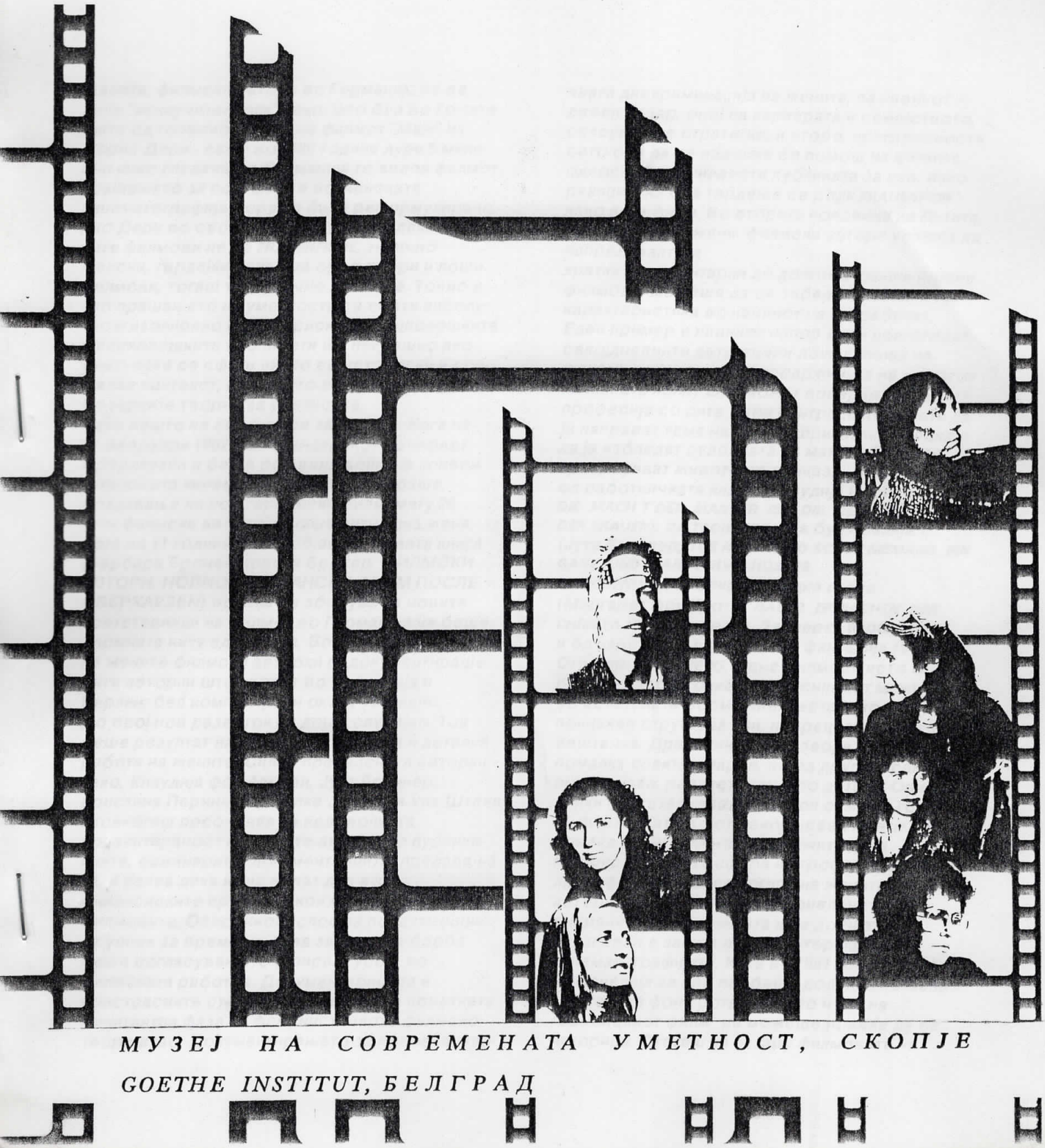
ЖЕНИ РЕЖИСЕРИ ВО 80-ТЕ ГОДИНИ



МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ, СКОПЈЕ

GOETHE INSTITUT, БЕЛГРАД

Ренате Мерман

ТИЕ СНИМААТ ФИЛМОВИ, ЖЕНИ-ФИЛМСКИ АВТОРИ ВО 80-ТИТЕ

Жените, филмски автори во Германија не се веќе "исклучителност" како што беа во 70-тите Уште од големиот успех на филмот "Маж" на Дорис Дери - само во 1986 година дури 5 милиони кино-гледачи во Германија го видоа филмот прашањето за постапките во женската кинематографија мора да биде реформулирано. Ако Дери во своите интервјуа вели дека нејзините филмови не се ***FRAUENFILME****, типично женски, тврдејќи дека има само добри и лоши филмови, тогаш тоа е точно но и не е. Точно е ако прашањето на уметноста се сфати апсолутно и изолирано од историските, социолошките и психолошките околности и е погрешно ако уметноста се сфати чисто во историски и социјален контекст, каков што е случајот во модерните теории за уметноста.*

Едно нешто не смее да се заборави. Кога на 28 февруари 1962 со легендарниот манифест Оберхаузен и беше објавена војна на конвенционалната кинематографија и се бараше создавање на нов германски филм, меѓу 26 лути филмски автори немаше ниту една жена. Кога по 11 години беше објавена првата книга (Барбара Бронен/Корина Брохер: ФИЛМСКИ АВТОРИ. НОВИОТ ГЕРМАНСКИ ФИЛМ ПОСЛЕ ОБЕРХАУЗЕН) во која се зборува за новите претставници на филмот во Германија не беше спомната ниту една жена. Во 1984 Федерацијата на жените-филмски авторки ги документираше сите авторки што творат во Германија и Берлин; беа компилирани околу 400 жени.

