изразам. Ќе користам документи, факти од животот.

Сакам делумно преку одблесоци во езерото, како преку огледало визуелно да се раскаже филмот. Ќе бидат прикажани обичаите, традициите. Ќе има автентична, изворна, стара иманентна музика. Ова ќе биде филм каде ќе зборува тишината.

Горчливо езеро е интимен, семеен психолошки филм за љубовта, гордоста, солзите, храброста. Филм за жртвата на една мајка, филм кој треба да ја размрда душата.

4. Ликови, актери

Како режисер сакам да влезам во потсвеста, во внатрешните дамари на ликовите и преку нивните очи да го видам светот во кои живеат. Да навлезам во интимата, во душата на ликовите. Да допрам специјално во душата на главниот лик, мајката. Најважно е да ликовите бидат вистинити, затоа кастингот за мене е една од најважните работи, за да може гледачот да се соживее со протагонистите. Глумецот да влезе во себе, длабоко во својата душа, за да може ликот од приказната да го прикаже искрено, чисто и вистинито.

Убаво е да се знаат актерите уште при пишувањето на сценариото. Размислувам на кастингот уште со самата идеја. Карактеристиките на актерите можат да послужат како појдовна точка во развојот на ликовите. Сакам да создадам ликови според вистинските актери, со преземање на нивната лична психологија и прилагодување на таа психологија во ликовите.

Мајката (Дорота Сталинска) е издржлива, таа е голем борец, има јачина и покрај болот и тагата што ги носи. Сакам да откријам од каде ја вади таа сила? Таа боледува по мајот кој починува, боледува по синовите кои не се покрај неа. Во одредени моменти покажува и радост.

Во улогата на постариот брат Фатих – Висар Вишка. Тој во основа е добар и јак човек, има свое убедување. Верата за него е појака од сè, со себе стално го носи Куранот. Тој за таа вера истрајува, доследен е. Станува ортодоксен муслиман. Ќе одговорам и на прашањето до каде може да нè однесе религијата?

Помладиот брат Сеад (Дениз Абдула), бил добро дете, но подоцна сака „лесен“ живот, жени и коцка. Ако не замине за Сирија, ќе биде убиен бидејќи се здружува и задолжува кај локален мафијаш кој има илегална проституција. Ќе одберам и автентични ликови, натуршчици од локалното население, од старци до деца.

5. Простор

Филмот ќе биде снимен во Македонија. Ќе се снима делумно на брегот на Охридското Езеро, а главно на живописното место наречено Лабунишки Езера, каде што е сместен и домот на семејството Арифоски. Веднаш до планинските езерца се и сместени Лабунишките бачила, со прекрасен поглед кон Охридското Езеро.

Преку водите како преку огледало ќе се открива просторот: планини, шуми, гранки кои како сенки треперат на ветерот. Диви животни. По некоја сенка на човек.

Населба, куќи со дворови. Раздвиженост на домашни животни, старци, деца. Куќата на мајката е двоспратна со двор, во предниот дел цвеќиња, во задниот дел насадени пиперки и патлициани. Внатре шарени килими, ѓумови и други детали собирани со 4 години, се чувствува напластена традиција. Фотографии од фамилијата по сидовите (корените). Голема маса на која мајката меси леб.

6. Камера

Филмот е планиран да се снима во дигиталната технологија и да се пренесе во дистрибуција на DCI. Ќе биде сниман во формат 16/9. Хоризонталната природа на овој формат ќе се користи за доловување на бескрајните предели во природата и кадрирањето на езерото, кои ќе бидат наменети да ги рефлектираат емоционалните состојби на хероите.

Површината на езерото во различни денови од денот, како и контактот на водата со небото, имаат различна боја. Овие промени ќе имаат драмско значење, се планира да бидат динамични и преведени во јазикот на сликата ќе се протегааат помеѓу спокојот и насилството. Односите на мајката со нејзините синови се комплексни, камерата ќе го одразува богатството на тие различни чувства.

Сликата на реалноста ќе биде прикажана доближено до монохроматичност со доминантните топли тонови и боја на злато.

Со вистинскиот избор на локациите, со изборот на точното време во денот на снимањето и со изборот на костимите ќе се направи конзистентна слика со автентичен израз. Естетиката ќе ги надополнува искуствата на хероите и ќе се усогласува со приказната која ќе биде презентирана на мирен начин, со карактеристичен ритам на хероите. Ритамот ќе произлезе од употребата на бавно, речиси невидливо движење на камерата. Панорамите на камерата ќе го надополнат описот, тие ќе го сочинуваат наративниот јазик на филмот, ќе го насочуваат вниманието кон откривањето на просторот, така што присуството на мајката и нејзините синови во тој простор ќе добијат континуиран психолошки однос. Таквите сцени ќе се изведуваат во блиски планови со портрети на кои ќе се обрнува посебно внимание на очите.

Природното светло е најсоодветно за да се минимизира ефектот на артифицијалност. Острата сончева светлина на денот ќе биде омекната и дисперзирана, човечката кожа ќе ја добие својата топлина и природност.

ПРИЛОГ БР.2

Опис на ликовите од сценаристот, професор на ФДУ, м-р Сашо Кокаланов - карактеризација (психолошки опис) на ликовите

Горчливо езеро

Џана е мајката во семејството Арифоски. Таа е потпорниот сид на домот Арифоски. Нејзината душа е тромеѓето каде што се судираат трите различни светови на тројцата мажи на нејзиниот живот: на сопругот Абдула, на синовите Фатих и Сеад. Нејзиното поглавје од филмот носи поднаслов „Душа/Живот“, што доаѓа од арапското значење на името Џана, Dzana (جان).

Џана и Абдула. Тоа е една долга, обична приказна за двајца што станале едно. Си биле ветени уште од деца. Откако знае за себе, таа знае за љубовта со Абдула. Речиси и не се сеќава на животот пред Абдула.

Во скромна куќа во село на брегот на Охридското Езеро го основаат својот дом и ги раѓаат своите два сина; прво постариот Фатих, а откако се помириле дека ќе останат со син единец, дури десет години по првото чедо, го добиваат Сеад. Среќни се. Сиромашни, но среќни. Зашто имаат сè што посакувале од животот: две здрави и прави деца, покрив над главата, неколку стотици грла стока за никогаш да не се гладни.

Синовите добро напредувале. Едниот повреден, другиот поитар; едниот шармантен, другиот згоден; едниот смирен, другиот палав... Тоа е и убавината на човековата душа, секоја е различна и секоја е благородна и добра на свој начин. Во ова искрено верувале. И двајцата, и Џана и Абдула.

Затоа со Абдула решиле да не ги притискаат многу своите синови како стоката кога се бодат со остен за да ита кон напред – нека секој од нив сам си го одбере патот. Нека помагаат во домот додека можат, додека да застанат на нозе, а потоа ако некој остане да ги чува – добро, ако не – пак добро, ќе се снајдат некако и самите. Кога родителите така ќе се постават кон своите деца, секој нивен подем во животот е остварување за кое самите се заслужни, а секој нивен пад е пад на меко, пад по кој ќе станати ќе останат неповредени. Така размислувале. Но... Животот е суров и немилосрден. Прво морале да се изборат со емотивната катаклизма што ја доживеал постариот син – растурената женачка со неговата единствена љубов – Емина. Биле тука за него, особено таа како мајка, како жена со силна емотивна интелигенција. Долгогодишната врска со единствената љубов се распаднала, но тоа не е крај на светот – и други љубови крахирале, па животот продолжил понатаму. Не била среќна што Фатих излезот го пронашол длабоко во себе, од една страна, но од друга страна била среќна што разочарувањето не го направило да стане лош, одмаздољубив, гневен, туку го одвело во сосема спротивна насока – кон духовен мир, спокој, блаженост...

Потоа морале со Абдула да научат да се справат и со немирниот дух на помладиот син. Тој палавко сакал да шета по светот, да пие од соковите на младоста, да ужива хедонистички во животот. Џана, која верноста ја ставала на највисокиот пиедестал во моралната вертикала на едно човечко битие, не го оправдувала промискуитетниот живот на нејзиниот син. Ама како мајка добро го познавала своето дете и знаела дека тој не е зол

или расипан, времињата просто се менуваат, младите денес живеат поинаку од времињата кога таа била млада. Го прифатила тоа.

И долго време верувала дека затворената пупка Фатих еден ден сепак ќе се отвори, а разгоропаденото глуварче на ветер Сеад ќе се скраси и ќе се смири.

Не престанала да верува во своето семејство ни откако станало јасно дека ниту Фатих ќе се отвори кон светот, ниту Сеад ќе се смири. Сепак, сè уште го имала тоа чувство дека ги држи конците в раце. Патела и таа, но се носела некако со мајчинската болка гледајќи ги животите на двајцата синови. За разлика од неа, Абдула не покажувал дека пати, ги потиснувал и ги криел своите страдања длабоко во себе.

Моментот кога ќе почне да станува свесна дека ги испушта конците од рака, е мозочниот удар на Абдула, кој го остава маж и да вегетира во инвалидска количка. Но, не престанува да се бори. Без никаква помош од државата, од здравствениот систем, без помошта и на двајцата синови (едниот се обидува да се пронајде себеси во Скопје, другиот се грижи за стоката како волк-самотник по планините), таа не се откажува од Абдула. И натежнале и годините на плеките, ама кој знае, како Господ никој не е, можеби еден ден Абдула ќе закрепне и сè ќе биде како пред ударот.

Џана не се откажува. Никогаш. Ни кога судбината ќе сака така – маж и да замине од овој свет, едниот син да замине во војна во Сирија, па потоа и другиот, веројатно на различни страни. Нема пострашна клетва за една мајка. Но, Џана не се откажува. Никогаш. Тргува да ги бара, да ги најде, да ги спаси, да ги врати дома. Спремна е ако треба пеш да отиде до Сирија кога само би знаела каде се, да ги извлече од ров, неа макар ја убиле, да ги помири меѓусебе, зашто душата и се кинела од помислата каде се и што прават.

За жал, тешко доаѓа до каков било абер и за едниот и за другиот. И таман кога почнува да паѓа во безнадеж и очај, непосредно пред роденденот на Абдула – првиот роденден откако не е меѓу живите, стасува абер од постариот син – ќе си доаѓа! Некој внатрешен глас и вели дека и Сеад е жив и оти тој ќе си дојде за роденденот. Секогаш се собираат на тој ден. Каде и да се по светов, секогаш се прибираат за роденденот на Абдула.

Стоката веќе ја нема. Продадена е за да се отплатат долгови на Сеад, но ја има сè уште козата Даца. Таа и е како дел од семејството, особено откако ги нема дома Абдула, Фатих и Сеад, не и е лесно да остане без неа, но, да, ќе го направи тоа, ќе ја даде да ја заколат, за да има богата трпежа, за здравје, за Фатих и Сеад, кои сигурно ќе дојдат уморни и прегладнети, за спомен на Абдула...

