



24. 05. - 28. 06 1996 кино сала на мсу, 20,00 часот

СОВРЕМЕНИОТ ИТАЛИЈАНСКИ ФИЛМ

Многумина веќе го дефинираа современиот италијански филм како скршен, пред се поради податоците за продадените билети во последните години. Со сигурност можеме да зборуваме дека златните шеесетти години со исполнети киносали и успешна критика се одамна завршени и дека италијанската публика, бројчано се помала, во последно време дава се поголема предност на хollywoodската продукција која покрива 70% од кинематографската дистрибуција во киносалите во Италија.

Повеќе од вистина е дека во последните двестри години италијанскиот филм започна да дава охрабрувачки занци на живот, иако за жал, со национални и меѓународни признанија се добиваат само мал број филмови, односно мал дел од реалната продукција.

Еден од клучните проблеми е нискиот буџет, дистрибуцијата и промовирањето на филмовите.

Иако ова може негативно да се одрази на оние кои се уште остануваат верни на романтичниот идеал дека уметноста е божествен дар, филмот претставува апсолутно индустриска уметност, па заради тоа економскиот момент и тоа како влијае на финалната креација, како претпоставка за еден добар филмски продукт.

Факт е дека поскапувањето на продукцијата во голема мера ги ограничи можностите на италијанските режисери, редуцирајќи ги факторите (богатство на слики, разноликост на амбиенти и на природни и урбани пејсажи, изобилие на сценографија и костими итн.) кои секогаш имаат ефект врз публиката, моќ на фасцинирање и атрактивност, неразделни од она што придонесува за оригиналноста на наративните елементи, поетичноста и стилистиката. Едно извезбано, око правејќи споредба со минатото, веднаш го забележува помалиот број на визуелни елементи.

Во поголемиот број на случаи се наоѓаат пред камерна кинематографија која е редуцирана, генерално исполнета со мини апартаменти, викендички, вили од екстремната периферија на метрополите, ограничени простори во кои се одигруваат театар-

ски дејства, игри како алтернатива на **план и контраплан**, прилагодена повеќе за мал отколку за голем екран.

Така италијанските филмови на осумдесеттите и деведесттите всушност се поблиски на продукцијата од триесеттите отколку на остварувањата во

шеесеттите и седумдесеттите. Веќе е легенда

дека најзначајните филмови на италијанскиот

неореализам остварени од Роселини, Де

Сика до Ризи - се реализирани во кругот на

фамилијата со малку пари. Тоа всушност, не

треба да значи, дека гаранција за еден добар

филм е висок или највисок буџет. Но, исто

така постојат некои економски претпоставки

без кои не е можно, и тие ја подложуваат

кинематографската продукција на една

логику од типот на предприемаштво. Поради

редуцираните димензии во однос на американските

гиганти, италијанските продуценти се решаваат

на ризик да финасираат само мал број на

филмови кои ќе претпостават добра

продажба на билети, оставајќи така мал прос-

тор и мали основи за идеите кои сепак по-

стојат, но принудени се да се движат во

подножјата на одредени работи на

критичарите и меѓународните фестивали.

Одбивна е присутноста на лесни филмови

во италијанските кино сали, предвидлива-

та комичност и огромната присутност на

убави жени, помалку или повеќе облечени.

Но тука не лежи проблемот. Она што

загрижува, всушност е присутноста на

филмови претставени како ангажирани,

често и базирани на многу актуелни

теми. Во многу од овие филмови видлива

е подвоеноста меѓу прикажаната реал-

ност и реалната реалност, при што концеп-

тот се состои од едно сценско поставување на

здрави и прочистени емоции. Ако на ова ги до-

дадеме економската лимитираност и доброто

«конфекционирање» на филмот, јасно е како се

добиваат здодедни и лоши резултати. Но, за

некои автори, малата грижа за формалните

аспекти е индикатор за висока интелектуална

јачина... Но, за среќа на пробирливата

публика, италијанската продукција

нуди и продукти со извонреден квалитет, иако

контраплан

често оштетени со многу лимитираната дистрибуција, кои покажуваат значајна креативна живост, не само од страна на веќе познатите автори како Солдини, Амелио, Серге, Мартоне, туку и од страна на млади и најмлади режисери како Корзикато, Д.Алари. Тоа се знаците за крајот на кризата на италијанскиот филм, започната во седумдесеттите, која не само што доведе до стерилизација на општите принципи, туку и ги поништи основните мотиви за оној што би сакал да преземе кинематографска активност. Во моментот, во Италија организирањето често се сведува на самоорганизирање, поддржано скоро само од сопствената волја и од можноста да се има барем минимум средства потребни за да се преземе некаков есперимент.

Во целина, треба да признаеме дека во филмовите што можеме да ги видиме во кино салите, просторот оставен за експеримент и за хазардско формално истражување не е доволно, само поради проблемите со финансирањето. Малку имиња прават исклучок, меѓу кои е Корзикато, иако не е секогаш во состојба да остане во границите на добриот вкус, и Серге, оценувајќи се како аутсајдер поради продолжувањето на филмот, се уште силно врзан за политичкиот и идеолошки аспект на секојдневието.

Проблемот е во тоа што во Италија повеќе отколку во другите земји, продуцентите сметаат дека можат со нивните правила да интервенираат и врз уметничката содржина на филмовите и тоа приморувало многу автори да ги презентираат сценаријата со детали и дефинирани сцени и да се држат до тоа во фазите на снимањето и монтажа за да ги намалат трошоците. Во најдобрите производи ваквата темелност на сценографијата носи предност во контролата на сите баналности и паѓањето на тонот, контрола на моментите со реторика и на задоволувањето на јазичноста. Ова е еден многу важен аспект, земајќи во предвид дека поголемиот дел од темите се однесуваат на персоналноста, интимата, се додека не прераснат во психологија на секојдневниот живот. И кога се третираат актуелни теми, на моменти врели теми, личната димензија ја има секогаш надмоќната улогата во структурата на раскажувањето, во избраниот агол за прикажување на случката. Тоа е евидентно во филмовите како што се "L'America" и "Il tuo", прикажани на оваа ревија, како и во некои други филмови појавени во последните години во Италија, како што се "Senza pelle" од Д.Алатри, "Morte di un matematico napoletano" од Мартоне...

Овој избор е диктиран веројатно од генералната културна тенденција на незаинтересираност за големите политички или социјални теми, а тоа влиаеше и на направениот избор на италијанските автори. Денес најистакнатите имиња во Италија се всушност авторите доста погодени поради лични причини, срамежливи личности па и «губитници»: Роберто Цитран, Фабрицио Бентивољо, Силвио Орландо... За жал од женска страна се уште нема озбилни автори, иако, во странство ги има повеќе: Маргарита Буи, Марија Грација Џуџинота, Валерија Голино.....

Во изборот на филмови за оваа ревија се обидовме да внесеме од се по малку, како на ниво на квалитетот на филмовите, така и на ниво на тековните теми. Без двоумење опфатени се едни од најзначајните имиња кои се појавуваат не само во италијанската кинематографија. Гледајќи го изборот евидентно е дека поради технички причини има и автори кои не се опфатени. На пример, се уште, доста често во италијанскиот филм се употребува дијалектот на регионот, особено кога се работи за стриктна актуелност. Бидејќи филмовите не се титлувани, се потрудивме да ги задоволиме пред се гледачите кои го познаваат италијанскиот јазик како странски јазик. Во секој случај, прикажаните филмови претставуваат слика за тоа што италијанскиот гледач во последните години може да пронајде во италијанските кино сали, оставајќи ги настрана комерцијалните производи.

МАРИЈА ГРАЦИЈА ПРЕСАКО

АМЕРИКА (L'AMERICA), 1994

Режија: Џани Амелио

kontrocampo

Бродот "Партизан", стар и зарѓан, од кого се рони бојата, и кој чкрипи и вревата, преполн со Албанци кои бегает за да стигнат во онаа Италија, што ја сонуваат гледајќи ги на италијанската телевизија рекламите, лого-игрите со милионски премии, со спогодување на цените и со златните жетони, со балерините, сети блескави во своите сребрени костими: тоа е амблемот на филмот "Америка" на Џани Амелио, сликата која можеби ќе остане како згусната претстава на варијантата на онаа современа трагедија, поблиска до италијанската јавност, за судирот меѓу земјите кои боледуваат од благосостојба и земјите кои умираат од глад,

Со своето раскажување на причините и на начините на егзодусот на Албанците, кој во летото 1991 година ја погоди Италија како неиздржлив страв и срам, филмот е навистина извонреден. Со прекрасниот избор и со успешната камера на Лука Бигаџи, режисерот ја искористи, во панавижн, широчината и епскиот стил на воениот филм, на библиското време или стилот на вестернот за пустите пејзажи и за толките бегалци, за бескрајните редици луѓе што се слеваат низ планините и пешки се упатуваат кон пристаништето, за возовите, за преполните камиони и автобуси по патиштата, за неброените тела кои ги уриваат сите полициски и воени блокади, кои го опколуваат, го ограбуваат и го ништаат секој поседава нешто.