До овој нов развиток не дојде случајно. Тоа беше резултат на неуморната, мачна и детална работа на жените. Силно предадените авторки како, Клаудија фон Алеман, Јута Брикнер, Кристина Перинчоли, Хелке Зандер и Ула Штекл отсекогаш посочуваа на недоволната презентираност на жените-автори во публикациите, семинарите, документарците, предавањата, и велеа дека и тие имаат дел во финансиските средства кои се доделуваат на филмовите. Основниот услов за понатамошниот успех за време на оваа заедничка борба беше согласувањето (консенсусот) во филмската работса. Документарноста и пристрасните ставови беа целите на почетната милитантна фаза на феминистичкото филмско творештво. Документирањето за преовладувачката дискриминација на жените, за нивниот двоен товар, оној на кариерата и семејството, сексуалните стратегии; и второ, пристрасноста сето ова да се надмине со помош на филмот, односно да се извести публиката за нив. Како реакција на ова тврдење се роди ***FRAUENFILM*** *како анти-филм. Во втората половина на 70-тите, кога еденброј жени- филмски автори успеаја да напредуваат од*

кратки документарци до долгометражни играни филмови, можеше да се забележи заедничка карактеристика во начинот на кој работат. Еден пример е нивниот напор де ги прилагодат секојдневните автентични доживувања на жената, да ја насликаат содржината на животот на жената колку што можат поверно, нејзината професија со сите свои контрадикторности да ја направат тема на своите приказни, и веднаш да ја избледат судбината на мажот. Овде се прикажуваат животните приказни на жените; од работничката класа (Клаудија Перинчоли; ***DIE MACH T DER MANNER IST DIE GEDULD DER FRAUEN****); од тесноградата буржоазија (Јута Брикнер;* ***TUE RECHT UND SCHUE NIEMAND, EIN GANZ UND GAR VERVALHOSTES MADCHEN****); од високата средна класа (Маргарет фон Трота:* ***DAS 2 ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES****; Хелке Зандерс:* ***REDUPERS****) и од царството на женската фантазија (Улрике Отингер:* ***MADAME X****). Овие филмови исто така се разликуваат од оние што ги снимаат мажите, во естетската форма. Женската "околина" има поинаква структура или, попрецизно, помалку е вештачка. Драматичниот развој е различен, помалку спектакуларен, но од друга страна попрецизен, реалистичен и со детали. Овие слики претставуваат жени кои сами си го организираат својот секојдневен живот и кои повеќе не им помагаат на мажите да ја прошират својата сфера на трофеи. Овие и други филмови им помогнаа на жените-филмски автори од Германија да го привлечат вниманието на публиката и да добијат признавање за прв пат во историјата на кинематографијата. Кога во 1981 Златниот лав на Венеција за прв пат беше доделен на жена Маргарета фон Трота, "малото чудо на германскиот филм" не можеше повеќе да се игнорира. Отогаш па натаму филмовите на*

ДОРИЈАН ГРЕЈ ВО ОГЛЕДАЛОТО НА БУЛЕВАРСКИОТ ПЕЧАТ

DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE

35 mm, 150 Min., Color

Ulrike Ottinger

Ulrike Ottinger

Ulrike Ottinger

Eva Schlensag

Peer Raben

Veruschka von Lehndorff
Delphine Seyrig
Tabea Blumenschein
Toyo Tanaka
Luc Alexander
Irm Hermann
Magdalena Montezuma
Barbara Valentin

Улрике Отингер дојде во светот на филмот преку ликовната уметност. Уште од почетокот сликите играа решавачка улога во нејзиниот живот. Таа отсекогаш сметала дека површината на нештата, надворешниот изглед на луѓето и предметите се од битна вредност. " Само површните луѓе не судат според надворешниот изглед. Тајната на светот е во она што е видливо а не во невидливото". Овој цитат од Оскар Вајлд е мотото на нејзиниот прв филм ***MADAME X.*** Може да се смета за валидно и за сите нејзини филмови. Отингер не е заинтересирана за традиционалната наративна кинематографија. Ниту пак за секојдневните приказни. Во нејзините филмови не се сретнуваме со сосетката, што живее до нас, или пак со човекот отспротива. Во филмовите на Отингер книжевните фигури доминираат во сцените. Така таа зазема посебно место во ***FRAUENFILM*** на 70-те, ако се земе во предвид неговиот развој во врска со женската либерализација. Таа е помалку заинтересирана за емпиричкото во жената отколку што е за нејзиниот карактер; темата што таа ја експлоатира е еманципацијата на сликите на сметка на надмоќноста на зборовите. Заради ова нејзините филмови се тешкки, бидејќи правилото на филмот е: приказните се тие што го носат значењето, а сликите се потиснати на ниво на илустратори на содржината. Отингер ја вклучува публиката во процесот на одгонетнување на значењето. Темата на ***DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE,*** нејзиниот четврт филм, е моќта, нарцизмот и идентитетот. Рефлективна метафорама која го открива идентитетот на личноста со помош на слики и е омилена тема во романтизмот и *Fin de Siecle,* секогаш треба да се свати книжевно. Секогаш е така, како што е и во ***BILDNIS EINER TRINKERIN.*** Се гледам себе си, таква сум. Колку почесто ја

среќавам мојата слика во медиумите, толку сум помоќна. Ова е искушението на кое треба да се "фати" Доријан Греј. Госпоѓа Мабузе, шефица на една неѓународна група за весници смислува план кој треба да и донесе максимален обрт. "Нашата асоцијација на компании ќе создаде човечко суштество кое така ќе го измоделираме да одговора на нашите идеи и да раководи така како што ние ќе сметаме дека треба. Доријан Греј-млад, богат и згоден. Ќе го создадеме, искушуваме и ќе го уништиме". Во една кошмарна ноќ на прошетка низ градот, таа му го покажува и му го објаснува светот. "Ќе го пуштиме да ги искуси сите работи за кои нашите читатели не ни сонувале". Така филмот се враќа на традицијата на вештачки создадените човечки суштества, Хомункулус, Олимпија, Голем, Франкенштајн, и стигнува до една книжевна, филмско-историска фигура, имено, до Доријан Греј на Оскар Вајлд и Д-р Мабузе на Фриц Ланг. Но Отингер, кај која улогата на Доријан Греј ја толкува жена, а Д-р Мабузе е насликан како женски карактер го воведува принципот на двополност и свесно го избегнува традиционалниот шаблон на идентификација. Се чини дека збркката што настанува е безгранична. Таа е интензивирана уште повеќе со воведувањето на оперски заплет, со театарската сцена во филмот, на која протагонистите се набљудуваат себеси како актери: г-ѓа Д-р Мабузе овде е Големиот Инквизитор од Севилја а Доријан Греј е шпански Инфант кој се вљубува во Принцезата Андамана. Сепак, не би требало да се вложат посериозни напори за да се разрешат сите овие необичности. Објективот на режисерот дава визуелна наслада и сензуална страст, од која таа прави прекрасен приказ. Околината и карактерите се крајно бизарни. Таа ја сместува салата во која групата држи конференции, на пример, помеѓу четири јајцевидни танкери во кои се раствораат отпадоците во една централа за ѓубре и до која водат магично осветлени одводни канали. "Филмовите на Улрике Отингер се филмови кои привлекуваат во чистата смисла на зборот: Тоа се атракции кои привлекуват, одбиваат, вчудовидуваат, зашеметуваат. Вредноста на атракциите треба да се бара во нивниот приказ, а не во нивното поседување. Тие сакаат да бидат видени а не поседувани". (Гертруд Кох).