А тогаш доаѓа ужасната вест. Фатих не успеал! Наместо нејзиниот првороден син, се враќа само неговата торба со неговите работи, меѓу нив и последните цртежи. Ја надминал омразата, ете, кон цртањето, ја надминал омразата кон себеси и кон своите дарби, но не успеал тоа да стаса самиот да и го соопшти на својата загрижена мајка.

Потоната во тага по загубеното чедо, лихварот ја притиска за неговите шејтански камати. Ќе и ја запалел куќата. Ако, нека ја запали. Тој ќе гори во пеколот, а таа веќе нема за кого да се бори. Не знае ниту Сеад дали е жив.

Тогаш се враќа Сеад. Ја наоѓа сосема уништена од тага, но таа, кога ќе го види неговото весело лице, нема сила веднаш да му каже сè. Доволно е што самиот сфаќа дека татко му е мртов, не мора да го дотепа со вистината за брат му.

Мајката-борец сега повторно има за што да се бори. Го има Сеад. И знае како ќе го ослободи од неговите долгови. Го зема бомбашкиот елек што претходно го беше нашла во работите на Фатих и заминува на последна средба со лихварот Шефки. Нејзиниот живот не и е потребен веќе. Сега кога знае дека Сеад е жив, има само една последна мисија...

ПРИЛОГ БР.3

ЗАБОБОЛ / сценарио за краткометражен игран филм од Ајдин Ислами

FADE IN:

1.ЕНТ.ДЕН/СТАН/СПАЛНА СОБА

Даниел (33) буден лежи во креветот,на едната страна од образот е потечен има забоболка,има подочњаџи,цела ноќ не заспал од болка.Почнува да звони алармот на мобилниот телефон,Даниел веднаш го исклучува. Станува од креветот на огледало го гледа потеченото место го допира но има силна болка.Се пресоблекува и оди во дневната соба.

2.ЕНТ.ДЕН/СТАН/ДНЕВНА СОБА

Полни чаша вода,става шумеча таблета,додека чека да се растопи таблетата пие аналгетик.Излегува од станот и ја затвора вратата.

3.ЕНТ.ДЕН/КАНЦЕЛАРИЈА

Даниел седи на неговото биро на работа,во просторијата имаат уште тројца колеги,еден работи а другите двајца разговараат никој не му обврнува внимание на Даниел,кој отвора интернет на компјутерот и влегува на неговата банкарска сметка која покажува дека има уште 100 денари на неговата сметка.Даниел гледа подзамислено,потоа отвора календар на компјутерот и гледаме дека датумот е 24-ти. Го зема мобилниот и се јавува на другар.

ДАНИЕЛ

Ало?Бојан,Даниел е тука.

БОЈАН (О.С.)

Ејј брат не те препознав.Зашто зборуваш така ?

ДАНИЕЛ

Забот ме боли,четири дена веќе,па да те прашам дали имаш 50 евра да ми позајмиш,штом има одма ти ги враќам?

БОЈАН (О.С.)

Ухх тешко брат,не ми се наоѓа ништо во моментов,можда за некој ден ама...Абе барај го Перо,знееш ако он нема,нема кој друг.Ај морам да идам,оздрави побрзо.

4.ЕНТ./ДЕН/КАЦЕЛАРИЈА

До бирото на Даниел доаѓа еден од колегите од канцеларија.Даниел не го приметува,го мава по рамо,Даниел се врти.

КОЛЕГАТА

Кај си бе хонорарец,ејј шо си бе таков? Забот а ?

ДАНИЕЛ

Да.

КОЛЕГАТА

(зборува додека се оддалечува од бирото и излегува од канцеларијата)

Лоша работа,вечер ќе одиме фудбал да гледаме,
Манчестер-Реал,ако ти е подобро,пиши.

Даниел се враќа на работа,куца на тастурата кога наеднаш е "сецнат" од силна болка има и зуење во ушите,станува и излегува од просторијата.

5.ЕНТ.ДЕН/КУЈНА НА РАБОТНО МЕСТО

Даниел влегува во кујната,зема чаша вода и пие апче повторно.Го отвора фрижидерот и зема мраз кој го врзува во крпа и прави облога.Ја става облогата на потечената страна од образот и се обидува да се смири.Влегува една од колегите го погледнува Даниел.

КОЛЕШКАТА

Абе добар си ти ?

ДАНИЕЛ

Очигледно не сум.

КОЛЕШКАТА

(Додека зборува зема кафе и почнува да го мати)

Забот?

Абе земи за тоа еден аналгин и ќе го растолчиш,па ќе го ставиш
на забот,ама точно тука кај што те боли...

Звукот од електричната машинка со која го мати кафето и нејзиното зборување се претопуваат,Даниел целиот овој чин го проследува со блед поглед на кој се гледа агонијата на неговото лице.

6.ЕНТ.НОЌ/ХОДНИК ВО ЗГРАДА

Даниел се враќа од работа,во ходникот се слуша силна техно музика,Даниел реагира на ова и погледнува кон вратата од кај што доаѓа.Ја отвора неговата врата и влегува внатре.

7.ЕНТ.НОЌ/СТАН

Го гледаме Даниел како полека се пресоблекува во тренерки и мајца.Зуењето е константо,оди до фрижидерот,внатре има многу малку храна,зема намирници од внатре но се премислува кога гледа шише ракија,ги остава назад и го зема шишето.Си ја плакне устата со ракија и ја плука.Продолжува гласно да се слуша музиката од другиот стан.Го зема мобилниот и се јавува на Перо.

ДАНИЕЛ

Ејј Перо, Даниел е на телефон. Шо

правиш ?

ПЕРО (О.С.)

Кај си бе Деки? Шо има ? Еве ја за викенд до Грција. Топло време па да искористам еве на плажа си уживам а ти зашто зборуваш така ?

Даниел откако го слуша одговорот веднаш му спушта. Повторно има силна болка, музиката која доаѓа од кај неговиот сосед му пречи. Излегува од станот.

8. ЕНТ. НОЌ/ХОДНИК ВО ЗГРАДА

Даниел оди до станот од кај што доаѓа музиката, свони на свончето и отстапува неколку чекори од вратата. Во меѓувреме внатре во станот го гледаме детали од ЈОЦО (26) кој вежба со додека оди бучна техно музика во позадина. Даниел чека пред врата свони и тропа, но Јоцо не слуша од гласната музика.

9. ЕНТ. НОЌ/СТАН

Даниел се враќа во станот го зема мобилниот телефон, и бара полиција, но наеднаш музиката престанува и Даниел го остава телефонот. Седнува на каучот, полека почнува да заспива, уморот го победува.

10. ЕНТ. НОЌ/СТАН

Поминало одредено време кога наеднаш Даниел се разбудува од свонење на мобилниот телефон. Гледа дека мајка му го бара.

11. ЕНТ. ДЕН/СТАН/СПАЛНА СОБА

Даниел е повторно веќе буден кога алармот му свони на телефонот, го исклучува гледаме дека уште повеќе е помодрен неговиот образ и има големи подочњаци. Станува од креветот полека. Наеднаш е сецнат од голема болка, но полека излегува од собата.

12. ЕНТ. ДЕН/КАНЦЕЛАРИЈА

Даниел е на работа, седи позади неговото биро, има големи болки, ги гледа колегите наоколу кои не му обврнуваат внимание, додека пак тој го слуша нивниот разговор како "какафонија" од пригушени звуци кои се мешаат со звуци од телефони кои свонат и типкање на тастатура.

13.ЕНТ.НОЌ/СТАН

Даниел стигнува дома,изнемоштен е и едвај стои,оди до фрижидерот и ја зема ракијата од внатре,ја плакне устата и почнува да се дере од болка.

14.ЕНТ./НОЌ/СТАН

Пие аналгетик повторно,кога наеднаш се слуша гласната музика од станот на Јоцо,вревата го пресекува Даниел кој чувствува огромна болка,се држи за главата,кога наеднаш се исправува,со израз на лицето како да му текнало нешто,пие неколку голтки од ракијата,и излегува од станот.

15.ЕНТ./НОЌ/ХОДНИК ВО ЗГРАДА

Даниел оди до вратата од станот на Јоцо,музиката продолжува, наеднаш почнува да тропа и да свони на свончето.Јоцо не го слуша бидејќи е премногу гласна музиката.Даниел е упорен и прдолжува да свони и да тропа.Наеднаш музика прекинува,Даниел се повлекува неколку чекори назад,вратата се отвора и го гледаме за прв пат Јоцо,низок билдер,со ракавици за вежбање,испотен и со златен ланец на вратот.

ЈОЦО

(Го приметува потечениот образ на Даниел)

Кажи комши? Шо ти треба ?

ДАНИЕЛ

(Тивко)

Да и го начукам на мајка ти в'гз етоа.

ЈОЦО

Се приближува неколку
чекори кон Даниел)

Како ?!

ДАНИЕЛ

Погласно)

Све женско у фамилија да ти ебам.

ЈОЦО

Шо да ебиш бе ?

ДАНИЕЛ

Све женско у фамилија и г'з да ги ебам е то...

Пред Даниел да ја заврши реченицата,Јоцо се нафрлува на него и почнува да го тепа со боксови,го удира три пати и го соборува Даниел,се качува врз него и продолжува да го тепа насекаде со боксови, се исправува и почнува да го клоца по лицето.Наеднаш гледаме како Јоцо влегува внатре и ја треснува вратата. Даниел лежи на подот,целиот е

крвав, очите му се затворени, наеднаш ги отвора, ја врти главата на страна и плукнува. Од крвавата плунка гледаме дека го плукнал и расипаниот заб. Даниел пробува да стане, се држи за ограда од скалите полека се исправа. Проверува со јазикот каде што бил забот, проверува со прстот. Сфаќа дека го нема, не чувствува болка повеќе, полека почнува да се смее кое прераснува во хистерична смеа. Се симнува полека по скалите надолу кон неговиот стан.

16. ЕКСТ. ДЕН / ВЛЕЗ ПРЕД ЗГРАДА

Даниел излегува со два куфери пред зградата, утро е и нема никој наоколу, тој се уште се смее, неговата гардероба е крвава. Излегува од влезот, тргнува кон улицата и продолжува да оди. Тргнал некаде, си заминува.

КРАЈ.

ПРИЛОГ БР. 4

TWISTED / сценарио за краткометражен игран филм од Батухан Ибрахим

1. ЕНТ. ДОЛГ ХОДНИК. НОЌ

Гледаме долг темен ходник. На крајот од ходникот се гледа едно светло кое доаѓа од собата на левата страна.

ЖЕНА полека движи кон ходникот, ние ја пратиме и ја гледаме само до нејзината половина и нејзината лева рака со која што држи кандило.

Кога стигаме до собата, ЖЕНА та се врти кон собата, се појакно се слуша титкање на апарат за мерење пулс.

ЖЕНА та застанува пред собара, а во раката држи кандилка која не е упалена.

2. ЕНТ. ПАТ ВО ШУМА. ДЕН

Гледаме шума или пат со многу дрвја од горе, камерата швенка и откриваме автомобил кој што е сам на патот и вози.

3. ЕКСТ. ПАТ. ДЕН

Гледаме како кола поминува брзо на патот, ја пратиме колата, се појавува табела со име на селото.