Филмот "Америка" го погодува срцето и предизвикува страв.

Во внатрешноста на Албанија, во филмот, децата - просјаци кои на италијански викаат "Пријателе, илјада лири, италијано, илјада лири", напаѓаат еден старец за да му ги грабнат неговите партали, чевлите, неговата скудноост. На еден плоштад, италијанецот на којшто му ги украде сите четири тркала од автомобилот, попусто и бесмислено им се заканува "ќе ве пријавам сите, ќе ве пратам в затвор" на насобраните луѓе околу него кои го гледаат со рамнодушност. "Вистина ли е дека во Италија сите имате дома телефон и вода?" прашуваат албанските момчиња додека в хор го имитираат Тото Кутуњо со песната "Оставете ме да пеам, зошто сум горд што сум Италијанец, вистински Италијанец".

А вистинските Италијанци во филмот "Америка", во несовершената и неверливата анегдота во него, се двајца изманици, еден пеестетгодишник (Микеле Плачидо, небаре типична слика на циничниот и брутален измамник) и еден елегантен млад човек, необразован и безчувствен (Ен-рико Ло Версо), кои решиле да ја исползуваат, со цел да се збогатат, немаштијата на пост-комунистичката Албанија. Тие ќе допатуваат во Тирана, преправајќи се, со соучеството на еден потплатен државен функционер, дека сакаат да изградат фабрика за производство на чевли со мешан капитал; бараат партнер кој ќе биде божем сопственик на фабриката и меѓу некогашните политички затвореници, одбираат еден речиси луд и скоро нем старец, за кого подоцна ќе се открие дека е некогашен италијански војник (натуршчикот Кармело Ди Масарели). Потоа главниот измамник ќе отпатува, а младиот останува да ја доврши прелатата: сведок е на трагедијата, бива ограбен, аретиран, одземен му е пасошот и е принуден да живее во истите ужасни услови, како Албанците, кои ја гледаат Италија со ист поглед со кој, на почетокот од овој век, италијанските емигранти ја гледаа Америка (поправо Ламерика, како што гласи оригиналниот наслов на филмот). ќе биде принуден да се врати во татковината на еден албански брод преполн со Албанци, пловејќи заедно со нивната очајничка надеж.

Пред да ја покаже телевизиската измама на денешницата, која ги наведува Албанците да веруваат во една богата, изобилна и среќна Италија, филмот, на својот почеток, го враќа споменот на политичката измама од минатото, на што како контрапункт, односно како немеза е обидот на инвазијата на Италија од страна на Албанците во 1991 година: снимките од филмските репортажи од 1939 година ја прикажуваат фашистичката окупација на Албанија, манифестациите, воените дефилеа, говорите на Галеаџо Чано, истоварувањето во Драч, кога "конечно меѓу суровото и кршното население на Албанија доаѓа цивилизацијата".

ЛИЕТА ТОРНАБУОНИ

Espresso

ДРУГ ЖИВОТ (UN'ALTRA VITA), 1992

Режија: Карло Масакурати

Силвио Орландо, кој е актер во овој филм, во едно интервју, својата улога ја дефинира како «осаменост опкружена со месо». Всушност, оваа дефиниција можеме да ја аплицираме врз сите ликови кои се појавуваат во филмот. Приказната е многу едноставна: една ноќ во ординацијата на еден римски заболечар, пристигнува млада жена од Русија, на која, најверојатно со тупаница, и е скршен заб. Заболечарот ја лекува и останува многу вознемирен од неа. И девојката изгледа заинтересирано, но си оди, без да остави трага зад себе, па така заболечарот решава да ја бара. Во филмот, всушност, се раскажува за оваа долга и ризична потрага, која го носи главниот лик во еден свет, што се карактеризира со застрашувачко и за него непознато деградирање, иако лоцирано во непосредна близина на местото, во кое тој го живее својот «нормален» живот. Се судрува со светот на римските предградија, веќе видени кај Пазолини, но триесет години подоцна. Веројатно, поради временската дистанца или отсуството на една длабока фамилијарност, што

ја имаше Пазолини, овие предградија на 90-тите, во очите на Мазакурати, ја изгубија поетичноста. Тие го прикажуваат Рим како метропола, па затоа и како место со изгубена ориентација, место на отуѓеност, насилство, осаменост.

Во оваа сценарио и Италијанците и емигрантите се движат како да се странци. Овде, темата за емигрантите, Мазакурати ја третира на начин, кој може да наликува маргинално. Но, тој нуди една специфична интерпретација. Животите на личностите се оценети на еден единствен начин, преку отуѓеност предизвикана од различни мотиви: бегство од државата во криза, губењето на чувство, економските скороевци, животот во амбиент, кој најмалку наликува на човечки. Така, во филмот се губи секаква разлика меѓу Италијанците и емигрантите, меѓу нив, некој поседува граѓански права, а некој нема ни дозвола за престој. Светот на мизеријата подеднакво е суров за сите, и е можеби единствениот кој е навистина мултиетнички. Не постои никакво исмевање, поради потеклото на личноста, никаква взаемна одбивност, предизвикана поради «капиталистичките» и «екскомунистичките» земји. Личноста е Русинка, бидејќи во Италија има многу девојки, дојдени од Источна Европа и бидејќи беше потребен еден вистински странец, за да го натера заболеларот, да излезе од ординацијата и да ја започне оваа потрага, повеќе поради смислата, отколку поради една жена.

Во овој филм, исчезнува женската привлечност, а заедно со неа исчезнува и псеудољубовната тема. Камерата трага по личната и социјална драма, присутна на лицата и во сцените, исполнети со дигнитетот и воздржаноста на се она што е неизбежно.

Мазакурати во филмот нема намера да ја интерпретира реалноста. Таквата реалност, одалечена од политичката димензија, може да им биде поделена на сите. Но, тој покажува дека знае, кои се неговите можности за искажување и на кој начин може најдобро да се искаже, што се огледа во добриот удел на актерите во филмот.

МАРИЈА ГРАЦИЈА ПРЕСАКО

БИК (IL TORO), 1994

Режија: Карло Мазакурати

Една оценка за Мазакурати: премолчување. Неговиот печат - тишината. Со својот последен филм, за кој доби Златен лав на фестивалот во Венеција 1994, Карло Мазакурати ја потврдува вокацијата на една кинематографија исполнета со дискреција, со скромност и со шепот.

Редуциран само на скелетот на заплетот, филмот «Il toro» изгледа како обичен дестилат од добри социјални и цивилизни намери: поради лутина и потреба, отпуштениот слуга (Франко) од другата во која бил вработен го краде бикот Коринто, кој бил наменет за вештачко оплодување. Заедно со пријателот Лорис го товарат на камион и тргнуваат во Унгарија, со намера таму да го продадат. За време на патувањето се среќаваат со многу личности, многу потешкотии: бегалци од војна, хрватски селани, локални и странски препродавачи (исто така и италијанци), снег, неволји, непријатности. Среќникот на крајот стигнува скоро ненадејно и предлага едно многу оригинално решение.

Во оваа долга низа на слики од Источна Европа, авторот нема ниту малку желба да ги интерпретира тамошните политички и социолошки состојби. Мазакурати не е заинтересиран за идеологија. Кога се појави филмот, многу критичари го обвинија за двосмисленост, колебајќи се, во односот кон оваа тематика, без да ги разберат вистинските намери на режисерот. Евидентно е, дека конструкцијата на филмот, е road movie, и дека суштината лежи во односот на двата лика на тешкиот, но и неизбежен пат. Ако се погледне од овој агол, секвенците го губат баналниот изглед, пред се од идеолошки аспект. Источна Европа е видена преку очите на главните личности, очи кои се делумно замаглени поради нивната лична брана, делумно и поради предубедувањата, со кои тргнуваат од Италија. На ист начин, решенијата што ги донесуваат за време на патувањето и начинот како на крајот решаваат да ја завршат случката, директно се врзани за нивниот начин на живеење. Дадената Европа станува рурална цивилизација, која во секоја држава ги има истите интерпретации и оценки за реалноста, како во Италија, така и во Унгарија и тоа ја претставува допирната точка на главните ликови, со ликовите што ги среќаваат за време на патувањето.

На крајот, во овој, како и во сите филмови, Мазакурати секогаш се концентрира на собирање на експресивни моменти, скриени емоции. Градбата на ликовите и ситуациите не произлегува од психолошкото трагање и од раздразнетоста на дијалозите, туку повеќе од лесниот заплет, од погледи, срамежливости, мали интимности, полу зборови, недовршени фрази.

Филмот е изграден со лицата и телата на двајцата актери, односно трите бидејќи и бикот е физички присутен во филмот. Диего Абатантуоно и Роберто Цитран, во овој филм, потврдуваат, дека го заземаат местото меѓу најдобрите актери во италијанскиот филм денес, иако израснати од канонските кругови. На крајот сепак да забележиме, дека фотографијата во филмот му е доверена на Алесандро Пешчи, а музиката на италијанскиот кант-автор Ивано Фосати, кој за првпат работи музика за филм.