Ulrike Ottinger

УЛРИКЕ ОТИНГЕР

Родена е 1942 во Констанц, живее во Берлин. Од 1959 до 1961 апсолвира на Уметничкиот факултет во Минхен, од 1962 до 1968 како сликарка и фотограф живее во Париз. Нејзиниот прв сценарио е напишан за еден реалистичен анимиран филм. 1969 се враќа во Констанц каде го основа филмскиот клуб "Визуел" и соработува со филмскиот семинар во Констанц. 1973 заминува за Берлин.

Филмографија

1972	*Laokoon & Söhne* (Spielfilm)
1973	*Berlinfieber* (Happening-Dokumentation Wolf Vostell)
1975	*Die Betörung der blauen Matrosen* (Spielfilm)
1977	*Madame X* – eine absolute Herrscherin (Spielfilm)
1979	*Bildnis einer Trinkerin* (Spielfilm)
1981	*Freak Orlando* (Spielfilm)
1984	*Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* (Spielfilm)
1986	*China* (Eine filmische Reisebeschreibung)
1986	*Superbia – der Stolz* (Kurzfilm)
1987	*Usinimage* (Kurzfilm)
1988	*Johanna d'Arc of Mongolia* (Spielfilm, in Vorbereitung)

КРИЛЈА И ПРАНГИИ

FLÜGEL UND FESSELN

35 mm, 116 Min., Color

Helma Sanders-Brahms

Helma Sanders-Brahms

Sacha Vierny

Ursula West

Jürgen Knieper

Brigitte Fossey
Hildegard Knef
Ivan Desny
Hermann Treusch
Camille Raymond

Првобитниот наслов на филмот снимен во Франција беше "Иднината на Емилија" и требаше да биде сериозна комедија во стилот на Ерик Ромер. Сега е насловена како "Крилја и окови" и е феминистичка мелодрама во сличен жанр како и "Бојата на пурпурот" на Стивен Спилберг. Конфликтот прикажан во филмот се всушност тешкотиите на жената предизвикани од напорот да се усогласат домашните обврски со професионалните, кога жената трча од детето до работата и обратно, или кога мора да биде без едното или дугото. Овој конфликт е тема на многу филмови создадени од жени во последните 15 години. Многу варијации на оваа тема се портретирани, почнувајќи од ***KAMPF UM EIN KIND*** (1974) на Ингемо Енгстрем, следен од филмот на Јута Брикнер ***EIN GANZ UND GAR VERWAHRLOSTES MADCHEN*** (1977), ***VON WEGEN SCHICKSAL*** (1978) на Хелга Рајдемајстер, ***DIE ALLSEITING REDUZIERTE PERSONLICHKEIT*** (1978) на Хелке Зандер, ***"1 + 1 = 3"*** (1979) на Хајди Жане, и на крајот, ***SCHLAF DER VERNUNFT*** на Ула Штекл. Хелма Зандерс-Брамс својата приказна ја става меѓу мајката и ќерката и нивниот конфликт, китејќи ја со сите мелодрамски ефекти. Според неа, единствената можна глумица за улогата на мајката е Хилдегард Кнеф, "сканадалозната глумица" од педесеттите. Зандерс-Брамс ја пишува улогата на мајката исклучително за неа, ред по ред, дел по дел. За да ја придобие Кнеф да игра во филмот, таа сама лета за Лос Анџелес. А Хилдегард Кнеф, чиј последен филм беше ***FEDORA*** на Били Вајлдер (1978) се согласува. темата ја фасцинира. Изабела, талентирана и успешна глумица живее живот каков што мајка и Паула сакала да го живее. Во тоа време, во 1945 сакала да стане театарска глумица. Но останала бремена, се омажила за таткото на своето дете, полковник во француската армија и заминале во Франција со него. Така во еден заостанат град на северниот брег Франција живее сигурен но монотон живот на домаќинка, воспитувајќи ја Емили, ќерката на Изабела. Но и Изабела е несреќна со својот живот. Таа постојано се чувствува растргната помеѓу обврските на нејзината кариера и оние на одгледување на дете. Неа ја измачува чувството на вина што Емили расте без татко. Заплетот е сместен во само еден ден од животот на Изабела. По пробните снимања за Пентелизеја на Клајст, Изабела ги посетува своите родители и нејзиното немирно уметничко однесување предизвикува значителна збрка во провинциската идила. Сепак, родителите го бранат своето мало царство со мали шанси за иден просперитет, користејќи

нежни убедувања во настојувањата да ја преобразат ќерката во она што била да ја потчинат на старите правила, всушност пак да ја направат зависна од нив. Тензијата меѓу нив расте, особено меѓу ќерката и мајката. Во текот на долгата ноќ што Изабела ја поминува во родителскиот дом, двете жени во горката расправија си ги менуваат улогите: домаќинката станува глумица, глумицата домаќинка. Сцената што Зандерс-Брамс ја употребува е еден вид дневна соба во која расправијата се претвора во патетична пресметка. Антагонизмот помеѓу стилот на животот на мајката и оној на ќерката се покажува како несовладлив. Единствено што останува е омразата. Изабела следното утро заминува за да го продолжи пробното снимање за Пентизелеја на Клајст. Но како што секогаш е случај со оваа сценаристка, ова е само еден аспект од приказната како додаток на несогласувањето на женската ролја, постои и уште едно несогласување, имено, на реалноста на филмскиот свет и на филмската природа на вистинскиот живот, односно на фиктивната реалност и реалната фикција. Зандерс-Брамс го воведува овој аспект со, според мене,најубавата вештачка почетна секвенца во историјата на филмот. Филмот почнува во студиото каде што се снима Пентизелеја на Клајст, всушност главната сцена каде Пентизелеја-Изабела го осакатува Ахил. Гласот на режисерот се слуша кога тој го дава напаствието: Сонце! Малку повисоко, малку понадесно, уште малку..., се додека огненета топка на сонцето на уметнички начин, вештачки, не ги осветлиї уметничките маки на човештвото.

Helma Sanders-Brahms

ХЕЛМА ЗАНДЕРС-БРАМС

Родена е 1940 во Емдем, живее во Берлин. По матурата посетува три семестри актерска школа во Хановер. Од 1962 до 1965 студира германистика и англистика. Работела различни работи: продавачка, учителка... Асистирала кај Серѓо Корбучи и Пиер Паоло Пазолини. Денес е сопственичка на филмската продукција: Helma Sanders-Brahms Film-produktion GmbH.