4. ЕНТ. АВТОМОБИЛ. ДЕН

Од задниот прозор на автомобилот гледаме дека МАРИЈА ги отвара вратите од дворот. Се качува во кола. Швенкаме кон нејзе. Таа се качува во автомобилот.

Таа гледајќи назад влегува во паркингот во дворот. Се симнува од колата и оди кон багажникот. Гледаме дека вади куфер а под куферот има некои хартии, папки и весник со наслов - "Марија Јовчевска ја истражува смртта на мајка и во новата книга".

5. ЕКСТ. ПРЕД КУЌАТА. ДЕН

Марија е застаната пред куќата, ја погледнува и оди кон куќата.

6. ЕНТ. ДНЕВНА НА КУЌАТА. ДЕН

Гледаме голема дневна соба, целиот мебел е покриен со чаршафи. Марија влегува внатре и го остава куферот и ранецот на подот.

Таа погледнува наоколу, поради тоа што внатре е темно оди и ги отвара релетните во собата.

Шета во собата, како да се подсеќа.

Ги гледа украсите во собата и се загледува на една фотографија што е над комодата, ја зима и седнува на фотелјата. На фотографијата ја гледаме нејзе како мала и мајка и.

7. ЕНТ. ХОДНИК. ДЕН

Марија се качува по скали и го носи куферот со себе, оди по ходникот и влегува во собата од лева страна.

8. ЕНТ. СПАЛНА НА МАРИЈА. ДЕН

Марија влегува во собата, го остава куферот на земја и погледнува наоколу.

Во еден момент се врти кон собата спроти нејзе.

9. ЕНТ. ХОДНИК. ДЕН

Се врти кон собата што е спроти спалната. Се доближува до собата.

Ја фаќа кваката, гледаме дека е вознемирена. Во еден момент се предомислува и се враќа кон собата.

10. ЕНТ. ДНЕВНА НА КУЌАТА. НОЌ

Марија е седната на трпезариската маса.

Гледаме дека е пред лаптоп, гледаме дека има напишано "во тој момент, мајка ми седна на столицата до прозорецот, јас од својата соба ја гледав како крвари. Нејзиното топчестото ланче се стркала до мојата соба".

Таа гледа на мониторот.

Во еден миг се счуша лончето за чај, Марија погледнува кон кујната.

11. ЕКСТ. ПРЕД КУЌАТА. ДЕН

Гледаме дека Марија изелгува на балконот, погледнува наоколу.

ЖЕНСКИ ГЛАС(.OFF)

Сега се слушнав со издавачката куќа, прашуваат до каде си со пишувањето...

12. ЕНТ. ДНЕВНА СОБА. ДЕН

Марија збори на телефон и стоечки клика нешто на лаптопот што е на трпезариската маса. Потоа оди кон кујната и го гледа кафето што е на ѓезве.

МАРИЈА

(телефонскиот разговор
продолжува)

Вчера стигнав во викндницата, се надевам дека ќе напишам за некој ден...

ЖЕНСКИ ГЛАС(.OFF)

Добро, види од списанија бараат да те интервјуираат, ако сакаш можеме да измислиме и некаков крај...

МАРИЈА

Нема потреба, ќе завршам за некој ден. Морам да одам сега.

Го спушта телефонот.

13. ЕКСТ. ДВОРОТ. ДЕН

Гледаме дека Марија ја отвара балконската врата и излегува со чаша кафе и една книгичка што на насловната пишува "илустрации за ЦРН ВЕТЕР".

Седнува на столицата во дворот, до нејзе има маса, ја остава таму чашата, ја отвара книгата и гледаме дека листа.

Гледаме насликани цртежи, како една жена влегува во соба, седнува пред прозорецот, почнува да крвари и се тркала едно топчесто ланче.

Марија го гледа тоа.

14. ЕНТ. СПАЛНА СОБА. НОЌ

Марија е легната на креветот и гледа кон вратата спроти нејзе, гледаме дека саатот е 04.06.

Станува на нозе, ја отвара вратата од нејзината соба.

Погледнува кон собата спроти нејзе.

Полека оди кон собата, ја фаќа кваката и полека со страв ја отвара.

15. ЕНТ. СОБА. НОЌ (ПРОДОЛЖУВА) Марија го упалува светлото во собата.

Гледаме перфектно уредена спална соба, (со дрвен мебел), стари слики наоколу.

Таа се загледува и ја допира халјината што е оставена на креветот.

Се врти кон комодата и погледнува кон старите слики и книги, зима една стара фотографија, во тој миг почнуваат да лаат кучиња од надвор.

Таа погледнува од прозорот и гледа една жена која е со кандилка и гледа кон нејзе. Истрчува од собата, се враќа со апарат но жената ја нема.

Таа е уплашена.

16. ЕНТ. СПАЛНА СОБА. ДЕН

Гледаме кроз прозорец дека Марија оди до местото каде што беше жената со кандилката.

17. ЕКСТ. ДВОР. ДЕН (ПРОДОЛЖУВА)

Марија е до едно дрво, на дрвото е закачена една кожна амајлија, Марија ја зима и ја гледа. Таа е уплашена.

18. ЕНТ. ДНЕВНА СОБА - ДЕН

Марија е седната на масата, со мало ноже ја отвара коцкичката. Од внатре излегува хартивче исцртан со чуден симбол кое е со неколку капки крв на нејзе.

Марија го зима телефонот што е до нејзе и ја фотографира амајлијата. Станува на нозе и му свонин на некого.

МАРИЈА

Ало... еј како си? Супер и јас надвор од Скопје сум,
дојдов да ја довршам книгата, него слушај... нешто

најдов пред влезната врата, ти против фотографија ако можеш истражи ја... супер фала ти...

Ја гледаме амајлијата.

19. ЕКСТ. ДВОРОТ НА КУЌАТА. НОЌ

Од балконот гледаме како Марија е седната на маса за ручевање. На рефлексивната од прозорецот се гледа како поминува некое портокалово светло.

20. ЕНТ. ДНЕВНА СОБА. НОЌ

Марија е седната на маса за ручевање, пред нејзе има тањир со јадење. Sprema нејзе е коцкичката и таа е загледана во тоа.

Од надвор се слуша некој звук и свонење на украсите што се закачени на прозорецот.

Станува од место и оди кон вратата што излегува накај балконот.

Во тој миг и свони телефонот. Марија се јавува.

МАРИЈА

Ало...

ЖЕНСКИ ГЛАС

ЖЕНСКИ ГЛАС (cont'd)

Марија, до каде сме со книгата... се ближи рокот...

МАРИЈА

Слушај...

Застанува до прозорот и збори на телефон.

МАРИЈА (cont'd)

Знам дека е важно, но мене ми е поважно да откријам што се случи...

ЖЕНСКИ ГЛАС

Марија, веќе имаме потпишано договор... а ти касн...

Марија ја прекинува.

МАРИЈА

Знам, види, незнам дали е точно тоа што ја
искористуваме смртта на мајка ми за книга...

ЖЕНСКИ ГЛАС

Марија... тоа е... мор(ја прекинува)

МАРИЈА

Види колку што можам.

Гледа кроз прозорец.

21. ЕНТ. СОБА - НОЌ

Марија влегува во собата, погледнува наоколу. Седнува на фотелјата.

Од џебот вади едно топче и го пушта да се тркала кон нејзината соба.
Топката удира некаде се слуша звук.

Во тој момент таа се загледува во малце отворената комода. Ја отвара и гледа една кутија. Полека ја отвара и гледаме една книга со кожна/кадифе корица, ја вади, обетки и прстен.

Го гледа накитот.

Ја отвара книгата, почнува да листа. На сите страни има датум но се празни.

На последната страна отвара, го гледа чудниот симбол што беше на амајлијата, тоа е исцртано и гледа фотографија каде што е таа и мајка и.

22. ЕКСТ. МЕСТО ПОКРАЈ МАТКА - ДЕН

Марија е застаната пред реката и гледа наоколу. Во off. влегува телефонскиот разговор.

23. ЕНТ. АВТОМОБИЛ - РАНА КВЕЧЕРИНА

Марија е во автомобилот и вози. На пола разговор од лева страна камерата ја гледа мајка и на Марија со кандило.

Марија ја здогледува и кочи. Излегува надвор се врти кон таа страна и мајка ја нема.

ГОВОРНА ПОРАКА

Марија, сега проверив, не знам точно што е, знам дека се рачна изработка. Во балканската култура поминува како амајлија, но може да има многу значења... но мислам дека не е безбедно тоа место за тебе.

Гледаме дека Марија е уплашена.

24. ЕНТ. ДНЕВНА СОБА - КВЕЧЕРИНА

Марија испаничено, брзо се качува по скалите.

25. ЕНТ. СПАЛНА СОБА - КВЕЧЕРИНА

Марија влегува во спалната соба, си собира алиштата брзо и ги става во куферот, го затвара куферот.

Се гаси струја.

Мртва тишина. Се слушаат чекори по скалите, некој се качува и отварање на врата.

Марија пали свеќа. Полека претпазливо се врти и гледа дека има некое светло во собата спроти нејзе.

Со мали чекори оди кон собата. Вратата е полуотворена.

Таа погледнува, гледаме една жена, седната на фотелјата пред прозорот. На подот има кандилка, таа си ги сече вените, топчестото ланче и паѓа од рака и се тркала кон Марија.

Гледаме дека тоа е ланчето со истата форма од амајлијата.

Марија почнува да бега по скалите.

26. ЕНТ. ДНЕВНА СОБА - КВЕЧЕРИНА

Марија се симнува по скалите и оди кон излезната врата.

27. ЕКСТ. ДВОРОТ НА КУЌАТА - КВЕЧЕРИНА

Таа испаничено се симнува и трча кон автомобилот, се качува.

28. ЕНТ. АВТОМОБИЛ - НОЌ

Марија е во автомобилот и пробува да ја запали колата но не може, почнува да кашла, пробува уште еднаш не може, излегува и почнува се повеќе да кашла, ние ја пратиме таа оди со мали чекори и паѓа на колена. Кашлањето е се поинтензивно и во еден миг приметува дека ланчето од собата е на нејзин врат. Паѓа.

Се слуша пригушено... "Марија... Марија.... Марија..."

29. ЕНТ. ДОЛГ ХОДНИК ВО БОЛНИВА. ДЕН

Гледаме долг темен ходник. На крајот од ходникот се гледа едно светло кое доаѓа од собата на левата страна.

Полека се движиме кон собата, слушаме титкање на машина за пулс.

30. ЕНТ. СОБА ВО БОЛНИЦА - ДЕН

Звуците стануваат све појасни, Марија е легната на болнички кревет, а до нејзе стои ЈОВАН(25).

Марија ја трга маската за кислород од нејзиното лице. Јован ја држи за рака.

ЈОВАН

Помина... помина...

МАРИЈА

Што се случува?

ЈОВАН

Ништо, добра си сега...

МАРИЈА

МАРИЈА (cont'd) Што ми
се случи?

ЈОВАН

Имаше сообраќајка, два месеца беше во кома.

Марија гледа зачудено.

МАРИЈА

Не бев во викендицата на Матка.