МАРИЈА ГРАЦИЈА ПРЕСАКО

Се наоѓаме во летото 1941 година, за време на Втората светска војна: една мала група италијански војници пратени во мисија на еден мал грчки остров ја губи врската со баталјонот, бива забравена и преживува непречено три години. Додека Италија ја губи војната и води граѓанска војна, во убавиот пејсаж на Егејот, војниците, малку по малку, ги заменуваат униформите и менталитетот, со локалната облека и обичаи, учат да живеат и да бидат свои луѓе: поручникот Монтини станува уметник, сликар на фрески; двајцата браќа алпски стрелци, ги запознаваат морето и жените; опасниот водник Ло Русо учи да танцува; војникот Фарина учи да се заљуби и да води љубов..., се додека не пристигне еден италијански авион и нашите јунаци се принудени да си одат. Но сите не заминуваат, а некои откако ќе остарат се решаваат повторно да се вратат на островот. Оној кој очекува дека ова е воен филм, веднаш ќе се разочара. Салваторес никогаш немал ниту минимум намера навистина да говори за војната, ниту ни предава една вистински случена историска епизода. Во овој филм војната постои само како една метафора, нешто далечно, митско, бегство од нешто реално но не и физичко.

Ова е трет филм на Салваторес после «Marrakech Express» и «Turne», во кои ни ја прикажува својата најдрага тема, онаа за една генерација, онаа на екс-шеесеттите која се изгуби по шеесет и осмата година, и во малку случаи успеа да пронајде димензија на континуитет меѓу изминатата младост и сегашната зрелост.

Со овој филм, Салваторес сака да понуди, за себе и за својата генерација, едно решение кое е наизглед лесно: бегство, бидејќи бегството е поправичо отколку ангажманот во свет, во кој скоро ништо не се споделува.

Употребувајќи ја метафората на Медитеранот, во која веќе Хомер мистично избегал, Салваторес сугерира бегство од сериозноста на «ангажираните», од глупоста на динамиката на секој чекор, од цинизмот на лидерите, од вулгарноста, од оние кои во секоја ситуација успеваат да профитираат. Овие бегства, по полка, се случуваат со секоја личност присутна во приказната. Тие ја соблекуваат менталната облека, со која се здобиле поради непосредната потреба или мрзеливост, па така бегството не е веќе географско, туку станува лично, на моменти споро, како во случајот со Ло Русо, но неодминливо.

Во овој филм, Салваторес одбира еден многу решителен начин, во однос на неговите претходни дела. Тоа се огледа во изборот на комедијата, во поставувањето на многу главни и споредни ликови на сцената, при што за секого од нив важи истата пропаст. Упростувањето на карактерите остава повеќе простор за регови и му дава на филмот полесен тон, дозволувајќи му еден брилијантен ритам, кој добро е одржан во целиот филм. Исто така, грчкиот пејсаж е прикажан многу автентично, без преголемо задржување на него, за да не го поремети ритамот на филмот. Видливо е, дека во овој филм, Салваторес решил да се погрижи малку повеќе за «конфекционирање» на филмот, за да може да го прилагоди за конкурирање за наградата «Оскар», како и да обезбеди малку поетичност.

За своја, а и за наша среќа, глумците даваат одличен придонес, поставувајќи една одлична рамнотежа меѓу човечкиот тип, дури и во споредните ликови, како оние на двајцата браќа алпски стрелци. На овој начин, во галеријата на портрети, остануваат подеднакво чистите и живите, исто како на насликаната фреска која Монтини ја остава во селската црква.

На крајот сакаме, да потсетиме дека филмот е симен на грчкиот остров Каstellоризо и дека ликовите што се појавуваат како локално население всушност се жителите на островот.

МАРИЈА ГРАЦИЈА ПРЕСАКО

ОТВОРЕНИ ВРАТИ (*PORTE APERTE*), 1990

Режија: Џани Амелио

Фашистичка Италија, во сицилијанска верзија, е онаа, која Леонардо Шаша ја има осликано во своето кусо дело, според кое Џани Амелио го снимил филмот «Отворени врати». Но би можела, исто така, да биде Италија од кое било друго време, кога не би постоела една разлика, следнава: во она време се досудувала смртна казна и таа се извршувала со стрелање, додека, денес, казниот законик не предвидува смртна казна. Затоа, се работи за една необична тогашна пресуда, бидејќи за тројно убиство виновникот бива осуден «само» со доживотен затвор. Пресудата е несекојдневна и исклучителна и затоа што пристрасниот судија, кој се залага да ги изнесе на виделина сите олеснителни околности, ќе биде деградиран во провинциски судија, а обвинетиот «монструм» сепак нема да избегне на казната и ќе заврши пред стрелачкиот вод, по одбиената жалба. Филмот е еден од оние наративни зафати, на половина пат меѓу романескното заживување и сувопарното новинарско раскажување, според кое се истакнал Шаша. Малку патос, многу објективност, крајна острота, верност кон фактите, колку што дозволува просторот на реинтерпретацијата. Амелио го следи в чекор писателот, прифаќајќи ја неговата метода: одмереност,

крајна внимателност, ненаметливост пред патосот, апсолутна девственост, око на кое не му бега ни најситниот детал, презир за спектакуларноста, сфатена во својата најлоша смисла на зборот, но умешност да се привлече вниманието на гледачот преку секогаш неверојатниот и различен, а сепак постојано ист човечки театар. Така, во филмот царува еден "монструм": изграден од сицилијанското јавно мислење, но во извесна смисла и сосема реален, Имено, две убиства со нож и едно со пиштол, за само неколку часа, бездруго не се тоа случајни убиства. Меѓутоа, монструмот се очовечува кога, сиот гневен и разжестен, не само што не се брани, туку се нафрла против сите, против главниот судија, против судијата кој се обидува да му помогне, против бранителот, против присутните во судницата, барајќи да биде казнет, а не помилуван. Токму затоа убиецот Скалија излегува "несекојдневен", па затоа и интересен. Има дури еден вид натпревар меѓу Скалија, кој ја бара смртната казна, и судијата Де Франческо кој се залага да му го спаси животот. Зошто обвинетиот сака да умре на секој начин? Дали е ова оправдана причина да му се удоволи, како што сметаат исправните адвокати, или пак треба да се замислат и да се обидат да го сфатат, како што тврди Де Франческо? Скалија е ситен јатак на милитантниот фашизам, кој, со време, се пробил до службеничкото место, поради своите политички заслуги. Не може да сфати дека мусолиниевата Италија е поинаква, за разлика од милитантниот фашизам, дека пендрекот веќе не важи, туку дошло време на почитуваните граѓани. Скалија е роден губитник, злосторник по вокација. Меѓутоа, едно му е сосема јасно, а и на нас: оние кои најмногу ги покажуваат своите чисти раце, се положи и од него. Затоа ги убива кога ќе го обвинат за една ситна кражба во која најверојатно и самите се соучесници. Тој е свесен, дека ќе биде убиен, но затоа барем се обидува да истера некаква правда, со ножот и со пиштолот, според методите на стариот фашизам, за жал, во времето на "префинетиот" фашизам. Девет десетини од филмот се однесуваат на судењето, но не на американски начин (со "Почитуван судијо", "Приговор", "Се одбива"), туку на италијански, сицилијански начин. Фашистите, иритирани од одметникот кој би сакал да ги вмеша во своите злостори, вреват во судницата, викаат против монструмот и против судијата што му е наклонет. Главниот судија како да брза да му го предаде Скалија на стрелачкиот вод; обвинетиот, од зад решетките, вика и им пружа отпор на полицајците кои го чуваат; публиката зборува повеќето на палермитански дијалект, најчесто во еден глас, додека јавноста бара смртна казна. А меѓу едното и другото судење присуствуваме на прошетките, на дрежките, на осамелноста, на малку студената татковска љубов, на талкањето по полињата на навидум анонимниот, а всушност мошне интересен лик на пристрасниот судија Де Франческо. Тој е антифашист, прикриен, чесен човек, неистакнат опозиционер, претпазлив, вистински борец за правда, внимателен, туѓ на секаков хероизам, но вчудовиден од глетката на светот, па и на правосудството, што значи дека е незгоден судија за актуелната власт, иако тој самиот, кога би можел, би му се прилагодил на текот на настаните. За жал, тој навистина не може да го направи тоа. Де Франческо секој пат се враќа во судницата за да ја усложнува природата на монструмот која е за сите едноставна и јасна, за да толкува и расправа, за да ги притиска сведоците, за да ги изложува на иронија дволичните луѓе на високите положоја. И на крајот судиите свечено излегуваат со неочекувана пресуда: доживотна робија. На ова место, треба да се подвлече дека ликот на овој суптилен и измачуван човек го толкува Џан Марија Волонте, кој, според некои критичари, се смета за еден од најголемите светски актери, такашто може со часови да се гледа додека тој не прави ништо друго освен што легнува в кревет, шетка по старите улици на Палермо, си подготвува кафе или руча заедно со своето семејство, без да изусту ни збор. А што се однесува до Џани Амелио, тој е еден од оние второкласни режисери, кои постепено си го заслужува влегувањето во првиот ред, и покрај тоа што изгледа студен, аналитичен и навидум недофатлив. Тој веќе го има освоено совршенството на занаетот, и покрај одолжувањата што потекнуваат од времето на "авторскиот филм" и што можеби не се по вкус на одреден дел од публиката. Спојните и јасните слики на Амелио оставаат секогаш добар впечаток. Неговите актери работат како часовници. Паузите се секогаш исполнети со анализи на карактерите. Бавноста служи за постепено доближување. Можеби најдобриот досегашен филм на Амелио останува филмот "Дејата од улицата Панисперна", но "Отворени врати" е секако најуспешен.