Филмографија

1970 *Angelika Urban, Verkäuferin, verlobt* (TV-Dokumentation)
1971 *Gewalt* (Spielfilm)
1971 *Die industrielle Reserve-Armee* (Dokumentarfilm)
1972 *Der Angestellte* (Spielfilm)
1973 *Die Maschine* (Dokumentarfilm)
1974 *Die letzten Tage von Gomorrha* (Science-Fiction-Oper)
1974 *Erdbeben in Chile* (Spielfilm)
1975 *Unter dem Pflaster liegt der Strand* (Spielfilm)
1976 *Shirinis Hochzeit* (Spielfilm)
1976/77 *Heinrich,* (Spielfilm)
1979/80 *Deutschland bleiche Mutter* (Spielfilm)
1979/80 *Vringsveedeler-Tryptichon* (Dokumentarfilm)
1980/81 *Die Berührte* (Spielfilm)
1982 *Lügenbotschaft / Message et Mensonge* (Episode aus dem Film: Die Erbtöchter)
1983 *Conte pour Anna et tous les enfants qui savent danser sous la lune* (Spielfilm)
1984 *Flügel und Fesseln* (Spielfilm)
1985 *Alte Liebe* (TV-Dokumentation, Reihe: Liebe, Schmerz und Tod)
1986 *Laputa,* (Spielfilm)
1987/88 *Mein Vater Hermann S. (Dokumentarfilm)*
1987/88 *Felix,* (1. Episode, Spielfilm zus. mit Helke Sander, Christel Buschmann und Margarethe von Trotta)
1988 *Manöver* (Spielfilm)

СРЕД СРЦЕ

MITTEN INS HERZ

35 mm, 91 Min., Color

Doris Dörrie

Doris Dörrie

Michael Göbel

Thomas Wiegand

Paul Shigihara

Beate Jensen
Josef Bierbichler
Gabriele Litty
Nuran Filiz

Во својот прв кинематографски филм ***Mitten ins Herz,*** Дорис Дери го открива својот талент за комедија, иако не се држи до него цело време. Ана Блуме, девојка која ја бои својата руса коса во сино, книжевната личност од дадаистичката поема на Курт Швитерс, е секако кловн. Претставена е како личност која дење работи како касиерка во супермаркет а навечер си пишува писма самата на себеси во нејзината изнајмена соба. "Осаменоста е толку непријатна како и стапалото на спортистот. Затоа и понатаму ќе глумам кловн.", одлучува Ана. Но бидејќи се поигрува со судбината и им наплаќа помалку на децата и на жените на имигрантите, ја губи работата. Но Дери не е заинтересирана за драма која ги обработува социјалните разлики. Повеќе ја привлекуваат апсурдни ситуации и екстремните чувства родени во нејзината заедничка документарна продукција со Волфганг Берндт ***OB'S STURMT ODER SCHNEIT.*** По отпуштањето од работа Ана Блуме, доаѓа кралот на шармот, дентистот Армин Тал, човек кој и нуди дом и сигурност, не очекувајќи ништо за возврат, дури ни нејзиното срце. Ова ја збунува Ана. Без двоумење, таа се вљубува во својот чуден спонзор,кој и плаќа 2.500 марки секој месец само да остане и живее со него во неговата вила и да му дозволи само да ја гледа. Се до овој момент, режисерот ја портретира нејзината приказна како еден вид апсурдна парабола Но кога се појавува љубовта, приказната станува мелодраматична. Ана Блуме повеќе нее дадаистичка личност. Таа постепено станува секојдневна, обична жена со големи сништа за љубовта. Колку што е постуден нејзиниот доброчинител, таа повеќе го посакува. Применува секакви стратегии за да го освои неговото срце. Не сака да му се врати на стариот начин на живот. Така се претвара дека е бремена. Нејзините надежи се остваруваат. Неговото студено срце се стоплува и чука повеќе за идниот потомок отколку за божемната мајка. За да ја сочува оваа идила, Ана одеднаш краде турско бебе. Приказната наеднаш се менува. Дери го воведува царството на психо-анализата, ретроспекции во минатото на дентистот, покажува како четириесетгодишник се игра татко, сонувајќи за констелацијата Татко-мајка-син, сон кој никогаш не се оствари. Неговиот брак останува без дете. "Жена прекрасна, џабе, без дете...", така негова та чистачка од странство ја опишува ситуацијата. И така, Армин Тал станува Супермен за неговата очекувана ќерка. Ана останува со празни раце. Тој воопшто не покажува чувства спрема неа, и мора да плати за тоа... Филмот е загатка со зачудувачки, често фасцинантни идеи често резултат на извонредната глума на младата глумица Беате Јенсен една од најинтересните

глумици од младата генерација во Германија. Улогата на Ана, кревко олицетворение на енергија е како скроена за неа. Првиот игран филм на Дорис Дери открива нешто друго: режисерот не е бранител на женската либерализација или таканареченото ***Frauenfilm.*** Напредокот на еманципацијата не ја интересира. Со неа веќе се имаат справено. Сега има многу поинтересни работи да се прават, вели таа.

Doris Dörrie

ДОРИС ДЕРИ

Родена е 1955 во Хановер, каде и матурирала. Од 1973 до 1975 студира во САД "University of the Pacific, Stockton and New School for Social Research/New york", теорија на театарот, глумата и филмот. Од 1975 до 1978 студирала на Високата школа за филм и телевизија во Минхен.

Филмографија

1976	*Ob´s stürmt oder schneit* (Dokumentarfilm zusammen mit Wolfgang Berndt)
1977	*Ene, Mene, Mink* (Kurzfilm)
1978	*Der erste Walzer* (Abschlußfilm der HFF)
1979	*Paula aus Portugal* (Kinderfilm)
1980	*Katharina Eiselt, 85, Arbeiterin* (TV Dokumentarfilm)
1981	*Dazwischen* (Fernsehfilm)
1983	*Mitten ins Herz* (Spielfilm)
1984	*Im Inneren des Wals* (Spielfilm)
1985	*Männer* (Spielfilm)
1986	*Paradies* (Spielfilm)
1988	*Ich + Er* (Spielfilm)