Јован ја погледнува зачудено.

ЈОВАН

Марија таа викендица е продадена пред 5-6 години,
ајде не се замарај сега, јас да го викнам докторот.

Излегува од собата, Марија погледнува надвор од прозорот.

31. ЕНТ. СОБА ВО БОЛНИЦА - НОЌ

Гледаме небо и град преку прозор. Камерата швенка и ја откриваме Марија како е седната пред прозор на инвалидска количка и гледа преку прозор.

Во собата влегува Јован, Марија се врти кон него со количката.

Јован ја гушнува и седнува до нејзе на креветот или фотелјата.

ЈОВАН

Како си денеска?

МАРИЈА

Подобро малце, докторот дојде и кажа дека треба да почнам на физикална терапија.

ЈОВАН

Знам и мене ми кажа, иначе нешто донесов за тебе.

Марија гледа зачудено.

Јован вади една кутија од ранецот.

ЈОВАН (cont'd)

Додека беше во кома, новите газди на вашата викендица во собата на мајка ти го пронајдоа ова.

Марија ја отвара кутијата, таа е истата од куќата. Внатре има обетки, ланче и прстен.

Ја отвара тетратката, гледа дека е деник, оди до последната страна. Таму ја гледа фотографијата што беше во кутијата на последната страна. Но на вратот на мајка и има едно ланче.

ЈОВАН (cont'd)

Полицијата не пронајде никаков друг отисок на ножот од убиството освен отисоците на мајка ти... Тоа значи дека е самоубиство. Сакаш деновиве да ти го донесам лаптопот за да ја продолжиш книгата.

Марија погледнува кон Јован, погледнува кон кутијата, најдоле од кутијата е топчестото ланче, Марија го зима во раце, ланчето е знакот во амајлијата.

К Р А Ј

ПРИЛОГ бр.5

МУВЛА (работен наслов)
сценарио на Никола Кузелов и Батухан Ибрахим



Синопис

ЛУКА(29) живее сам во својот скроман стан. По враќање во станот е киднапиран од страна на ЧИСТАЧОТ(29) кој е маскиран во скафандер за дезинфекција. ЧИСТАЧОТ, ЛУКА го држи во заложништво два дена и во тој период тие си ги откриваат нивните лични тајни. Во меѓувреме комшиите на ЛУКА се вознемирени од бучавата и миризбата која доаѓа од неговиот стан и потајно се сомневаат дека ЛУКА е сериски убиец.

ЛИКОВИ

- ЛУКА(29) асоцијален човек кој живее сам во својот стан во комунистичка зграда. Дневната рутина му се сочинува од мртви луѓе, тој работи во градската болница во одделот за мртви. Остатокот од денот го поминува дома сам. Постојаната мисла дека сите мртви му се познати но неможе да сфати на кој, е ефект на неговата осаменост во светот. Единствениот начин на конверзација е неговиот дневник кој го пишува секој ден пред спиење.
- ЧИСТАЧОТ(29) е човек кој работи во фирма за дезинфекција. Тој е сериски убиец и по влегувањето во домот на ЛУКА, се соочува со себе.

ЛИКОВИ

- ЛУКА



ЛИКОВИ

- ЛУКА



ЛИКОВИ

- ЧИСТАЧОТ



ЛИКОВИ

- ЧИСТАЧОТ



ЛИКОВИ

- ЧИСТАЧОТ



РЕФЕРЕНЦИ ЗА КАДРИРАЊЕ, БОЈА И СВЕТЛО



РЕФЕРЕНЦИ ЗА КАДРИРАЊЕ, БОЈА И СВЕТЛО



РЕФЕРЕНЦИ ЗА КАДРИРАЊЕ, БОЈА И СВЕТЛО



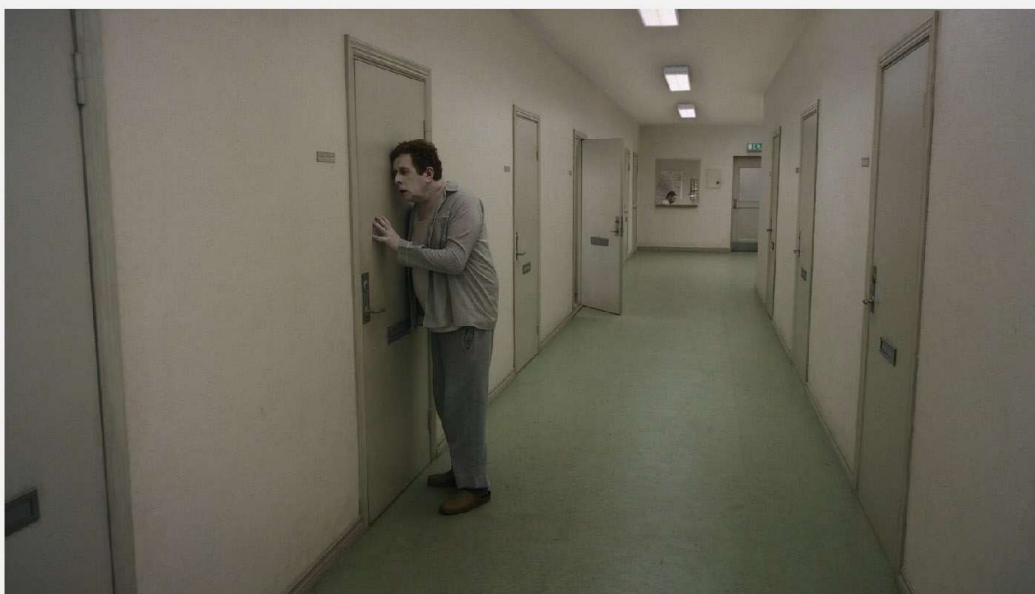
РЕФЕРЕНЦИ ЗА КАДРИРАЊЕ, БОЈА И СВЕТЛО



РЕФЕРЕНЦИ ЗА КАДРИРАЊЕ, БОЈА И СВЕТЛО



РЕФЕРЕНЦИ ЗА КАДРИРАЊЕ,
БОЈА И СВЕТЛО



РЕФЕРЕНЦИ ЗА КАДРИРАЊЕ,
БОЈА И СВЕТЛО



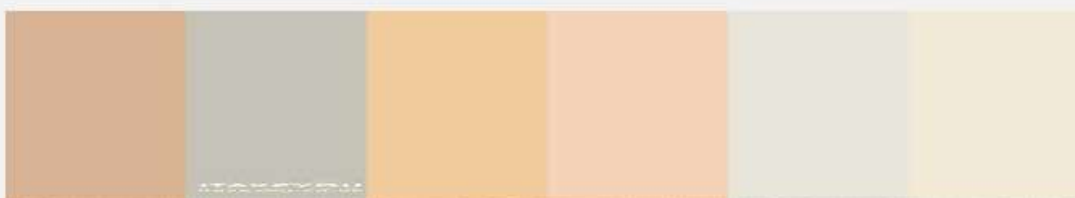
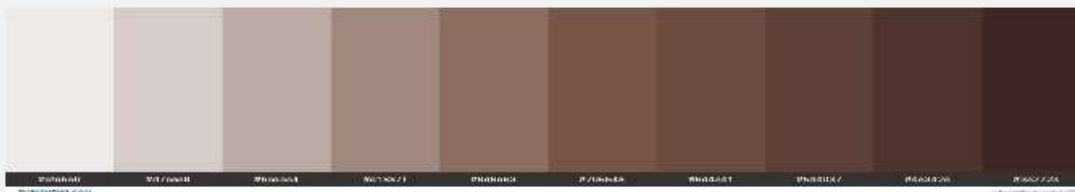
РЕФЕРЕНЦИ ЗА КАДРИРАЊЕ,
БОЈА И СВЕТЛО



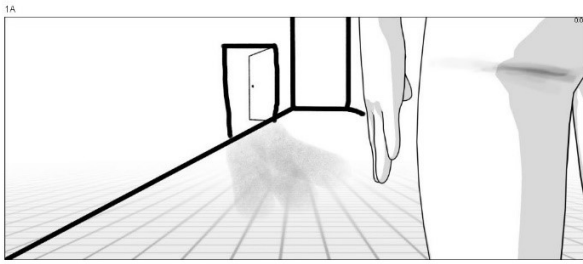
РЕФЕРЕНЦИ ЗА КАДРИРАЊЕ,
БОЈА И СВЕТЛО



КОЛОР ПАЛЕТА

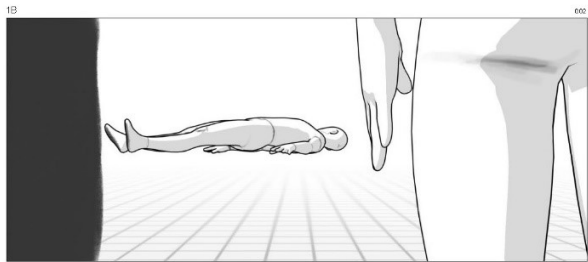


ПРИЛОГ БР.6/7
 Storyboard / Moodboard - студент Батухан Ибрахим

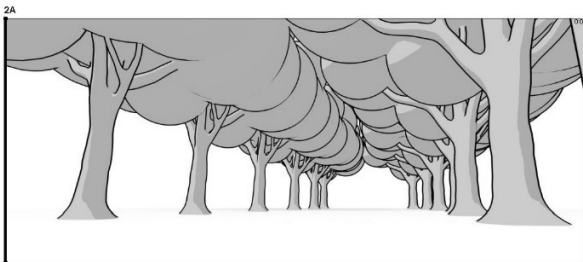


сцена 1 кадар 1

фар напред, жена со кандилка во рака во форплан

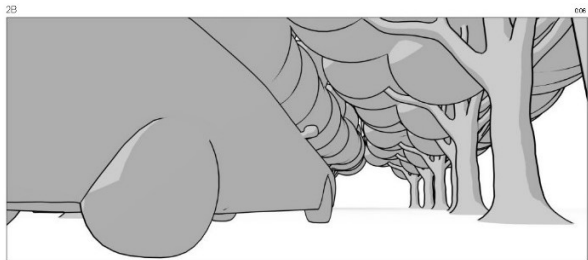


сцена 1 кадар 1.1



сцена 3 кадар 1

кола поминува блиску до камера



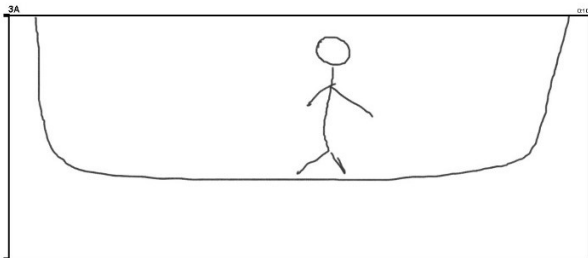
сцена 3 кадар 2.2

кран на горе и во десно

Boards: 85 | Shots: 49 | Duration: 2:52 | Aspect Ratio: 239 | 100
 DRAFT: APRIL 15, 2013