СЕРЏО ФРОСАЛИ

La Nazione

КРАДЕЦ НА ДЕЦА (*IL LADRO DI BAMBINI*) 1992

Режија: Џани Амелио

Што ќе можеше да направи еден американски режисер со една таква сторија каква што е онаа раскажана во убавиот филм на Џани Амелио "КРАДЕЦ НА ДЕЦА"? Имено, со приказна за две деца - таа, 11-годишна, злоупотребена од нејзината мајка, тој, помало братче, астматично и молчаливо - кои еден припадник на полицијата ги води ("спроведува" гласи студениот бирократски термин) од големата метропола во која живеат, во едно далечно место каде што - којзнае - ќе ги прифати домот за згрижување на малолетниците?

Може само да се претпостави, а да не се направи голема грешка, дека не би излегол некој многу поинаков филм од "Последната ангарија" или од "Бегството на полноќ, полн со акција и дијалог,

ритам и авантура, со еден прифатлив степен на психолошка финеса, и можеби со Роберт Де Ниро во улогата на полицаецот, со малиот Меколи од филмот "Мамо, го пропуштив авионот" во улогата на братчето, и - на пример - Винона Рајдер преправена во девојче, како 11 - годишна проститутка.

Шегава е помалку бесмислена, отколку што изгледа на прв поглед. А се работи за една упорна идеја што се јавува спроти ригорозниот избор, интензивен, лишен од секакви украси, што го извршил Џани Амелио со овој филм, што може да се окарактеризира како најмногу личен и впечатлив, уште од времето на неговиот "Погоди право во срце". Оној, кој бара раздвиженост, лесни емоции, конвенционални и можеби брилијантни решенија, од извесната кинематографија, нека се држи настрана. "Крадејот на деца" е филм каков што "неореализмот" одамна го барал: неговото ремек - дело.

И во смисла на занаетчиско ремек - дело, заради работата вршена врз лицата, говорот, сцените, врз пејзажите кои се апсолутно автентични и реални: во толкава мера што филмот, во одредени делови, би можел да заличи на документарен филм, кога не би го облагородувал интензивниот и силниот филмски поглед на Амелио со посредство на филмската камера на Тонино Нарди.

Приказната е нежна и мошне сурова во исто време. Една мајка - сицилијанка, сиромашна - ја наведува ќерка си на проституција. Бива уапсена токму додека се врши ужасната зделка. А двете деца - Розета "курвата", како што ја нарекуваат пристојните луѓе со кои се сретнува во текот на филмот, и братчето Лучано - се доверени на двајца карабињери за да бидат одведени во еден дом за малолетници во Чивитавеќа. Меѓутоа, еден од двајцата карабињери "фаќа магла" по некоја своја лична работа. Другиот - кој го носи необичното лице, делумно јужњачко делумно етрурско, на Енрико Ло Версо, - во својата прва главна улога - го започнува, заедно со двете деца, долгото патување низ Италија (не случајно се вели дека сеништето на Роселини, заедно со духот на Пазолини, се двете божества - покровители на овој филм). Во Чивитавеќа, уредениот дом што го водат чесните сестри одбива да ја прифати девојката. Препуштен на самиот себе поради бедата на општественото организирање и поради бегството на својот колега полицаец, Антонио мора самиот да се снаоѓа за да стигне до Сицилија каде што двете деца, можеби, ќе бидат згрижени во некој друг дом.

Меѓутоа, патувањето, - препуштено на ситната самоиницијатива на Антонио - од свој џеб ги плаќа сендвичите и киселата вода, престојува во Рим во куќата на еден колега за да се одморат, кратко време се задржува

кај сестра си во Калабрија за да ги нахрани двете деца, празникот во една крчма - неосетно се претвора во бегство, речиси во пријатен излет (нешто како летен одмор) за сите.

Младиот карабињер открива дека има и други начини, освен законот и редот, бирократски сфатени, за да се зближи со луѓето. Девојката, барем за миг, заживува нормален живот, го изразува своето љубопитство (на пример, начинот на кој го покажува восхитот на "мароканската" црква во Ното), иако е прерано созреана и веќе сонува за љубов каква што не и е дозволена на нејзината возраст.

Малиот Лучано, поделен меѓу исконскиот презир на женскиот род, љубопитството и љубомората, излегува од своето молчење (во првиот дел од филмот одвај прозборува два - три збора), но открива чувство на завист кон оние кои имаат посреќно детство од него: кон детството на Антонио кој со себе ја носи фотографијата од времето кога како дете е сликан во карневалска облека.

Но Амелио - и заедно со него сценариото, сведено на голи факти и предмети и малку дијалог на Рули и Петраља кои повторно ја покажуваат својата "социолошка" страст - е мошне далеку од саканиот дидактички оптимизам. Во оваа тмурна приказна, двете деца излегуваат од својата бедна куќарка, но надвор наоѓаат еден деградиран свет во кој околината е одвратна, каде што телевизиското вревење претставува звучен фон, каде што луѓето и натаму сметаат дека е дозволено злоупотребување на општественото добро и дека единствениот грев е сексуалноста, и дека средството е поважно од целта.

Колку што е познато филмот - инспириран од една вистинска случка, односно од една нејасна фотографија што Амелио ја имаше видено во едно списание на еден цивилно облечен полицаец и на една девојка - проститутка - во почетната фаза требало да има друг, поинаков, подраматичен крај. Малиот Лучано, од љубомора - кон сестра си? кон пријателот - карабињер? - требаше да му го отргне пиштолот и да го убие. Во актуелната верзија, филмот завршува покохерентно, всушност без да заврши, со сцена на една студена мугра пред разурнатиот пејзаж на Цела: уште една постојка од долгото јадовно патување низ бедата кое ги прави тројцата протагонисти уште



**КРАДЕЦ НА
ДЕЦА
(IL LADRO DI
BAMBINI)**

1992

Режија:

Џани Амелио

малку посвесни за она што ги опкружува.

Амелио умее, со извонредна ненаметливост, да се фати во костеј со неочекуваните пресврти на својата приказна и се покажува како вистински мајстор во водење на двајцата мошне млади актери, Валентина Скаличичи и Џузепе Јерачитано, кои ги има одбрано со мошне вешто око. А се потврдува и како врвен социјален режисер: ликот на Антонио, со својата длабока благородност, ги побива сите шеги што кружат насметката на полицијите, а длабоко чувствено ја опишува психологијата на човекот кој потекнува од југот на Италија и е заветно одан на своето чувство на должност.

ИРЕНЕ БИЊАРДИ

La Repubblica

НОСАЧ (IL PORTABORSE), 1991

Режија: Даниеле Лукети

Ова е прв италијански филм од девесеттите години - по збогувањето со деценијата на индиферентноста, од страна на кинематографијата за социјалната И политичката реалност на Италија - за актуелното политичко секојдневие, односно за дегенерацијата врзана со извршната власт. Даниеле Лукети (заедно со Морети во значајната улога на продуцент) започнува од нула за да ја преора запустената почва, која премногу долго била запоставена од социјалниот ангажман. Тој го отфрла недоискананото, замагленото, бидејќи смета дека треба да се надмине актуелната пракса на едногласното одобрување (дури и носачот забележува дека во Италија секој за секого зборува само најдоброто). Филмот на Лукети сака да се покаже како нужно и очекувано искривување, кое тргнува со таа значајна предност, што се претставува како засега единствениот обид да се погоди, без метафори, право во срцето на новата политичка гарда, најмладата и најарогантната. Ова не е веќе времето на просечните луѓе, ниту пак на оние чесните: во програмата на министерот за социјална политика, Чезаре Ботеро, постојано се повторуваат зборовите како "модернизација" и "промени". Во овој најнов начин на вршење власт има извесна доза на скриена бескруполозност, иако во суштина многу не се оддалечува од претходната власт, посебно кога правилата и натаму ги диктира полтронството, корупцијата, ситните и крупните измами и итрини. Задачата што ја добива "Носачот" на торбите е јасна и двојствена: од едната страна се луѓето на власта со нивните припадни привилегии, од друга страна се обичните луѓе, како на пример проф. Лучано Сандули, кој сепак не се двоуми да се најде на платниот список на министерот како "писар во сенка" и кој со радост ги прима првите услуги. Меѓутоа, наскоро се соочува со изборни манипулации, со политички поделби и разијдувања, со неоправдани присвојувања, и со други слични недела на тековната власт.