ЕДЕН ПОГЛЕД-И ЉУБОВТА СЕ КРШИ

EIN BLICK – UND DIE LIEBE BRICHT AUS

16 mm, 86 Min., Color

Jutta Brückner

Jutta Brückner

Marcelo Camorino

Ursula Höf, Jutta Brückner

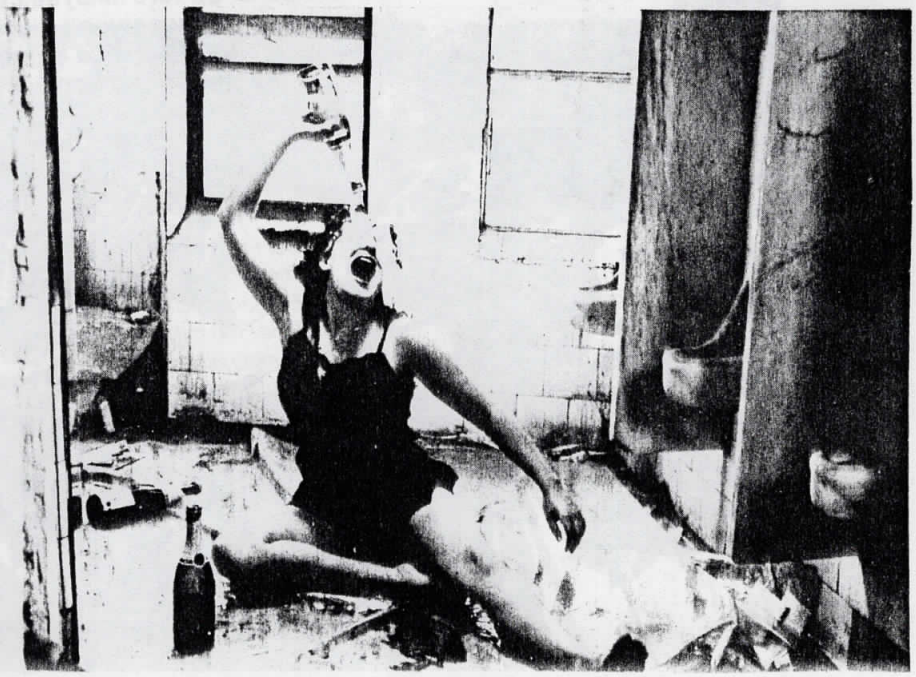
Brynmor Jones

Elida Aráoz
Rosario Blefari
Regina Lamm
Margarita Muñoz
Maria Elena Rivera
Norberto Serra
Daniela Trojanovsky
Juan Carlos Cufalis
Ismael Castro

"EIN BLICK- UND DIE LIEBE BRICHT AUS" е седми игран филм на Јута Брикнер. За прв пат таа снима филм во странство, во Латинска Америка, со аргентински камерман. Таа снима во Буенос Аирес, практично без сценарио, користејќи ја ситуацијата и атмосферата што ја пронаоѓа таму. Тоа е нешто ново за аргентинската екипа навикната на стриктни инструкции. Но Брикнер сака да експериментира да пронаоѓа нови форми за раскажување, да ги испробува приказните како облеката, да открива нови работи додека снима.

Жената која се наоѓа во конфликт помеѓу адаптацијата и револтот е во центарот на сите филмови на Брикнер. Мајката во ***TUE RECHT UND SCHEUE NIEMAND,*** обичната секретарка со крајно необичните желби во ***EIN GANZ UND GAR VERWAHRLOSTES MADCHEN,*** девојчето што расте во ***HUNGERJAHRE,*** болната жена во ***LAUFEN LERNEN,*** жената во поделена Германија во ***LUFTWURZELN*** и историската фигура на Рахел Варнхаген ван Енсе во ***KOLOSSALE LIEBE.*** Темата се секогаш искуствата, надежите и желбите на жената која Брикнер ја портретира колку што може попрецизно и крајно немилосрдно. Таа прикажува сцени од животот на жената што сите ги познаваме, но што се уште не сме ги виделе на екран. Нејзините први 3 филма, ***TUE RECHT UND SCHEUE NIEMAND, EIN GANZ UND GAR VERWAHRLOSTES MADCHEN*** и ***HUNGERJAHRE*** може да се толкуваат као еден вид трилогија. Брикнер ги развива своите карактери во форма на реалистична реконструкција. та собира семејни фотографии, современи документи и новински статии со цел да ги долови своите главни женски ликови колку што може поверно во нивната сопствена социолошко-историска средина. Секојдневниот живот е многу важен. Поставената масичка за кафе, алиштата спружени на жица, испегланата манжетна станаа симболи во кои се сочувани заборавените искуства на жената.

Реалистичниот детал, вербален и визуелен, ги издигнува на површината. Нивното портретирање што е можно попрецизно и известувањето за нив што е можно појасно со



уметничкото кредо на Брикнер во седумдесеттите години.
Во осумдесеттите, жената продолжува да биде центар во нејзините филмови. Сепак, Брикнер сега приказните ги кажува на друг начин.
EIN BLICK UND DIE LIEBE BRICHT AUS е пример за овој нов вид на наративен стил, кој полага повеќе верба во сликите отколку во зборовите, воздржувајќи се од каков било вид на вербални објаснувања. Сепак, способноста да се разбере филмот со тоа не намелена.
Публиката ја доловува нејзината приказна преку логиката на сликите. Седум ситуации во животот на жената стануваат очигледни: првата брачна ноќ, секојдневниот брачен живот, љубомората, напуштеноста, силувањето, абортусот и решението да напушти. Сите овие приказни се вртат околу мажот. Тој е целта на надежите и мечтите, единствена гаранција за среќа. Овде мажот се претвора во волшепство, несвесен дека тој само е проекција на женските сништа. Но реалноста е грда, а мажот сосема поинаков.
Секако, Јута Брикнер дава слика на општеството во Латинска Америка: ритуалот на запознавањето, култот на мачизмот, присуството на католичката црква, фацинацијата од тангото. Нејзиното латино-американско искуство струи низ овој филм. Но таа раскажува и втора приказна онаа на една млада жена која води внатрешен дијалог со љубовта, т.е. со себеси. Романтичните аспирации на бесконечни и не можат да се изразат со зборови. Во филмот тие се расветлени со пантомима, музички фрагменти, звуци и делчиња од внатрешни гласови. Музичко патување низ телото и душата.

Jutta Brückner

ЈУТА БРИКНЕР

Родена е 1941 во Дизелдорф, живее во Берлин. Студирала на Политички науки, филозофија и историја во Берлин, Париз и Минхен. 1973 дипломирала. Од 1973 пишува сценарија, филмски критики и есеи од филмската теорија. Професор е на науката за филмот на Високата школа за уметности во Берлин.