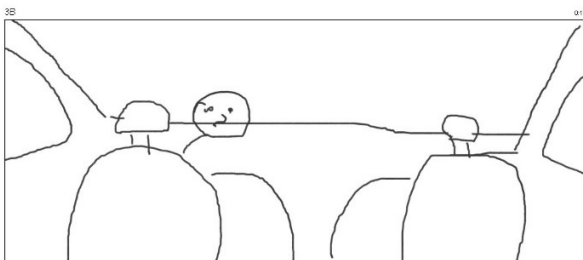


сцена 2 кадар 2.2



сцена 4 кадар 1

швенк десно, Марија ја отвора вратата и се враќа во колата



сцена 4

МАРИЈА оди во ринверц и гледа кон камера. Излегува од кола, швенк лево и тилт долу



кадар 1.1 сцена 4 кадар 1.2

МАРИЈА го вади куферот

УММ / СЕРБИЈА / 2011



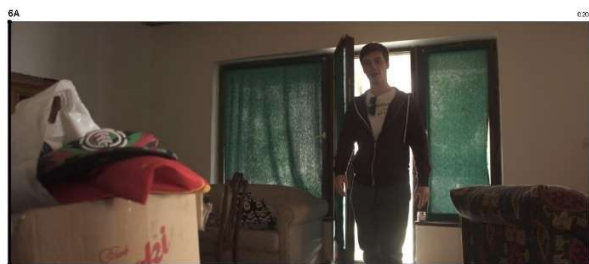
сцена 5 кадар 1

фар напред



сцена 6 кадар 1

МАРИЈА вдегува фар напред, тилт доле



сцена 6 кадар 2

МАРИЈА отвора ролетни, оди до комода до камера



сцена 6 кадар 2.1

МАРИЈА зема фотографија, фар напред, швенг десно

УММ / СЕРБИЈА / 2011



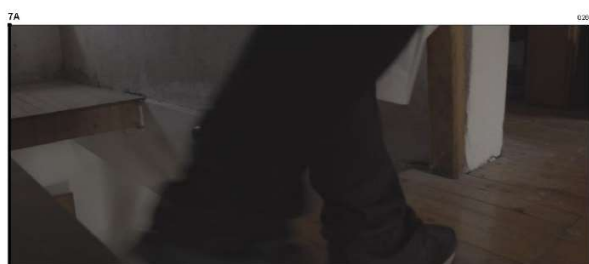
сцена 6 кадар 2.2

МАРИЈА седнува на фотеља, фар напред



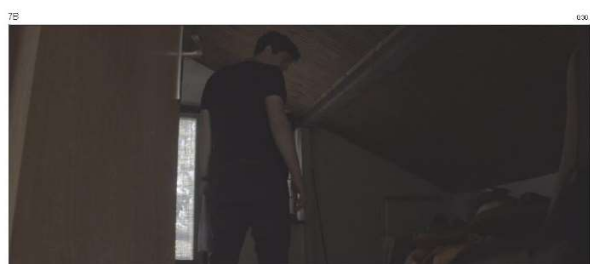
сцена 6 кадар 2.2

детал на фотографија



сцена 7

МАРИЈА се качува по скалите и влегува во соба, фар десно, тилт горе



кадар 1 сцена 8 кадар 1



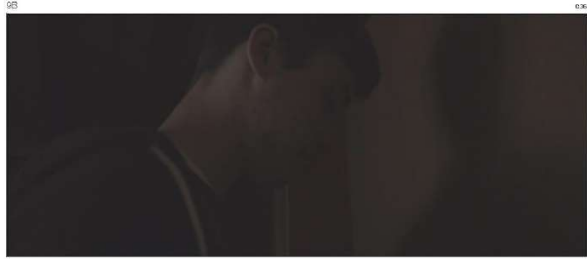
сцена 8 кадар 2

МААРИЈА гледа наоколу и оди кон спровината врата



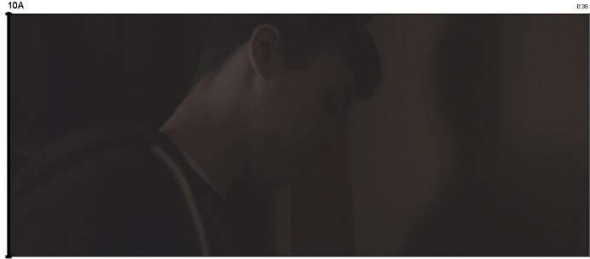
сцена 9 кадар 1

фар напред



сцена 9 кадар 1.1

МАРИЈА се предомислува и излегува од кадар



сцена 9 кадар 2

статичен крупен (за сѐф)



сцена 10 кадар 1

пошироко. МАРИЈА е седната на масата и пишува на лаптоп



сцена 10 кадар 2

полукружен фар околу МАРИЈА



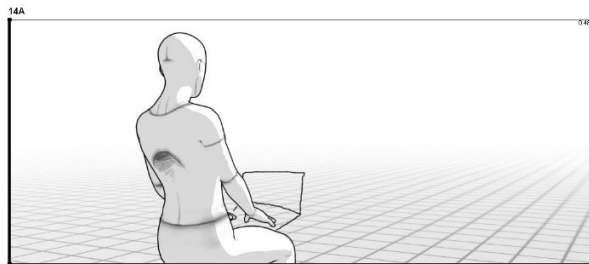
сцена 10

од компјутерски екран пререшфрвање на кафе во кујна



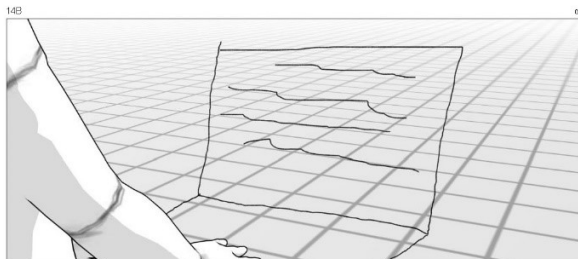
кадар 2.1 сцена 10 кадар 3

крупен благ фар напред (за сѐф)



фар напред до КП на лалтоп

сцена 10 кадар 4



КП на лалтоп

сцена 10 кадар 4.1

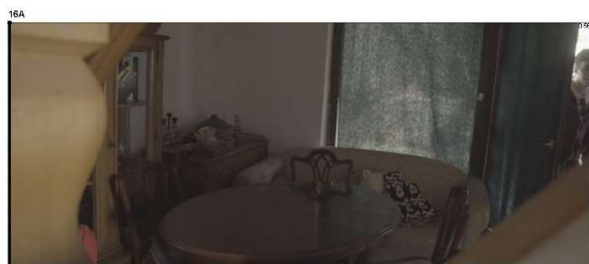


сцена 10 кадар 5



МАРИЈА излегува на Балкон статичен

сцена 11 кадар 1

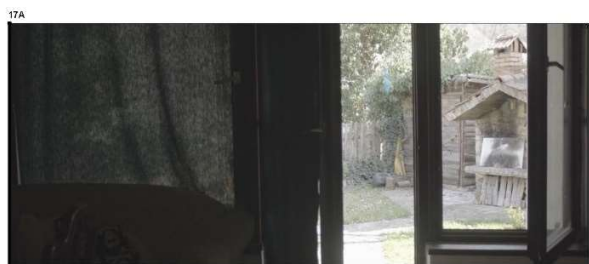


МАРИЈА клика на лалтоп, станува, оди во куќа, шванк во десно

сцена 12 кадар 1



сцена 12 кадар 1.1



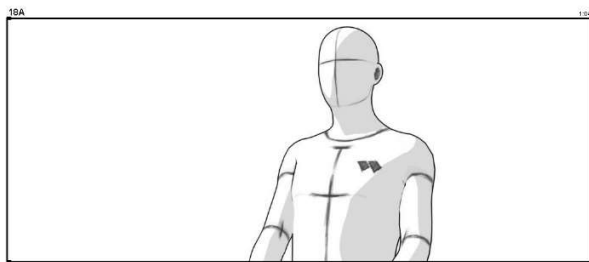
фар напред

сцена 13 кадар 1



крулен на книга со форлан од грб

сцена 13 кадар 1.1



сцена 13 кадар 2

крулен статичен со форплан од книга



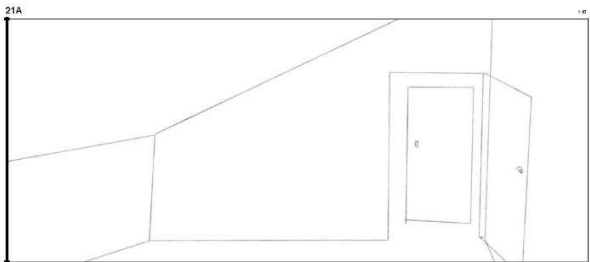
сцена 13 кадар 3

статичен



сцена 14 кадар 1

МАРИЈА лежи на креветот
статичен



сцена 14 кадар 2

благ фар напред (цел мизансцен за соф)



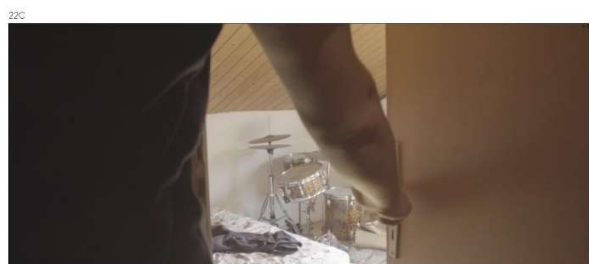
сцена 15 кадар 1

МАРИЈА ја отовора вратата и влегува
фар напред на лице

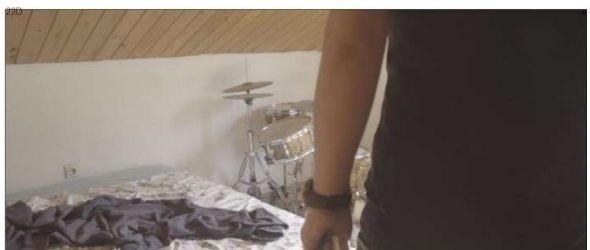


сцена 15 кадар 1.1

тилт на рака



сцена 15 кадар 1.2

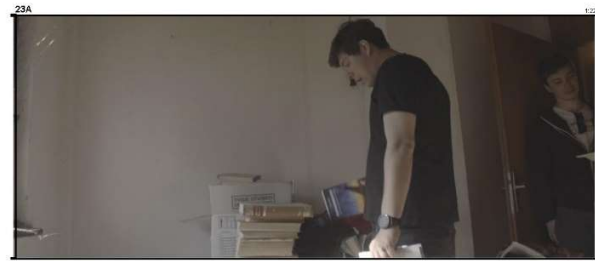


сцена 15 кадар 1.3

фар напред

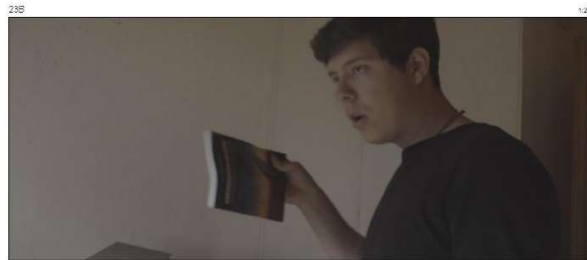


сцена 15 кадар 1.4



сцена 15 кадар 2

фар напред на комода, МАРИЈА ја гледаме до рамениците. Штом ја зема сликата тилт на лице