Тогаш, одеднаш кај него доаѓа до реакција и бунт, но тоа сепак нема да вроди плод, бидејќи победниците се секогаш "тие", а за време на новите избори Чезаре Ботеро ќе ги сотре своите противници на сите фронтови.

"Носачот" не се стреми на високо, но нишани право во целта: а го прави тоа интелгентно, со мошне одбрани дијалози и со одредена доза на оригиналност - сценариото е на Рули и Петраља, а содржината е напишана четворорачно, од Франко Бернини и Анџело Пасквин - но со пластично сликање, со јасни црти на профилот на двајцата главни ликови. Министерот, во одличната интерпретација на Морети, е совршен шаблон на идеалниот прототип, неконвенционалниот, на политичарот кој е напечен, антипатичен, но убедлив, граблив но секако итер и надарен со извесна привлечност. Професорот, во интерпретацијата на Силвио Орландо, е лик на наставник каков што многумина го имале, а некои посакувале да го имаат: убав лик, не без извесни слаби точки, но затоа уште посимпатичен кога се откажува од пасивноста, а на крајот само го искажува својот гнев кршејќи го автомобилот, што му го има подарено министерот, со голем и тежок чекан. Лукети, во овој негов трет филм, веќе ја покажува својата големина и потребната зрелост, која му дава право да биде вброен меѓу најинтересните автори на италијанската кинематографија.

МАРИЈА ГРАЦИЈА ПРЕСАКО

ДРАГ ДНЕВНИКУ (CARO DIARIO), 1993

Режија: Нани Морети

Главната улога во најновиот филм на Нани Морети, "Драг дневнику" ја толкува Нани Морети. Дотука ништо необично, бидејќи во сите филмови на нани Морети главната улога не ја толкува никој друг, туку тој лично. Меѓутоа, во "Драг дневнику" сето тоа е уште потесно, поцврсто. Самиот наслов го кажува, односно го навестува тоа на еден експлицитен начин. Дневникот за кој станува збор е токму дневникот на Морети, исто онака како што Силвија, која од време на време се спомнува, е Силвија Ноно, другарката на Морети.

Па така: прошетката со "Веспата" од првата епизода, возењето со моторот по пустите улици на

Рим утрото на празникот Голема Богородица што завршува на плажите во Остија, на местото каде што бил убиен Пазолини, не е ништо друго туку вистинската прошетка што Морети ја направил, или ја прави, следен од филмската камера монтирана на возилото. Тој воопшто како да не се грижи што ја толкува главната улога: се облекол во маица и фармерки, си го ставил на главата шлемот и тргнал, водејќи ја со себе својата екипа, да го разгледува она што посакува да го види: Рим, размислувајќи за еден можен, прекрасен филм во чии кадри ќе ги исполнуваат редум римските палати од кварталите Гарбатела, Спиначето, Париоли, Маџини и така натаму. Еден прекрасен филм, бидејќи овој филм за Рим, односно епизодата за Рим, е поетски, чувствен, прекрасен филм. Еден филм што пленува, како што пленува (затоа што не е предмет на слепа љубов) Манхатан во филмот на Вуди Ален.

Како и да е, камерата на Морети е токму окото на Морети, на Џовани Морети, роден во Брунико (случајно) на 19 август 1953 година. А начинот, на кој тој ги гледа страста и одбојноста, благородноста и тесноградоста, грубоста и нежноста, воопшто не се однесува на некој друг, на нечија друга хипотетична физичност.

Така е: физичност. Последната епизода раскажува за туморалната болест што Морети со месеци ја носел во себе, но која невнимателните, небрежните лекари во болницата воопшто не ја установиле, а тој успеал да ја победи. И ова е еден болен, но прекрасен филм, прекрасен затоа што, ако се работи за горчлив исказ на претпоставката за одредена болест, тогаш тој е чин на љубов кон животот, животот што може да се содржи во чаша вода што се испива наутро (колку се секогаш успешни и весели завршните досетки во филмовите на Морети).

Овој наметлив "јас" кој води дневник за самиот себеси, низ филмските кадри е "јас" на поетот кој во себе чува утопистичен сон за еден поинаков и посрекен свет, но потоа ја прифаќа нишката на сопственото постоење, онаква каква што е, свесен за својата омеѓеност, за сопственото "малцинство", со вознемирувачкото сознание дека секој час значи бегство од смртта, како на телото, така и на душата.

Централната епизода, "Острови", патувањето на Еолските Острови вон сезоната, го навестува случајното присуство на романската инвенција. Иако е посекојдневна, епизодата "Острови" не ја нарушува парадоксалната оригиналност на филмот "Драг дневнику". Само што тука режисерот допушта, од страниците на дневникот, да се измолкне комедијата каква што тој најмногу ја сака, комедијата што ги доловува маниите на новообразованите и моралистичките Италијани, гледани како погубна опасност за цивилизираниот живот.

Поради сево ова филмот "Драг дневнику" е вистински, најнов бисер во италијанската кинематографија.

ЕНИЏО СОЧИЉАНО

Espresso

СТАНИЦА (*LA STAZIONE*), 1993

Режија: Серџо Рубини

"La Stazione" е дел од истоимениот театарски текст, напишан од еден млад, современ италијански автор и поставен на сцените низ Италија, од режисерот на филмот Серџо Рубини.

После тригодишната театарска турнеја, двајцата автори решаваат да го крунисаат својот сон, со екранизирање на истиот текст, не поради каприц, или пак за да го искористат достигнатиот успех во театарот, туку поради сопственото убедување за филмскиот потенцијал, којшто лежи во овој текст.

Ако го погледаме филмот, ќе се увериме дека Рубини и Марино биле во право. Во структурата на филмот има доста театарски елементи: дејството се одвива во тесниот простор на една мала железничка станица; има само три лика; времето е одвај една ноќ; текстот е тесно врзан со заплетот и со психологијата на протагонистите. Сево ова, веројатно, не се разликува многу од она што можеше да се види на театарската сцена.

Секако, филмскиот медиум, со неговите можности даде нешто повеќе, овозможувајќи присуство на елементи, кои ја трансформираат оваа чеховска атмосфера, давајќи и поголем простор, како физички, така и имагинативен, правејќи скоро еден мал трилер.

И така, присуството на ноќта, темна, бурна, на вистинските возови кои поминуваат по шините, на еден надворешен простор кој е малку посетен, му даваат на филмот поголема подвижност. Така, не се наоѓаме пред филмуван театар, од што, скоро сите режисери, со право, се плашат. Во овој случај, филмот и театарот ги споделуваат содржината, авторите, актерите и тие остануваат во својот простор на изразна можност.

Приказната е многу едноставна, скоро како бајка, и е поделена на два дела, кои меѓусебно се разликуваат. Во првиот дел, многу спокоен, присуствуваме на претставувањето на ликовите: во една мала железничка станица во Пуља, се подготвува за ноќната смена еден млад шеф на станица, Доменико. За време на смената, се се одвива рутински, се додека во станицата не пристигне една млада убава девојка, која сака што побргу да отпатува. За жал, првиот воз поминува дури во зори, па така, се изгледа, дека остатокот на времето во филмот, ќе биде исполнет со

нивното взаимно запознавање, помеѓу срамежливоста и необичноста на случката. Меѓутоа, малку подоцна, доаѓа свршеникот на девојката, со намера да ја земе со себе. Од овој момент па натаму, завршува мирот и ритамот во филмот станува драматичен и раздразнет. Како во некоја бајка, шефот на станицата ќе се бори за убавицата, против злобникот. И на крајот, тој победува, но не знаеме со сигурност, дали во иднина сето тоа ќе биде крунисано со љубов. Рамнотежата на приказната е одржана со помош на овие дијаметрално различни личности, нивното среќавање и судирот, со нивната способност да се прилагодат на една невообичаена ситуација. Во овој филм ни една од трите улоги, не претежнува над другата и така, актерите ја ослободуваат својата дупла природа на театарски актери, навикнати, всушност, да ги разберат карактерите, и филмски актери, каде што е потребна една друга подвижност. Во филмот е значајна интерпретативната улога на личноста на Рубини, која е веќе позната и во другите негови филмови. Неговиот почеток како режисер е бездруго пријатен, можеби поради доброто познавање на одбраното дело.

МАРИЈА ГРАЦИЈА ПРЕСАКО

ЈУГ (SUD), 1993

Режија: Габриеле Салваторес

Последниот филм на Салваторес го бележи враќањето кон сиромашниот филм, без ни една холивудска примеса, ангажиран во еден тесно-политички поглед.

Режисерот одбира да постави на сцена многу типична случка од последните години во Италија: мафија, изборни измами, невработеност, сиромаштија, разочараност која изгледа безизлезна за еден италијански југ, секогаш проблематичен, телевизиските изобличувања, емигрирањето...