Филмографија

1974	*Der Fangschuß* (Mitautorin des Drehbuchs)
1975	*Tue recht und scheue niemand* (Spielfilm)
1977	*Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen* (Spielfilm)
1978	*Eine Frau mit Verantwortung (Drehbuch)*
1980	*Hungerjahre* (Spielfilm)
1980	*Laufen lernen* (Spielfilm)
1983	*Luftwurzeln* (Episode aus: Die Erbtöchter)
1984	*Kolossale Liebe* (Spielfilm)
1986	*Ein Blick – und die Liebe bricht aus* (Spielfilm)
1988	*Ereignismaschine: Preußischer Totentanz* (Dokumentar-Spielfilm)

MALOU

35 mm, 94 Min., Color

Jeanine Meerapfel

Jeanine Meerapfel

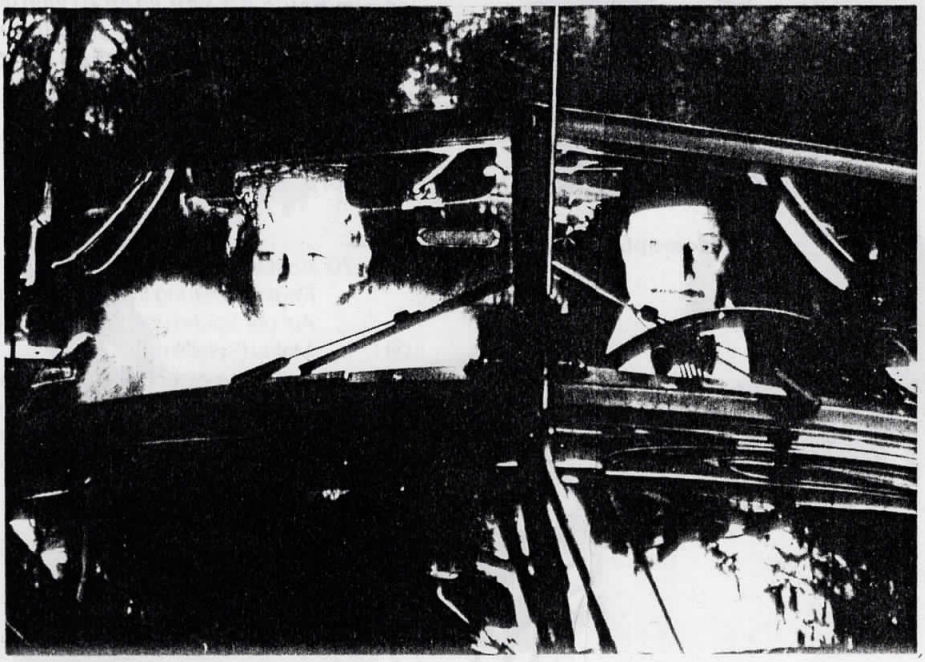
Michael Ballhaus

Dagmar Hirtz

Peer Raben

Ingrid Caven
Ivan Desny
Grischa Huber
Helmut Griem
Marie Colbin

Првенецот на Жанин Мерапфел, играниот филм "Малу" доживеа успех главно поради невообичаено високиот степен на професионалност во ова нејзино деби. Рака на срце, неа и помагаше Михаел Балхаус, еден од најкарактеристичните камермани на германскиот филм; со неа работеше композиторот на Фасбиндер, Пер Рабен, кој ја напиша музиката; успеа и да ги ангажира реномираните и невообичаените глумци како Ингрид Кавен, Гриша Хубер, Иван Десни и Хелмут Грим. Таа не е почетник кој го прави својот кинематографски првенец со позајмена опрема, во сопствениот стан, заедно со пријатели-ентузијасти. Мерапфел започнува со сосема искусна екипа. Ингрид Кавен и Гриша Хубер, два прототипа на различни жени ја инспирирале да го направи филмот во согласност со режисерот. Таа го пишува сценариото специјално за нив, сакајќи да му се приближи на овој компликуван однос меѓу мајката и ќерката, на приказната за емиграцијата, за тивкото мечтаење за домот како и за сопствениот идентитет.
Со вакви теми, Жанин Мерапфел и се придружува на дебатата од крајот на 70-тите и почетокот на 80-тите, што делумно го објаснува позитивниот прием на филмот: реконструирањето на историјата и соочувањето со минатото, воспостувањето врска со со мајките, беше една можност за многу филмаџии не само во Германија да пронајдат поточни информации за нивниот идентитет отколку оние откриени од официјалната историографија. Јута Брикнер, Реха Јунгман, Хелма Зандерс-Брамс или Маријана Розенбаум се занимаваа со овие теми во истиот период. Филмот исто така се соочува со прашањето, долго време одбегнувано во Германија-значењето што се подразбира од зборот ***HEIMAT***-дом, татковина. Но овој филм се зафаќа со проблемот на попријатен начин одколку другите филмови, што можеби допринесува за неговиот успех. Режисерот се доближува на нејзината тема започнувајќи го долгото патување со камерата, слично на патувањето низ мртва природа: пожолтени разгледници и писма, стари фотографии и подароци, сочувани реликвии од далечниот свет кои и покрај се се пренесуваат во сегашноста. Хана, триесетгодишна учителка која како и самата сценаристка растела во Аргентина, а сега живее со својот сопруг, архитект во Берлин, не може да ги раскине врските со минатото. Која беше таа Малу, нејзината мајка, која потекнува од ниската класа во Франција, работела како собарка и шанкерка во бар пред да го сретне својот принц, богатиот еврејски трговец Пол Кан и станува негова сопруга. Што чувствувала оваа жена, чија судбина добила таков неочекуван ток поради нацистите чие



безусловно прилагодување кон мажот довело до нејзина конечна пропаст?
Хана, ќерката која се вратила во Германија од Аргентина, на осумнаестгодишна возраст, на ист начин не може да се адаптира. Таа чувствува дека се гуши во нејзиниот брак од средна класа и се уште не е во состојба да се откаже од своите мечти по топлина и сигурност. Сценаристот нема намера да ги реши поставените проблеми. Се ограничува на тоа само да ги опише. "Малу" е многу личен филм, признава режисерот. Многу искуства од нејзиниот сопствен живот ни помогнаа во раскажувањето на оваа приказна.

Jeanine Meerapfel

ЖАНИН МЕРАПФЕЛ

Родена е 1943 во Буенос Аирес (Аргентина) каде завршила студии по журналистика. 1964 година се запишала како германски стипендист на Институтот за филм на Високата школа за обликување во Улм каде студира до 1968. Од 1970 одржува семинари за филм на Високата школа во Улм и работи како слободен филмски критичар.