сцена 15 кадар 2.1

швенк лево



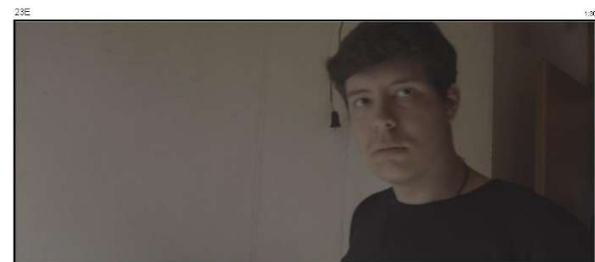
сцена 15 кадар 2.2

поинувв жва со кандлка
тилт горе на рефлексја на МАРИЈА



сцена 15 кадар 2.3

тилт долу на швенк десно



сцена 15 кадар 2.4



сцена 16 кадар 1

широк од десен агол за да се гледа и дрвото



сцена 17 кадар 1

МАРИЈА доаѓа до дрвото и ја наоѓа амајијата
статичен

26A



сцена 18 кадар 1

благ фар на напред, тилт долу на амајлија - крулно



сцена 19 кадар 1

Ја гледаме МАРИЈА седната на маса за ручавање, во прозор се гледа рефлексија од некое портокалово светло

28A



сцена 20 кадар 1

статичен
МАРИЈА е седната и гледа кон коцкичето



сцена 20 кадар 2

статичен

Boxes: 88 | Shots: 49 | Duration: 2:52 | Aspect Ratio: 2.39 : 1.00
DRAFT, APRIL 16, 2018

30A



сцена 21 кадар 1

форплан од фотеѓа, МАРИЈА седнува, камера кружи околу неа, прифил нејзин, тилт на раце

31A



сцена 21 кадар 2

од МАРИЈА тилт на долу со шарф, првпатина топката

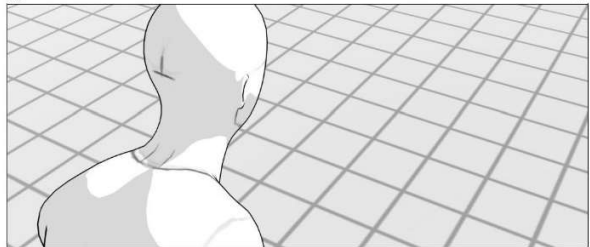
32A



сцена 21 кадар 3

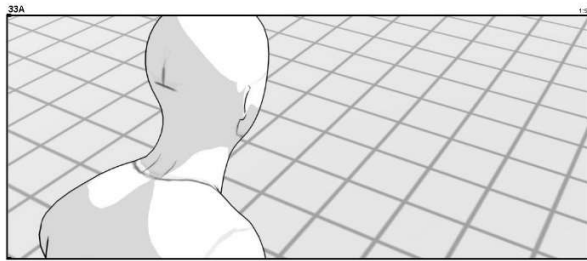
фар назад и во десно, со тилт на долу, крулен план на кутијата

32B



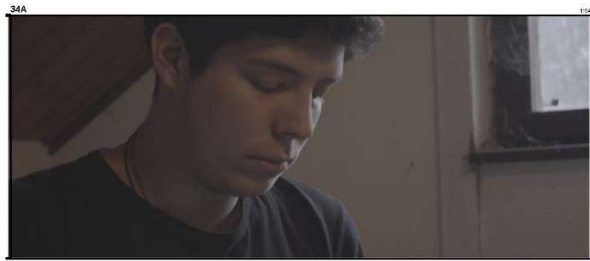
сцена 21 кадар 3.1

Гледаме што има во кутијат. Крулен план



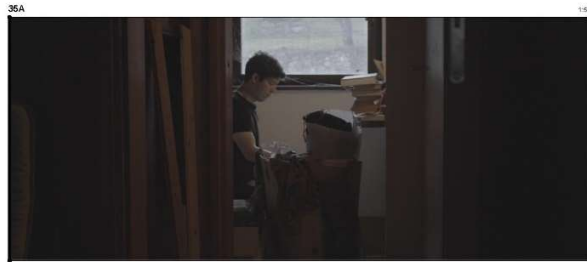
33A
1:52
сцена 21 кадар 4

Детал на стварите во кутијата



34A
1:54
сцена 21 кадар 5

статичен. Крупен на МАРИЈА



35A
1:56
сцена 21 кадар 6

статичен



36A
1:58
сцена 22 кадар 1

МАРИЈА влегува во кадар, оди покрај река, гледа наоколу (ако има шума содижува)

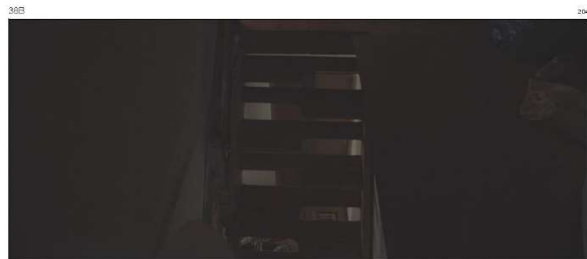


37A
2:00
сцена 24 кадар 1.1



38A
2:02
сцена 24 кадар 1

швенк во десно



38B
2:04
сцена 24 кадар 1.1



39A
2:06
сцена 25 кадар 1

МАРИЈА влегува во собата, пали столна лампа и почнува да собира алишта, се гаси струја



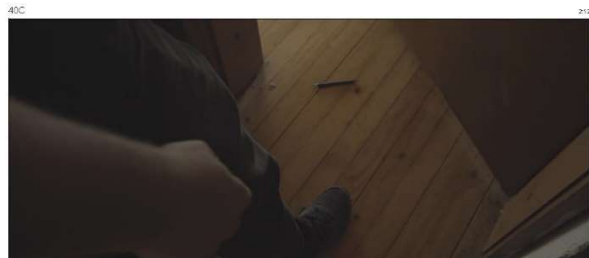
сцена 25 кадар 2

швенк во десно и фар напред



сцена 25 кадар 2.1

тилт долу



сцена 25 кадар 2.2

топчето ја удира во нога



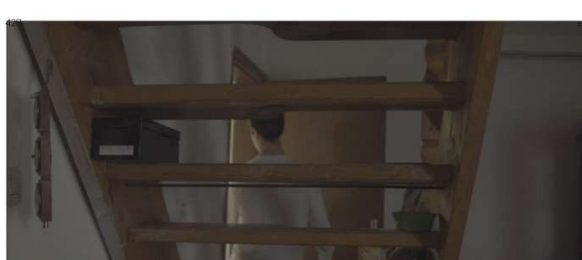
сцена 25 кадар 3

КП на МАРИЈА



сцена 26 кадар 1

тилт долу



сцена 26 кадар 1.1



сцена 27 кадар 1



сцена 28 кадар 1

полукружен фар во десно



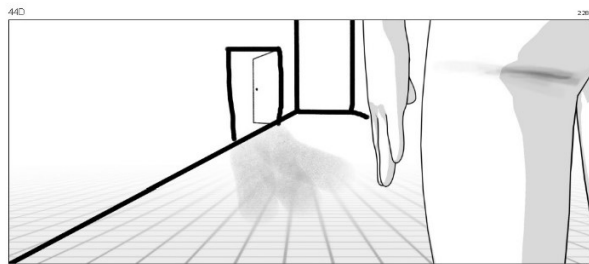
сцена 28 кадар 1.1

МАРИЈА кашла и отвара вратата



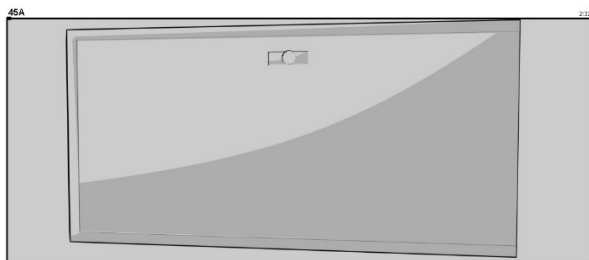
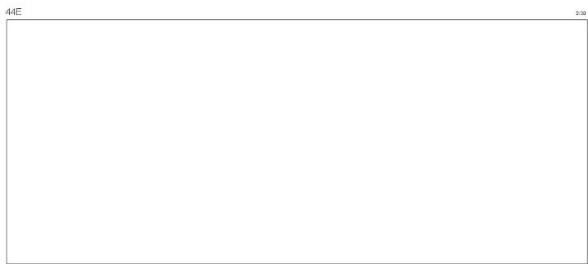
сцена 28 кадар 1.2

МАРИЈА паѓа на колена и одрме НТТ на ланчето



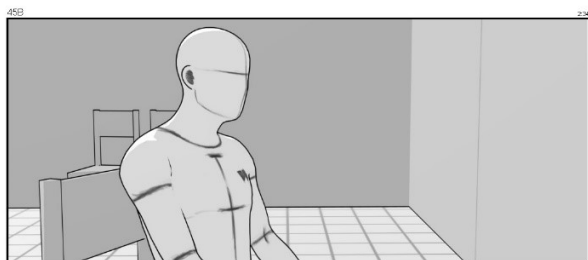
сцена 1 кадар 1

фар напред, жена со канџиља во рака во форлан

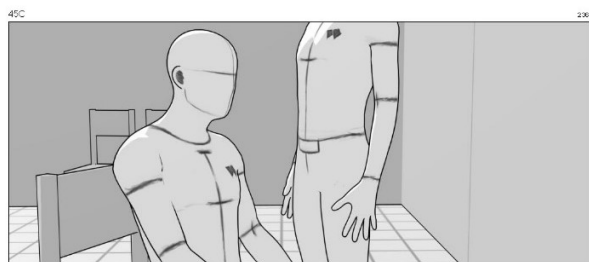


сцена 29 кадар 1

од прозор шевни на лево кон Марија

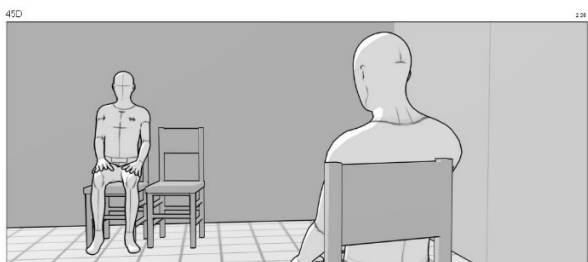


сцена 29 кадар 1.1



сцена 29 кадар 1.2

МАРИЈА се врти кон Јован, камера преминува на лева страна од МАРИЈА



сцена 29 кадар 1.3

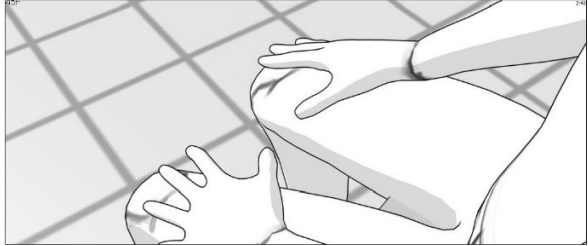
ЈОВАН дава кутија на МАРИЈА, по гледањето на фотографијата камера оди на нејзин 34