Приказната е многу едноставна и се одигрува за време на еден ден: четворица луѓе, разочарани поради различни причини, се заклучуваат во едно гласачко место, ложирано во едно неидентификувано село од југот. Со нив се и двајца заложници, меѓу кои и ќерката на делегатот, обвинет за измамите. Остатокот на филмот е прикажување на овој ден, поминат меѓу одлуките и стратегијата што треба да се употреби во преговорите со полицијата, измамите на делегатот, како и пристигнувањето на новинарот, кој е во потрага по сензација.

Овој пат, ликовите, се разбира, од самиот почеток не изгледаат негативно, и правичноста во одржувањето на редот ќе доведе до статус кво ситуација. Тогаш ќе бидат разоткриени измамите на делегатот. Во овој филм нема вистинско движење: времето е скоро реално, локацијата е единствена (дејството се поместува само од гласачкото место кон плоштадот на селото), акцијата е не-акција.

Исто така, нема ниту психолошки промени. Ликовите не се вистински личности, туку маски кои ги претставуваат социјалните категории и политичките определености. Сето тоа е решено во театарски манир, со подбивлив тон. Но тука нема место за смеа.

Изборот на Салваторес е чист: кога ситуацијата е екстремна, безизлезна, интелектуалните анализи не користат многу. Има потреба од екстреман гест, дури и во наивноста, со која протагонистите го затвараат случајот.

За да може до крај да се разбере филмот потребно е, секако, да се познаваат некои епизоди од поновата историја на Италија: еклатантните и насилни протести на памучните работници од притаништето Маргера, истрагите поради настанатата колизија помеѓу мафијата и политиката, велот на раздвојување помеѓу северот и југот на Италија, предизвикан од некои политички експоненти, дебатирањето околу раководењето со мас-медиумите, кризата на парламентарната левица и нејзиниот обид за ре-афирмирање, минатиот страв од секаков вонпарламентаризам кој во шеесеттите години ги остави во наследство екстремно левите групи. Салваторес се обиде да даде една филмска физиономија на овие реалности, кои, ставени заедно, имаат поголема сила за афирмација. Тој, исто така, во ниту еден момент, не го крие правецот на неговите политички симпатии.

Важан момент во филмот е и музиката. Употребени се во оригинални верзии теми на некои андерграунд групи од Италија, пред се групите «99 Posse» и «Assalti frontali». Присуството на, можеме да го наречеме, италијанскиот рап е овозможено и поради употребата на steady cam, што подразбира ек-

ЈУГ

(SUD), 1993

Режија:

Габриеле

Салваторес



стремна подвижност на сликите и невообичаени снимки, што го приближува овој филм на Салваторес, до последните тенденции на црните синеасти во Америка, меѓу кои Спајк Ли (Spike Lee) е најпознат.

Позитивна работа во филмот е, што се појавуваат омилените актери на Салваторес, кои и овој пат ја докажуваат нивната способност за интерпретација на една широка гама на улоги.

МАРИЈА ГРАЦИЈА ПРЕСАКО

ГУМЕНИОТ СИД (IL MURO DI GOMA), 1991

Режија: Марко Ризи

Мистериите и скандалите на ова наше тажно време стануваат наративни скелети, приказни доволно јаки за да можат да се постават пасионирано, нервозно, полно со индигнација на сцена. Агресивни приказни исполнети со полемика на директен или метафоричен начин го преполнуваат екранот правејќи го така поголем од црната хроника и животот.

Тие години припаѓаат на минатото на една кинематографија не дезориентирана, на симболичко ниво, кои им даваат телевизиски белег кој со сликите на страдања, егзекуции, деликти, војни, скандали и дебатирањата околу истите, го поништи критичкиот однос кон сцената и фактите. Марко Ризи, откако го истражи со своите очи и со правилата на филмот, животот на младите од Палермо, се реши на многу тешка задача, да раскажува за подвалите, измамите, премолчувањето за виновниците и за оние кои веќе повеќе од една деценија страдаат поради трагедијата на еден Ду-9.

Ова е една од многуте недозволиви национални срамоти, што чека да биде архивирана во некоја фиока од историјата на оваа земја и на нејзините луѓе од политиката, кои се мајстори на бесрамната арогантност.

Филмот "Гумениот сид" се обидува да даде форма на недофатливата и разтопена околина на еден политички и воен контекст кој се врти околу мистеријата на урнатиот авион одбирајќи да ја сокрие вистината. Случајот со Устика е недофатлив бидејќи претпоставките, демантите, лагите се појавуваат веќе повеќе од една деценија во сите весници па така и во драмата напишана од Петраља и Рули со Андреа Пургатори од Кориере дела сера, го реконструира случајот според новинарските факти и откритија.

Од една страна се 81 мртви патници, а од другата страна животот на Роко новинар кој како многу други негови колеги беше приморан да си ги прилепи насмевките, полуистините, објаснувањата, ветувањата дека некој ќе го разоткрие случајот и да ги најде виновниците. Преку исоитувањата на протагонистот произлегуваат и личностите од медиокритетското театарче на една тврдоглава и млитава моќ.

Режисерот ја одбира нарацијата, и покрај тоа што случките се веќе добро познати тој успева да го придобие гледачот да го држи внимателен и да не го остави равнодушен.

Ритамот е тој што ја урвотежува хрониката со помош на фигурата на новинарот која во италианскиот филм премногу често е прикажан како отуѓена. Риси овојпат не е хиперреалистичен како во "Мери за секогаш" и "Момчиња надвор" и со внимание го одбегнува падот на расудувањето и моралистичкиот памфлет., барајќи само да се преиспита себеси заедно со ликот од филмот, за тоа како би можеле филмот и печатот да и дадат глас на тишината на невините.

МАРИЈА ГРАЦИЈА ПРЕСАКО

СВИТА (LA SCORTA), 1993

Режија: Рики Тоњаџи

"La Scorta" е еден од многуте современи италијански филмови што третираат епизоди од секојдневието, случки кои им се познати на голем број Италијанци од секојдневните црни хроники во печатот и телевизијата. Сценариото е напишано набрзина, од страна на Симона Усо и Грациано Диана, верни соработници на Тоњаџо, веднаш по две тешки случки од црната хроника: убиствата што ги изврши мафијата врз судиите Фалконе и Борселино, во временски распон од не повеќе од еден месец, како одмазда врз силата и легитимноста на италијанската држава.

Филмот се обидува да ги собере размислите и стравовите, присутни во воздухот од почетокот на 90-тите години во Италија, и да ги претстави преку една доста сува фор-

СВИТА
(LA SCORTA),
1993
Режија:
Рики Тоњаџи



ма, лишена од лигавење, преку поглед кој не е реторичен и не е митски, можеби поради тешката и насилна социо-политичка реалност во Сицилија денес. Сниман во амбиентите на Трапани, филмот придонесува Сицилија да не се сведува само на Палермо, кој во потсвеста на сите луѓе во Италија и во странство, на некој начин, е врежан и се поистоветува со Чикаго во 30-тите години, туку на неа повеќе да се гледа како на место на имажинативниот гангстеризам, отколку на место на трагичниот судир со мафијата. Улогите ги сочинуваат четворица карабињери, како придружба на државниот правобранител Де Франческо, кој е дојден во Сицилија за да го замени, претходно убиениот од мафијата, правобранител.

Приказната се движи во две насоки, подеднакво интересни и взаемно поврзани. Од една страна, е поставена истрагата, поради шпекулациите со снабдувањето со вода, за што, по се изгледа, се врзани големи интереси, кои ја начнуваат и сферата на бизнисот, вмешувајќи го и организираниот криминал и политичкиот свет. Со неа се поврзани сите типични елементи, за жал веќе познати на Италијанците: нарушување на истрагата, корумпираност на судиите, уцена со убиство, атентати, сомневања и клевети. Она што досега не е видено, а се наоѓа во филмот на Тоњаџи е длабокиот човечки аспект во случката со правобранителот Де Франческо, согледан во неговата физичка осаменост, сентименталност и моралност, која го турка да воспостави пријателски однос со карабињерите, со што се разбива дистинкцијата на ликовите. На другата страна, се движи приказната на секојдневниот живот, взаемно исполнета со чувствата и внатрешната потиштеност на карабињерите, растргнати меѓу работата од една страна, каде постојано се соочуваат или се сомневаат во опасност и обичните човечки потреби - домот и фамилијата, од друга страна.

Интенција на филмот не е да направи анализа на ликовите, што преживуваат во светот на сицилијанските судови и истраги, туку да ја покаже целокупната синтеза на еден свет, кој често се толкува само преку сензациите добиени од следењето на црната хроника. Резултатот е без сомневање урамнотежен и го отргнува сомнежот дека се работи за еден конфекциски филм кој прави пресек на националните трагедии.

Само две работи се негативни, или подобро да кажеме се елементи што можеа да бидат избегнати: употребата на ефектите што ги среќаваме во американските полициски филмови и музиката. Во овој случај Мориконе, иако универзално познат како чудовиште во музиката за филм, со сигурност можеме да тврдиме дека ја премина мерката, креирајќи една реторична партитура, надуена, и изгледа одлепена од духот на филмот.