Филмографија

1966–70	*Abstand* (Kurzspielfilm), *Regionalzeitung* (Dokumentarfilm), *Auf der Suche nach dem Glück* (Kollektiv-Spielfilm)
1981	*Malou* (Spielfilm)
1981	*Im Land meiner Eltern* (Dokumentarfilm)
1983	*Solange es Europa gibt – Fragen an den Frieden* (Videofilm zus. mit Peter Schäfer)
1985	*Die Kümmeltürkin geht* (Dokumentarfilm)
1986/87	*Die Verliebten* (Spielfilm)
1987/88	*La Amiga* (Spielfilm)
1986–88	*An Land gehen* (Dokumentar-Spielfilm)

ПОЧЕТОК НА СЕКОЈ СТРАВ Е ЉУБОВ

DER BEGINN ALLER SCHRECKEN IST LIEBE

35 mm, 114 Min., Color

Helke Sander

Helke Sander
Dörte Haak

Martin Schäfer

Barbara von Weitershausen

Heiner Goebbels

Helke Sander
Lou Castel
Rebecca Pauly
Katrin Seybold
Monica Bleibtreu
Malte Jaeger
Uwe Bohm
Hark Bohm

Според мислењето на Хелке Зандер личните и политичките работи секогаш оделе заедно. Либерализацијата на жената е родена во кујната тврди таа. Во нејзиниот втор филм ***"DER SUBJEKTIVE FAKTOR"*** политичкиот динамит што лежи во ограничувањето на жената во внатрешноста на цивилизацијата. Нејзиниот трет филм ја фокусира Фреа, жена на 40 години која повеќе не мора да се бори за еднаквост пред законот и кариера, туку е цврсто успокоена во новинарската кариера од нејзините сништа, финансиски е независна и има млад син. Таа има се што жената од првата фаза на движењето за нејзина либерализација од '68-та би можела да сонува: финансиска независност и можности за напредувањсе во кариерата. Но сепак, Фреа, слободната жена, не е среќна. Таа има љубовни проблеми. И тука започнуваат " невољите". "Нејзината грешка, тврди авторката, е верувањето дека љубовта меѓу двајца возрасни е возможна. Но нејзиниот љубовник, Траугот ја напушта. Туку така, без никакво објаснување. "Сакам да бидам слободен", изјавува тој со патетичен глас, влетувајќи право во прегратките на својата бивша девојка Ирмтраут. Фреа не може да го разбере таквото однесување. Се чувствува понижена. Токму во духот на новото движење на либерализација на жената, таа е убедена дека возрасните можат да дискутураат за се и дека сите емоционални дилеми можат да бидат решени преку разговор за одредени недоразбирања. Но Траугот не сака да разговара, а тоа длабоко ја повредува Фреа. Толку поврдена што - како Михаел Колхас- сака да преземе и законска акција да ја надомести загубата на човечкото достоинство, кое според неа е нејзино законско право. Такво однесување е невозможно во демократијата. Тоа е фашизам, тврди таа огорчено. Коментаторот позади екранот и монтажата се искористени да го премостат јазот меѓу бившите нацистички злосторства и застрашувачкото однесување на мажите кое преовладува во љубовта. Се цитира една жена која во бракот е повеќе емоционално уништена одколку

да била во концентрационен логор. Пораката на режисерот во филмот е дека личниот и ;политичкиот свет се нераздвојни. Оваа контрадикција е нагласена во карактерот на Траугот, докторот кој сесрдно го подржува прашањето за политичките затвореници, но приватниот живот ги гази под нога бројните девојки. Неговата способност да напредува е базирана на двојни норми. Тој прави разлика помеѓу неговиот политички и личен свет.
Тоа против кое што се бори во јавноста изгледа дека не му пречи дома. Практично сите феминистки имаат слични искуства што евентуално довело до тоа да групите за ослободување на жените ја напуштиле германската социјална федереација на студентите. Не смее да се заборави дека во почетокот, бунтовните машки и женски студенти соработувале заедно, сочувајќи ја екстра-парламентарната опозиција. Ситуацијата беше таква, се додека не стана претешка за жените, па така Хелке Зандер, огласувајќи го нејзиното често цитирано незадоволство: "Другари, вашите состаноци повеќе не можат да се толерираат"... иницирајќи го со тоа создавањето на првата автономна група на жените.
Но, ова е само едно толкување на филмот. Најпосле, тој е снимен во 1983 г. и многу од почетните строги барања на либерализацијата на жените го промениле изгледот. Со поблиско испитување, филмот се претвора во ироничен предговор придружуван од еден вид на доцнежна германска трагикомедија, во која што ништо на ниеден начин не смее да се прифати сериозно. Ова е особено илустрирано преку коментарите, монолозите и музиката. Додека ја гледаме Фреа скршена од љубовните маки, на пример, го слушаме гласот на жената коментатор која вон сцената вели: "Нејзината несреќа придонесува за нејзиното образование". Уште повеќе двосмисленост има во тоа што двете актерки во улогата на фреа и гласот зад сцената всушност е самата Хелке Зандер. Понекогаш гледачите имаат чувство дека режисерот ја исмејува сопствената креација поради контрадикцијата меѓу чувствата и разумот. Со оглед на фактот дека разумот е високо развиена структура, вели таа, додека срцето е само парче месо. Само на чувствата во операта може да им се верува. Поради тоа, режисерот повремено ја прекинува својата приказна со цсени од опера, или го сместува заплетот во склад со мелодијата на оперската музика која не е недопрена, бидејќи во честите интервали ариите се мешаат со саксофон, еден ироничен допир е применет исто така и на музички план.
"Der Beginn aller Schrecker ist Liebe" е филм кој заради контрасните импресии кои ги создава се смета за многу контроверзен во Германија.

ХЕЛКЕ ЗАНДЕР

Родена е 1937 во Берлин, живее во Хамбург и Берлин. Од 1958 година ја посетува Актерската школа во Хамбург, 1959 се мажи во Финска каде се раѓа синот Силво. Меѓу 1960 и 1965 континуирано режира за театар и ТВ во Финска а 1965 се враќа во Берлин. Од 1965 студира на DFFV. 1968 "акционен советник за мерки за ослободување на жената", 1973 - заедно со Клаудиа фон Алеман организира и води "1 интернационален женски филмски семинар". Во 1974 го втемелува и до 1981 го издава единственото европско феминистичко списание за филм: "Жената и филмот".
Од 1981 професор е на Високата школа за ликовни уметности во Хамбург.

Helke Sander

Филмографија

1966	*Subjektitüde* (Kurzfilm)
1967	*Silvo* (Dokumentarfilm)
1967/68	*Brecht die Macht der Manipulateure* (Dokumentarfilm)
1969	*Kindergärtnerin, was nun?* (Dokumentarfilm)
1969	*Kinder sind keine Rinder* (Dokumentarfilm)
1971	*Eine Prämie für Irene*
1972	*Macht die Pille frei?* (TV-Dokumentation)
1973	*Männerbünde* (TV-Dokumentation)
1977	*Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (Spielfilm)
1980/81	*Der subjektive Faktor* (Spielfilm)
1983	*Der Beginn aller Schrecken ist Liebe* (Spielfilm)
1984	*Nr. 1 – Aus Berichten der Wach- und Patrouillendienste* (Kurzfilm)
1985	*Die Erfahrungsschere* (TV-Dokumentation)
1986	*Nr. 8/5 – Aus Berichten der Wach- und Patrouillendienste* (Kurzfilme)
1986	*Füttern* (Kurzfilm, Teil des Episodenfilms *Sieben Frauen – sieben Sünden)*
1987	*Felix* (1 Episode, Spielfilm zusammen mit Christel Buschmann, Helma Sanders-Brahms und Margarethe von Trotta)
1988	*Das Schicksal schöner Männer* (Spielfilm, in Vorbereitung)