45E



сцена 29 кадар 2

од реакција тилт на фотографија и камера фронтално на фотографија



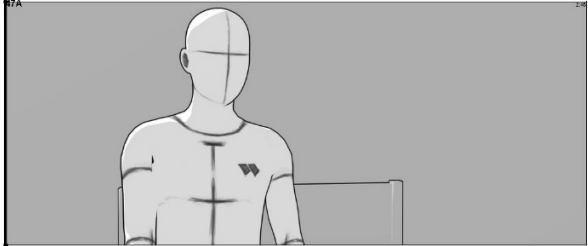
сцена 29 кадар 3

46A



сцена 29 кадар 4

крупен на МАРИЈА, благ фронтално (за сејф)

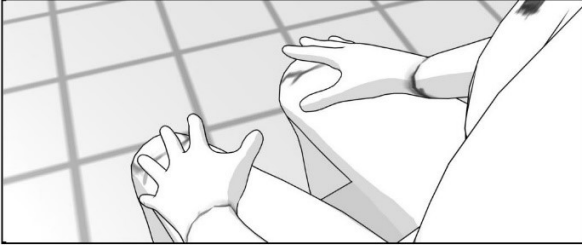


сцена 29 кадар 5

крупен на ЈОВАН (за сејф)

Box: 88 | Shot: 49 | Duration: 2.52 | Aspect Ratio: 2.39 : 1.00
DRAFT, APRIL 19, 2013

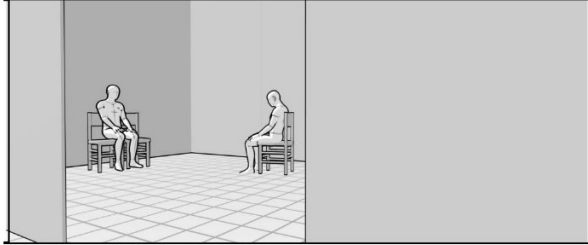
46A



сцена 29 кадар 6

детал на фотографија (за сејф)

49A



сцена 29 кадар 7

широк со фронтално на врата (за сејф)

ПРИЛОГ БР.8

Работно сценарио за дипломски филм/ студент Ајдин Ислами

FADE IN:

1. ЕКСТ. НОЌ. ПАРКИНГ

Се приближува човек до автомобил, го вади клучот од џеб и се тетерави да ја отвори вратата, очигледно е пијан. Наеднаш се појавуваат две силуети и почнуваат брутално да го тепаат човекот. Паѓа на земја човекот, продолжуваат да го клоцаат едниот од нив продолжува да го клоца додека другиот го влече за рака и бегаат.

2. ЕКСТ. НОЌ. УЛИЦА

Ги гледаме ликовите на двете силуети, двајца се инкогнито. По улицата повремено само поминува по некоја кола. ХАМЕР (37) во физичка форма и висок е тивок и внимателен додека ГРАШОК (28) ме може да се стои на место. Додека чекаат Грашок почнува да прави битбокс и ја прекинува тишината. Хамер го погледнува и Грашок сфаќа дека треба да престане. Грашок пали цигара и еден миг подоцна се појавува кола која паркира покрај тротоарот. Во колата е АРМАНД (40). Хамер тргнува и влегува во кола исто и Грашок кој е опоменат од Арманд да ја фрли цигарата пред да влезе во кола. Колата тргнува брзо и исчезнува од улицата.

3. ЕНТ/ЕКСТ. НОЌ. КОЛАТА НА АРМАНД

Колата на Арманд вози по стар пат и е единствениот автомобил на патот. Хамер и Грашок се на задното седиште. Арманд подава плико на Хамер. Грашок ја подава раката да го земе, но Хамер е побрз. Грашок се смирува и гледа парите што ги брои Хамер а тој зема поголем дел за себе а помалиот дел му го дава на Грашок тој го зема и брои со разочараност на лицето.

АРМАНД

(Додека гледа напред)

Како беше мали ? Како за прв пат...а?

ГРАШОК

Сакам повеќе пари за нареден пат.

АРМАНД

Важи. За некој ден ќе ве земам пак.

4. ЕКСТ/ЕНТ.НОЌ.ПАТ

Колата застанува покрај патот, Грашок излегува од колата а Арманд се врти кон Хамер и пријателски се поздравуваат со тупаниците. Излегува и Хамер од колата. Арманд ја врти колата полукружно и заминува. Хамер и Грашок продолжуваат пешки по слабо осветлениот пат.

5. ЕКСТ.НОЌ.ЗАТВОР/КАПИЈА.

Хамер и Грашок се приближуваат до осветлена зграда. Се гледа дека има капија но Хамер и Грашок одат по спореден пат додека не стигнат до метална врата на другата страна од каде има метелна врата. Застануваат до вратата а над неа има безбедна камера. Застануваат и двајцата на место кај што јасно може да бидат видени. По кратко чекање вратата се отвара и влегуваат внатре а вратата после нив се затвора. Прикажуваме на капијата знак каде што пишува дека се работи за казнено поправен дом. Хамер и Грашок се осуденици.

6. ЕНТ. ДЕН. МАШИНО БРАВАРСКА РАБОТИЛНИЦА ВО ЗАТВОРОТ.

Хамер работи на машина, покрај него има и други работници кои работаат на други машини. Доаѓа еден СТРАЖАР кон Хамер.

СТРАЖАРОТ
Хамер! Хамер!

Хамер е премногу внесен во работата и не го слуша. Стражарот доаѓа поблиску до Хамер и го тупка по рамото, Хамер се врти кон Стражарот, и открива дека работи на голем метален робот, направен од најразлични метални навртки. Стражарот е импресиониран.

СТРАЖАРОТ (CONT'D)
За вечер е се средено, во осум
бидете спремни.

Му подава ливче, Хамер го чита и му дава знак со глава дека одобрува.

7. ЕНТ. ДЕН. ЗАТВОРСКА КЕЛИЈА

Во ќелијата лежи Грашок на горниот дел од дводелниот кревет. На ѕидот до него има постери и мала несредена полица на кој има полначи, слушалки и неколку книги.

Долниот дел од креветот е на Хамер. Тука е посредено има некои мали фигури исто така од метал и фотографија залепена за ѕидот на кој се тој и неговиот син.

Хамер влегува во ќелијата со големата фигура. Грашок го приметува. Хамер седнува на креветот а Грашок се спушта до пола и му го зема роботот од рака.

ГРАШОК
Ејј најјак до сега.

Го зема и почнува да си игра. Испушта звуци на експлозии и имитираа роботски звуци. Хамер станува и му го зема од рака и го сместува блиску до неговиот кревет. Хамер седнува и го вади ливчето од џеб, повторно го чита.

ХАМЕР
Вечерва пак одиме. Во осум биде спремен.

Грашок се возбудува.

ГРАШОК
Ќе ме плати овој пат повеќе ?

ХАМЕР
Би требало ама не знам, Арманд ги договара клиентите и он се договара и за пари.

ГРАШОК
И боље да му е да плати повеќе, треба да се вози Хонда за три години.

(Пауза)
А ти ? Шо ќе правиш за година од сега ?

ХАМЕР
(сигурно)
Имам изпланирано.

8. ЕКСТ. НОЌ. ЗАТВОР/ЗАДНАТА ВРАТА

Се отвара металната врата излегуваат Хамер и Грашок од затворот. Се затвара врата позади нив и почнуваат да одат. Ги гледаме на безбедносната камера.

Полека почнуваат да одат и се оддалечуваат од затворот.

9. ЕКСТ. НОЌ. ПАТ

Хамер и Грашок чекаат покрај пат. Доаѓа Арманд со колата покрај нив и застанува. Хамер и Грашок влегуваат и Арманд веднаш вози.

10. ЕКСТ/ЕНТ.НОЌ.КОЛА/УЛИЦА

Гледаме дека колата пристигнува во Гостивар. Арманд ги вози низ градот. Ја гледаме паркирана колата а внатре сите тројца. Паркирани се од спротивната страна на едно табако. Гледаме човек во неговите педесети години како излегува од табакото и влегува во колата и вози а сите тројца внимателно го следат, додека грашок прави битбокс. Арманд го погледнува и Грашок престанува.

АРМАНД

Тоа е човекот. За два саата ќе се врати да го земе профитот и вкасино да ги врати а долгови до гуша. Кога ќе се врати почекајте девојката што работи да замине па после завршете ја работата.

Хамер и Грашок излегуваат од колата почнуваат да одат по улицата а Арманд поминува покрај нив со колата. Кога Арманд ќе ги размине доаѓаат до крстопат се разделуваат по пат и одат забрзано.

ХАМЕР

(свртен кон Грашак)
За саат време се гледаме пред сендвичарата.

Се разделуваат по патот, секој во свој правец.

11. ЕКСТ.НОЌ.ДВОР ОД КУЌА

Хамер внимателно се движи покрај куќи во соседство, се приближува до една куќа и влегува во дворот. Хамер е зачуден дека сите светла се исклучени. Изгледа дека никој нема внатре. Се приближува до влезната врата но е заклучена. Внимателно се приближува да еден прозор и го на приземјето и го крши, го отвора прозорот и влегува внатре.

12. ЕКСТ.НОЌ.КАЗИНО

Грашок излегува од касино и пали цигара, изгледа дека не поминал добро. Стои на улицата додека ја пуши цигарата и приметува дете кое паркира мопед до тротоарот пред него. Детето станува од моторот и брзо оди кон една продавничка и влегува внатре. Грашок го прати со поглед. Приметува дека детето го забора клучот на бравата од мопедот.

13. ЕНТ. НОЌ. КУЌА

Хамер е внатре во куќата. Стои во собата од син му која е полупразна како и целата куќа. Почнува да се чувствува гневно. Го зема мобилниот телефон и врти на на број додека оди низ полупразната куќа и почнува да се движи кон гаражата. Влегува во гаражата и приметува дека е целосно празна. На полиците на кои се гледа дека имало алати сега ги нема. Долгото свонење на телефонот прекинува и се јавува женски глас.

МАРИЈА (Офф)

Ало ? Кој е на телефон ?

ХАМЕР

(Гневно)

Кај си бе курво ?

МАРИЈА (Офф)

Петар ти си ?

ХАМЕР

Јас сум... каде си ? Кај е син ми ?

МАРИЈА (Офф)

Значи си дојде дома пак. Добро. Се исселив како што можеш да видиш, ја прифатив работата во Германија и се преселивме. Матеј добар е... се привикнува тука полека... добро му оди.

Хамер се смирува но се уште е лут.

ХАМЕР

Не можеше да почекаш уште една година... Знаеш дека се спремам уште од сега за кога ќе излезам. И мене ми е син и јас имам право да одлучувам за детето.

МАРИЈА (Офф)

Не немаш право. Седум години има а ти пет од нив во затвор ги помина. И што ќе правиш кога ќе излезиш...

ХАМЕР

(Ја прекинува)

Имам планови...