МАРИЈА ГРАЦИЈА ПРЕСАКО

ПОШТАР
(IL POSTINO),
1994

Режија:
Масимо Троизи



ПОШТАР (IL POSTINO), 1994

Режија: Масимо Троизи

За еден Италијанец е доста тешко да даде објективна оцена за овој филм, неразделно врзан со смртта на Масимо Троизи, кој се јавува како актер во филмот, а умира еден ден по завршувањето на снимањето.

Троизи беше еден од најомилените актери и режисери на италијанската публика и ова трагично совпаѓање засекогаш ќе го прекрие со митски превез овој филм, веројатно повеќе отколку што заслужува.

Приказната е слободна интерпретација на книгата «Ardiente Pasencia», напишана од писателот Антонио Скарамета, во која се одржува смислата, но се модифицираат времињата, локацијата и ликовите.

Базирајќи се на престојот на еден поет на Капри, филмот го прикажува пријателството кое се раѓа помеѓу Пабло Неруда и неговиот личен поштар, ангажиран од страна на локалната пошта заради лично и навремено доставување на поштата, која секојдневно ја добива поетот. Младиот поштар апсолутно е воодушевен од фигурата на поетот и од чудесната сила на поезијата, па така, барајќи оправдување, дека сака да освои една девојка, ги прави своите почетни чекори во оваа уметност.

Целиот филм се движи околу овој однос помеѓу светот на еден обичен човек, дури неписмен, и светот на поезијата и фасцинацијата на зборот. Од оваа моќ на поезијата, чисто се гледа пред се позитивниот аспект, додека од далеку се назираат настаните од 50-тите години, кои се лоцирани во позадината на филмот и кои ја носат можноста за нивната негативна употреба.

Овде зборот е во основа поезија, клуч како да се разбере сопственото постоење и постоењето на светот, како за оние што ја пишуваат, така и за оние, што ја употребуваат поезијата, како

можност за искажување и возвишена комуникација, токму во својата метафорична и чувствена употреба.

Силената на филмот лежи токму во опишувањето на ова откритие, благодарјќи, пред се, на рецитациите на Троици исполнети со, типичните за него, пелтечења, икања, гримаси, со својот парализиран изговор и неговата малку згрчена мимика.

Ако се одземат прекрасните пејсажи, околината изгледа некако криво. Овој историски контекст насликан е во премногу носталгични тонови, како да минатото, по секоја цена, треба да биде добро. Покрај видливата намера да се поврзе разговорот за поезијата со политиката, тоа сепак не успева. Или, подобро е да се нарече неуспешна, отколку успешна, поради баналната интерпретацијата на обврзната поврзаност меѓу поезијата и доброто во политиката.

Љубовната приказна, всушност, претставува само предговор, а убавината на актерот се губи во внатрешноста на филмот, како и во разговорот за поезијата.

Троици неоспорно го зазема првото место во филмот, му бега и на Филип Ноаре. И на крајот, треба да се каже, дека можело да се интервенира во монтажата (режијата, всушност, е поставена како соучесник), но тоа немаше да го подобри квалитетот на филмот а тоа е нужната претпоставка, за еден добар филм да биде ремек-дело.

МАРИЈА ГРАЦИЈА ПРЕСАКО

ГОЛЕМАТА ЛУБЕНИЦА (*IL GRANDE COCOMERO*) 1993

Режија: Франческа Аркибуџи

“Се надевав дека ќе бидам доволно искрен за големата лубеница”, вели тивко невропсихијатарот за деџа Серџо Кастелито додека му подарува на 12 - годишното девојче, болно од епилепсија, едно списание со стрипови. Насловот на третиот филм на Франческа Аркибуџи веднаш го буди споменот на детството гледано со очите на возрасните: онаа огромна лубеница со очи која би требало да се појави во Ноќта на Вештерките (Хеловин), а никако да дојде, можеби е сон на секое дете, но исто така дел од онаа “конкретна утопија” која починатиот италијански невропсихијатар Марко Ломбардо Радиче ја бркал по ходниците и болничките соби на Римската Поликлиника.

Еретичен и непријатен како лекар, критик на антипсихијатрискиот екстремизам и борец против универзитетското самоволие, како и автор на “скандалозниот” роман “Криллати свињи”, Ломбардо Радиче секако не би имал тешкотии да се препознае во ликот на Кастелито, иако Франческа Аркибуџи, ненаметливо, одрчува секаква механичка надградба.

Филмот “Големата лубеница” тргнува со сета брзина: во безбројното бело одделение за детска психијатрија влегува на носила една девојка, која боледува од зачестени епилептички напади. Од нејзината тримесечна возраст, нејзините родители, збогатени малограѓани кои постојано се карат, сопственици на викендичка и спортски автомобил, ја лекуваат со “хемиски удари”, но без значителни резултати: за нив таа е лажлива и неизлечлива “инаетчика”. Тоа му е доволно на неконвенционалниот лекар Артур, чиј сентиментален живот е во урнатини и кој сето време го минува во клиниката, за да се заземе за случајот на Валентина, наречена “Пипи”, и да се обиде со примена на терапија од аналитичен вид.

Од филмот “Ана на чудата” од Артур Пен до “Дневникот на една шизофреничарка” од Нело Ризи, односот лекар - пациент се претвори речиси во филмски “жанр”, но треба да се подвлече, дека Франческа Аркибуџи ја има освежено формулата, вметнувајќи во неа еден остар поглед врз болничката организација, една зрела драматургија која умее да ја спои комичната црта со трагичната заднина, една префинета работа врз актерите и амбиентот. Повеќе отколку во натценетиот филм “Мињон замина” и во потценетиот “Приквечер”, овој трет филм го покажува поетското настроене на режисерката со длабока чувствителност. Доволно е да ја споменеме сцената на бегството по улиците на Сан Лоренџо, од страна на група млади пациенти (од кои секој е скроен според психијатриските синдроми, забележани од др. Ломбардо Радиче) за да ја доловиме идејата за хуманиот квалитет на филмот “Големата лубеница”.

Целиот филм се одвива под една среќна инспирација, на фронтот на онаа кинематографија која го свртува своето внимание на реалноста и која, од Масакурати до Амелио и до Скола, денес повторно го зазема своето место, со сета гордост. Можеби некој ќе каже дека Франческа Аркибуџи премногу притиска врз чувственоста на публиката, а бездруго ќе ни наврат солзи на очите гледајќи го филмот “Големата лубеница”, дури и кога се работи за прагматски неефектни сцени. Но во тоа се состои “хемијата” на филмот, како што би рекле Американците: онаа специфична мешавина на лица и ситуации која сето тоа го прави веродостојно, а воедно алузивно. Не е случајно, што човек, по гледањето на филмот, ќе почувствува желба да дознае нешто повеќе за секојдневниот живот во она невропсихијатрско одделение што го занемаруваа надлежните институции и во кое Марко Ломбардо Радиче ги изградил своите теории за детските психички растројства и за можните нивни терапии. Се разбира, филмот “Големата лубеница” ги позема тезите на починатиот лекар, на пример во развивањето на етапите во утврдувањето на врската меѓу Артур и Валентина. Невропсихијатарот во филмот се уверува дека девојката има изградено, врз своите трескавични напади, кои не се од невролошко потекло, еден можен начин

на преживување: со други зборови, епилептичките кризи се предизвикани од самата девојка, како крајна реакција на семејните недоразбирања, како разочарување во однос на таткото. Зошто тогаш да не се почне, за да ја сврти тенденцијата, со страcната врска што Валентина ја има воспоставено со едно друго девојче со повреди на мозокот, исто така згрижено на тоа одделение? Меѓутоа, филмот "Големата лубеница" не е само штур извештај за излекувањето на Валентина: заедно со неа се излекува и Артуро, кој во своето другарување со 12 - годишното девојче го наоѓа лекот за својата егзистенцијална празнина, за своето чувство на вина, затоа што ја натерал својата некогашна сопруга (ја толкува самата Архибуџи) да абортира.

Филмот е грижливо изработен, иако не се откажува од извесни грубости на стилот. Но тој својата цврска точка ја наоѓа во вештината на артистите: со своите разбушавени коси и со извонредната рецитација, Серџо Кастелито е Артуро, незаборавен по својата психолошка префинетост и физичка сличност на реалниот лекар; но исто толку успешни се дебитантката Алесије Фугарди во улогата на Валентина, нејзините родители Ана Галиена и Армандо Де Раџа, главната сестра Лаура Бети, "алтернативниот" свештеник Виктор Кавало и сите други. Меѓу нив може да се вброи и несвесната улога на Франческо Де Грегори: неговата песна "Жена - топ" беше позната и призната како убава, но целосно е нов фактот, што таа може да биде употребена во терапевтски цели, како што се случува во филмот.

А тоа секако би требало да му годи.