ЗАСПАН РАЗУМ
DER SCHLAF DER VERNUNFT

35 mm, 82 Min., schwarz/weiß

Ula Stöckl

Ula Stöckl

Axel Block
Christel Orthmann

Helmut Timpelan,
Hugo Wolf:
Kennst Du das Land
(aus Mignon)

Ida di Benedetto
Pina Esposito
Marta Bifano
Stefania Bifano
Christine Scholz
Christoph Lindert
Therese Hämer

Филмот ***DER SCHLAF DER VERNUNFT*** на Ула Штекл, во исто време претставува повеќе приказни: криминалистичка, приказна за еден брак, за револтот на ќерките кон мајка си, за борбата против една фармацевтска компанија и патолошката приказна за љубовта и страдањето на Медеја. Личноста на крстосницата на сите овие случки е една италијанка гинеколог и научник која има ординација во Берлин, др.Деа Јансен. Со недели веќе е под присмотра. Едно утро таа открива дека некој провалил во нејзината ординација. Сите досиеја за женските пациенти се украдени. Деа се сомнева дека зад сето тоа стои лекалната фабрика за лекови. Во сите свои публикации, таа отворено ги изнесуваше контраиндикациите на контрацептивната пилула и ја напаѓаше компанијата за нејзиното нечуено нечесно работење против интересите на жените.
Сепак, меѓусебните спротивставувања не се само меѓу оваа жена научник и фармацевтската компанија. Тие се од семејна природа. Мажот Рајнхард е вработен како научник со раководна функција во истата фирма, а колешката на Деа, Јохана е ќерка на шефот но и љубовница на Рајнхард. Со години Деа е свесна дека маж и е со помалку радикални сфаќања отколку што е самата таа. До пред провалата, таа немаше поим дека и го презела помладата асистентка. Тоа се два порази во исто време, личен и професионален. Нејзините две ќерки исто така, Лаура и Џорџија се одалечија од неа без таа и да го забележи тоа. Тие не се заинтерсирани за идалите на мајка си и за борбата за женска либерализација. Тие сакаат да се забавуваат, и според нив, подвезиците и високите штикли повеќе не се инструменти на покорноста што ја врши патријархизмот, туку симболи на задоволство и пожуда. Наместо да разговараат со својата мајка, тие повеќе сакаат да зјапаат во екран. Мајката на Деа, која го води домаќинството исто така не покажува никакво сочувствување. Таа е претставник на стариот тип на жени, енергична италијанска мама, чиј единствен интерес претставува домаќинството.
Деа, италијанка која живе во Берлин-Кројцберг, во странска земја исто како и нејзината митолошка сестра Медеја, на крајот ја напуштаат сите. На сон таа го прави очајничкиот чин на Медеја. Ги убива нејзините ќерки, ривалката, мајка си, маж и и закопува телата во песочна пустелија. "И ги враќам на земјата од каде што дојдоа", лелека таа. Режисерот Ула Штекл уште од

времето на нејзините студентски денови во филмската школа во Улм беше заинтересирана за проблемот на Медеја. Таа отсекогаш беше една од нејзините најомилени теми. За прв пат ја остварува во играниот филм што го снима во соработка со Едгар Раиц, Алф Брустелин и Нико Перакис, ***DAS GOLDENE DING, (1971).*** Во овој прв дел од трилогијата за Медеја, ејсон, синот на грчкиот крал се вљубува во Медеја, ќерката на кралот Колхида, која потоа ја напушта својата татковина за да оди со него. За темата на медеја следат и други сценарија, но беа одбивани од телевизиските куќи и друштвата одговорни за доделување на награди. Штекл мораше да чека четири години пред да и бидат одобрени финансиски средства за нејзиниот актуелен филм.

DER SCHLAF DER VERNUFT не е толку реконструкција на митолошка личност колку што е патување во свеста на денешната жена со сите проблеми кои се однесуваат на односите меѓу емоционалниот радикализам и професионалното предавање. Ако онаа што го прави филмот не дава решение за оваа дилема, тоа е затоа што не верува во алтернативите што ги нудеа седумдесеттите бидејќи беа премногу еднострани. Ова исто го имплицира и двозначноста на насловот на филмот, кој се однесува на еден радирунг на Гоја:"Успиениот разум ги создава чудовиштата".

Снимката на Штекл во црно-бело одговара на нејзиното свакање на естетиката. Таа не е заинтересирана за обоената репродукција на светот. Нејзината приказна е метафора. Крвта што тече на крајот не е најцрвената нијанса на колорот, туку е црна односно бела, всушност е вештачки употребена како симбол. Таа на ист начин го третира и митот.

Der Schlaf der Vernunft ја доби наградата за игран филм во 1984 што ја доделува асоцијацијата на филмските новинари.

Ula Stöckl

УЛА ШТЕКЛ

Родена е 1938 во Улм. Денес живее во Берлин. По средното училиште работи како службеничка. Во Париз и Лондон учи јазици и работи како секретарка до 1963. Потоа студира пет години на Високата школа во Улм.

Филмографија

1964	*Antigone* (Kurzfilm)
1965	*Haben Sie Abitur* (Dokumentarfilm)
1966	*Sonnabend 17 Uhr* (Dokumentarfilm)
1968	*Neun Leben hat die Katze* (Spielfilm)
1969	*Geschichten vom Kübelkind* (Spielfilm zusammen mit Edgar Reitz)
1971	*Das goldene Ding* (Spielfilm zusammen mit Reitz, Brustellin und Perakis)
1971	*Sonntagsmalerei* (Spielfilm)
1972	*Hirnhexen* (Spielfilm)
1973	*Der kleine Löwe und die Großen* (Spielfilm)
1974	*Hase und Igel* (Spielfilm)
1975	*Popp und Mingel* (Spielfilm)
1976	*Erikas Leidenschaften* (Spielfilm)
1977	*Eine Frau mit Verantwortung* (Spielfilm)
1983	*Den Vätern vertrauen gegen alle Erfahrung* (Episode aus: Die Erbtöchter)
1984	*Der Schlaf der Vernunft* (Spielfilm)
1984	*Peters Tauben* (Kinderfilm)
1987	*Geschichte der deutschen Frauenbewegung* (Dokumentarfilm) I. Grundsätzlich gleichberechtigt II. Hilft uns denn niemand?
1988	*Walpurgisnacht* (Spielfilm, in Vorbereitung)

Музеј на современата уметност, Скопје
Goethe Institut, Белград
Предговор: Ренате Мерман
Организација на програмата и каталог: Мирослав Поповиќ

9-17. 11. 92.