МАРИЈА (ОФФ)

Кои планови ? Да тепаш луѓе за пари како до сега? Матеј нема да расте покрај тебе, кога ќе излезеш можеш да го видиш ама нема да му бидеш дел од животот.

ХАМЕР

Курво а каде ми се алатите ?

МАРИЈА (ОФФ)

Мои беа и алатите. Ги продадов.

ХАМЕР

Ги продаде!? Знаеш дека ми требаа за работилницата, да ти ебам матер! Не си нормална...

Во тој момент се слуша спуштање на слушалката.

ХАМЕР (CONT'D)

Ало? Ало ? Марија?

Му станува јасно дека спуштила. Почнува да превртува работи наоколу. Во еден момент го симнува ранецот од грб. Отвара по фиоките и во скриен дел вади метална кутија полна со пари. Го ги вади од металната кутија и ги става во ранецот заедно со роботот. Го гаси светлото и ја напушта куќата. Во собата на син му го остава металниот робот кој го направил за него.

14. ЕКСТ. НОЌ. ГРАД

Грашок радосен како дете со полна брзина ја вози веспата низ град.

15. ЕКСТ. НОЌ. СЕНДВИЧАРА.

Хамер стигнува на договорената локација пред сендвичарата. Мала скромна, без муштерии. Хамер разгледува наоколу ама нема никој. Наеднаш се појавува Грашок на мопедот и го паркира до Хамер кој со неверување го гледа. Грашок го изгасува мопедот. Хамер наедна му удира шамар на Грашок а тој се превртува од моторот. Го собира од асфалтот и го влечи кон уличката позади сендвичарата. Го фрла на сидот и му удира заушки.

ХАМЕР

Дали си нормален!?

Грашок го гледа како искарано дете. Има модринка под окото од шамарот.

ГРАШОК

Абе го земав малце да се забавувам, едно детиште глупо ги остави клучевите на брава. Ќе го оставиме било каде, ќе го најдат. Само малце да возам сакав, знаеш од кога не сум возел мотор.

ХАМЕР

Ако не фатат цајкани наебавме сите. Привлекуваш внимание бе глуп.

ГРАШОК

Кој ќе дознае? Се враќаме во затвор и мене ми требаат пари како тебе. Кој кур си ти па тебе да те слушам ?

ХАМЕР

Оди сам! Оди сам истепаж го... Можеш?

Грашок кути со главата надолу. Хамер го гледа и се смирува.

ХАМЕР (CONT'D)

Ајде... ајде да се тргнеме од тука.

Полека заминуваат и двајцата.

16. ЕКСТ. НОЌ. ПАРК

Хамер и Грашок се кријат во парк и двајцата се тивки. Грашок стои сам понастрана. Хамер погледнува на мобилниот. Му дава знак дека време е да одат. Почнуваат да се движат.

17. ЕКСТ. НОЌ. УЛИЦАТА ПРЕД ТОБАКОТО.

Хамер и Грашок стојат во близина и набљудуваат. Стигнува колата со Човекот кој треба да го истепеат. Девојката која работи внатре е веќе излезна надвор. Човекот ја спушта решетката пред тобакото и се поздравуваат со девојка која се движи по улицата. Човекот ги скрива клучевите во џеб и почнува да се движи кон колата. Хамер го набљудува будно сето ова кога наеднаш пред него почнува да трча Грашок кон човекот. Хамер испаничено и тој почнува да трча, Човекот има доволно време да се сврти и примети... Трча кон колата и тој. Успева да стигне пред Грашок и ја отвара вратата и влегува во колата... како да сака да земе нешто наместо да избега.

Грашок стигнува до него и го го повлекува на улицата почнува да го клоца, Човекот се обидува да се одбрани.

ГРАШОК
(Додека го тепа Човекот)
Долговите да си ги вратиш назад!

Хамер стигнува и го повлекува Грашок за рака.

ХАМЕР
Грашок бе, престани ќе го убиеш!

ГРАШОК
(Свртен кон Хамер)
Шо кур сакаш бе?! Сакаш да
тепам, еве тепам!

Наеднаш се слуша истрел од пиштол. Тишина. Хамер гледа со неверување. Грашок паѓа мртов пред него. Човекот има пиштол, додека уште лежи на земја го застрелува Грашок.

Хамер рипа наеднаш кон него и го шутира пиштолот од рака па продолжува да го клоца по главата, губејќи ориентација Хамер наеднаш сваќа дека имаат две мртви тела пред него. Грашок и Човекот се мртви, двајцата лежат во сопствената крв. Тишината е прекината од лаежи од кучиња и звуци на на полициска сирена. Почнуваат да се палат светла од зградите на прозорите, луѓе гледаат. Хамер почнува да бега додека не исчезне во темнината.

18. ЕНТ. НОЌ. БАР

Во бар задимен од цигари и на крај седи на едно сепаре сам Арманд. Има уште неколку муштери кои се веќе пијани. Никој на никого не обврнува внимание. Келнерката му носи уште едно кафе а Арманд и се насмевнува додека таа го зема празнио филџан пред него има и пепелник полн со пикавци.

Наеднаш влегува едно момче и почнува на шанкерот да му кажува нешто, возбуден и задишан. На Арманд му привлекува внимание додека го пие кафето. Го повикува момчето да дојде. Момчето се приближува да сепарето.

АРМАНД
Што се случило ?

МОМЧЕТО
Кај тобакото двајца мртви, полно е
со полиција...сега поминав од таму
кога доаѓав...

На Арманд му смрзнува крвта, знае дека нешто тргнало наопаку. Набрзина вади пари и ги фрла на маса. Момчето уште не стигна да ја заврши реченицата а Арманд излегува надвор. Момчето и шанкерот се погледнуваат зачудено.

19. ЕКСТ/ЕНТ.НОЌ.УЛИЦА ПОКРАЈ БАРОТ.

Арманд влегува брзо во колата. Се јавува на мобилен.

АРМАНД
Каде си ?

Добива одговор од другата страна.

АРМАНД (CONT'D)
Остани таму, да не си мрднал. Веднаш
доаѓам.

Го пали моторот на колата и вози најбрзо што може. Се слуша силно моторот додека не го снема од улицата.

20. ЕКСТ/ЕНТ.НОЌ.КОЛАТА НА АРМАНД

Арманд вози, полека се приближува до местото на злосторството и ја намалува брзина. Местото е преполно со полиција и ротирачки светла од полициските возила и амбуланта. Љубопитни луѓе кои сакаат да видат а полицијата ги брка. Други луѓе, очевидци даваат изјава на полицијата.

Арманд продолжува да вози додека не се оддалечи од местото на злосторството. Почнува да му звони мобилниот телефон, изразот на лицето му се менува.

Го зема мобилниот телефон и се јавува.

АРМАНД
Да?... Сега поминав од таму, многу
лошо изгледа. Ќе не има по вести
утре.

Додека го држи мобилниот телефон на уво и вози станува се позагрижен на тоа што го слуша од другата страна на телефонот.

АРМАНД (CONT'D)
Знам. Јасно ми е. Ќе средам работа.

Телефонскиот разговор завршува. Арманд посегнува до касетат на совозачкото седиште и од внатре вади пиштол. Го проверува и го сокрива блиску до него. Продолжува да вози.

21. ЕКСТ/ЕНТ.НОЌ.КУЌАТА НА ХАМЕР

Арманд вози полека по улицата и се приближува до куќата на Хамер. Застанува. Од мракот на дворот се појавува Хамер. Скока преку оградата и веднаш влегува на задното седиште позади Арманд. Колата трнува брзо.

22.ЕКСТ/ЕНТ.НОЌ.КОЛАТА НА АРМАНД.

Арманд и Хамер се возат.Тензија е во воздухот.Хамер изгледа напнато а исто и Арманд.

ХАМЕР

Глупо детиште...Му ебам тоа
глупавиот ја сум крив...

АРМАНД

Не си ти крив...тоа е се деси.

ХАМЕР

Не требаше вака да биде...Ништо не
ребаше да се случи од ова.

АРМАНД

А што се случи уствари ?

ХАМЕР

Типот имал пиштол е тоа се
случи.Све беше готово за секунда.

Колата вози до местото каде што претходно Арманд ги собираше
и враќаше Хамер и Грашок.Арманд го гаси моторот од
колата.Тишина.

ХАМЕР (CONT'D)

Што ќе биде со мене сега ?

АРМАНД

(Тивко)

Ништо,врати се назад.Јас ќе
средам.Ако си внатре се е ок.Никој
нема да знае.

ХАМЕР

Убив човек на сред улица,имаше
галама, има мртви тела...Слушнав
полиција како доаѓа... Некој знае.

АРМАНД

Само врати се назад,тоа ни е
најдобра шанса.Ќе пробам да средам
се.Битно е ти да си внатре.

ХАМЕР

Во право,најдобра шанса ни е.

Хамер е замислен.Тргнува да излезе надвор.Додека се движи напред го забележува пиштолот.Наеднаш рипнува и го фаќа за глава од задното седиште Арманд.Почнува му ги притиска очите.Арманд вришти од болка.Тргнува пиштолот да го земе но болката е преголема па се одлучува да го гризе за рака Хамер и тој почнува да вришти од болка.Крв потекува од раката на Хамер и тој прв попушта.Ја пушта главата на Арманд се наведнува и со молскавична брзина ја отвора вратата и наведнат излегува надвор и почнува да трча кон шумата наместо патот.Арманд е дезиориентиран и додека му се врати видот Хамер веќе има доста истрчано.Арманд излегува од колата и почнува и тој да трча кон шумата.Хамер бега а Арманд го брка.Во мракот од шумата тешко е да се ориентираат.Хамер паѓа.Си ја повредува ногата но продолжува да трча колку што може побрзо иако куца.Арманд во момент на немоќ почнува да пука и се дери.Хамер се врти,го слуша но пукањето и врисокот доаѓаат од далеку.Хамер знае дека избега.

23.ЕКСТ.НОЌ.ШУМА/ПАТ/ЗАТВОР

Хамер трча низ шумата.Почнува да се разденува полека.Излегува на патот и знае дека е во правилна насока.Продолжува да трча во тој правец.Се појавува надеж на неговото лице.Го препознаваме патот.Стигнува до затворот.Полека се крие низ скришниот пат кој претходно го поминуваа со Грашок.Стигаа до вратата низ која треба да помине.Се бори за здив но има насмевка на лицето.Застанува пред безбедноста камера па дури и мафта.Камерата го гледа.Хамер стои но ништо не се случува.Почнува да станува нервозен.Сега веќе е ден.Стои и мафта нервозно пред камерата.Почнува да чука на вратата но ништо.Во еден момент му е јасно дека е доцна,дека неговиот идентитет е дознаен и дека не може да се врати назад.Полека се врти наоколу.Го погледнува ранецот кој е полн со пари и се врти кон патот по кој дојде полека со куцање почнува да трча во тој правец додека не исчезне од видик.

КРАЈ.

„Ниту еден дел од оваа публикација не смее да биде репродуциран на кој било начин, без претходна писмена согласност на авторот.“

Е-издание: http://www.ukim.edu.mk/mk_content.php?meni=53&glavno=41