МИКЕЛЕ АНСЕЛМИ

L. Unita

МИЊОН ЗАМИНА (*MIGNON È PARTITA*), 1988

Режија: Франческа Архибуџи

Приказна за сентименталната едукација на еден духовит адолесцент, чувствителен и веќе образован. Еден Вуди Ален во минијатура. Мали црни очила збркан изглед, тој ја обожава својата братучетка-Французинка Мињон (Mignon), привремена гостинка во семејството, пристигната во Рим, бидејќи нејзиниот татко во Париз, има проблеми со законот. Џорџо има четворица браќа: двајцата поголеми се дел од младата генерација и живеат во стилот на рок-пиџерија-веспи жаргон. Мајката е допадлива домаќинка, правична жена и премногу мајчински настроена. Таткото, случаен книжар, но интелектуално заостанат, на староста и се посветува со инфантилна индоленција. Братучетката Мињон прави се по свое, изигрува антипатична девојка (бидејќи страда), дрско одговара, мрзлива е но убава. Поради самоказнување, можеби претерано, таа му се подава на Качо, пријателче на фамилијата, кој зборува со растегнување на зборовите.

Џорџо страда, не разбира, го чита Дикенс (но не во оригинал, како Мињон), оди да ја посети својата професорка по латински јазик, која е на умирање и има хендикепиран син. Мајката прво му попушта, а потоа го одбива деверот, таткото набрзина се освестува, и за да се направи газда, вари тортелини, Џорџо прави обид за самоубиство на демонстративен начин, Мињон измамнички се преправа дека е трудна, за да може да биде вратена дома. Се е на место, но ништо не е во ред. Но, нешто се менува. Џорџо, изигран, созреан и се радува на иднината.

Ова е голем почеток, како што се вели, за Франческа Архибуџи (пет кусометражни филмови) која продолжува со хармонија и без врева, со еден филм со висока наративност. Филм, кој е феноменологија на секојдневниот живот, исполнет со познати приказни, скоро без никаква важност, со интеллигентна и ретка емотивност. Текстот и дијалогот се добро осмислени. Тоа е еден продукт направен со внимание. Нејзините миленици, филмски татковци и се Роселини, Брсон, Трифо, литературните татковци - Гинсберг, Чехов, Дикенс.

«Mignon è partita», значи, поминува низ една од можните улици со излез кон новото во италијанскиот филм (Торнаторе, Пичони, Мазакурати): осреден продукт, нискобуџетен. Потоа: одмерена литературност, враќање кон реализмот, напуштање на автобиографската опседнатост и враќање кон силната и рефлексивна драматургија. Меѓу артистите се истакнуваат мајката Стефанија Сандрели, во една од најдобрите улоги во последните години и Масимо Дапорто, одмерен и умерен, како никогаш до сега.

МАРИЈА ГРАЦИЈА ПРЕСАКО

Библиографија:

Списаницја:

CINEMA e CINEMA, Рим
CINECRITICA, Рим
CINEFORUM, Бергамо
FILMCRTICA, Рим
SEGNOCINEMA, Болоња
CINEMASSESSANTA, Рим

Книги:

G.P. Brunetta: *STORIA DEL CINEMA ITALIANO*, Рим, Ed. Riuniti, 1982
F. Montini: *I NUOVISSIMI GLI ESORDIENTI NEL CINEMA ITALIANO DEGLI ANNI OTTANTA*, Торино, Nuova ERI, 1988
Mario Sesti: *NUOVO CINEMA ITALIANO. GLI AUTORI, I FILM, LE IDEE*, Милано, Theoria, 1994
R. Citran, C. Cordaro: *VOCI DEL CINEMA ITALIANO*, Падова, 1994

GVC

GVC (Група на граѓани доброволци) претставува италијанска невладина организација со седиште во Болоња.

Активностите и акциите на GVC се финансирани од страна на италијанското Министерство за надворешни работи, Европската унија, од јавни и приватни субјекти (регии, провинции, општини, здравствени организации, кооперации, асоцијации) и од доброволните прилози на нејзините членови и соработници.

GVC е присутна во повеќе земји во Африка, Латинска Америка, Азија и Европа, каде што поддржува проекти чија цел е подобрување на условите за живот на локалната популација, како и поттикнување на социјалниот и економскиот растеж.

Всушност GVC дава предност на програми кои предвидуваат активности на повеќе полиња: здравствена едукација и промовирање на економските активности за поддршка на локалните заедници, стимулирање на употребата на сопствените ресурси и на енергиите што се обновуваат, промоција на жената, создавање на здруженија.

Меѓу другото GVC поддржува проекти за брза интервенција во области каде поради случените настани е потребна брза логистичка и материјална поддршка, што ќе овозможи нормализирање на социјално-економските услови.

Поради новонастанатата меѓународна политичка состојба, GVC го свртува своето внимание кон проширување на својот простор за соработка со земјите на Источна Европа, каде веќе дејствува со повеќе проекти за брза интервенција.

GVC е присутна во Македонија од 1994 година со проектите за брза интервенција, финансирани од Европската унија преку својата канцеларија за хуманитарна помош ЕЧНО. Во моментот работи на еден проект кој предвидува дистрибуција на основни животни намирници и итно реструктуирање во школските институции.

GVC смета дека хуманитарната помош која се конкретизира во таканаречените итни проекти не треба да остане цел на самата себе. Таа треба да го претставува првиот чекор кон реализација на вистинските и сопствени развојни проекти.

GVC активно се става на располагање при реализирањето на овие претпоставки, кои се во основата на секој нејзин развоен и итен проект, а исто така и при активностите на сензибилизирање и информирање, не само во Италија туку и во странство.

Поради тоа GVC реши да учествува во реализација на иницијативата за прикажување на ревијата на современиот италијански филм во Скопје. Оваа иницијатива ја претставува желбата на GVC за интензивирање на културната размена меѓу Италија и земјите во кои таа дејствува, се додека взаемното запознавање на двете земји може да се продлабочи и интензивира. На тој начин активно се придонесува во реализирањето на меѓународната соработка која не подразбира само размена и материјална помош, туку и конкретизација на едно подлабоко взаемно запознавање на културите.

ПРОГРАМА:

- 24.05 - АМЕРИКА (ЏАНИ АМЕЛИО)
27.05 - ДРУГ ЖИВОТ (КАРЛО МАСАКУРАТИ)
29.05 - БИК (КАРЛО МАСАКУРАТИ)
31.05 - МEDITERANEO (ГАБРИЕЛЕ САЛВАТОРЕС)
3.06 - БИАНКА (НАНИ МОРЕТИ)
5.06 - ОТВОРЕНИ ВРАТИ (ЏАНИ АМЕЛИО)
7.06 - КРАДЕЦ НА ДЕЦА (ЏАНИ АМЕЛИО)
10.06 - НОСАЧ (ДАНИЕЛЕ ЛУКЕТИ)
12.06 - ДРАГ ДНЕВНИКУ (НАНИ МОРЕТИ)
14.06 - СТАНИЦА (СЕРЏО РУБИНИ)
17.06 - ЈУГ (ГАБРИЕЛЕ САЛВАТОРЕС)
19.06 - ГУМЕНИОТ СИД (МАРКО РИЗИ)
21.06 - СВИТА (РИКИ ТОЊАЦИ)
24.06 - ПОШТАР (МАСИМО ТРОИЗИ)
26.06 - ГОЛЕМАТА ЛУБЕНИЦА (ФРАНЧЕСКА АРКИБУЏИ)
28.06 - МИЊОН ЗАМИНА (ФРАНЧЕСКА АРКИБУЏИ)



ПРОГРАМАТА Е РЕАЛИЗИРАНА СО ПОМОШ НА: **GVC - Bologna**

grupo di volontariato civile
група на граѓани доброволци

ул. "8 март"; бр. 9; 91000 СКОПЈЕ; Р. МАКЕДОНИЈА
тел: 117-248 факс: 200-516

Во реализацијата на програмата учествуваше и
CINETECA COMUNALE di BOLOGNA - CINEMA "LUMIERE", Болоња, Италија

Проекциите се одржуваат секој понеделник, среда и петок во периодот
од 24.05 - 28.06.1996, со почеток од 20,00 часот во кино салата на МСУ

Издавач: Музеј на современата уметност, 91000 Скопје, п.ф. 482, Самоилова б.б. Македонија, тел. 091 11 77 34, факс 091 23 63 72; **Одговорен уредник:** Зоран Петровски; **Уредник:** Мирослав Појовиќ; **Воведен текст:** Марија Грација Пресако (Болоња); **Превод:** Марија Грација Цветковска; **Лектура:** Елизабета Шелева; **Ликовно обликување:** Ладислав Цветковски; **Печат:** Принтпоинт; **Тираж:** 400

Publisher: Museum of contemporary art Skopje, 91000 Skopje, p.box 482, Samoilova b.b. Macedonia, Phon: 389 91 23 63 72; Fax: 389 91 23 63 72; **Editor in chief:** Zoran Petrovski; **Editor:** Miroslav Popovic; **Introduction:** Maria Grazia Pressacco (Bologna); **Translation:** Maria Grazia Cvetkovska; **Lecture:** Elizabeta Seleva; **Lay-out:** Ladislav Cvetkovski; **Print:** Printpoint; Printed in 400 copies