

49-50

година XXVII
2015
ISSN 0353-510 X



**Библиографија
на списанието
Кинопис, бр.1-50**



Censorship, truthfulness and sensationalism were the raging issues in the media circus which surrounded an earlier war in the Balkans. By Stephen Bottomore

IN TIME OF WAR

"The island was one large swamp, with trees sticking out, and knee-deep in the water. Thousands of starving Turkish prisoners, their faces and hands ashy grey and their bodies in the water. Dead soldiers, at almost every corner. Up there as far as the screaming birds... I saw four men, round a little fire. I spoke to the nearest there was no answer. I repeated my question with no result, and then pushed his shoulder. He rolled over - all four were dead."

Yusuf Idrisović, contemporary

October 1912. The Habsburgs of Bulgaria were buzzing. War correspondents, photographers and cameramen had come all over Europe and further afield. There were some 350 of them: unimpeachably of Frenchmen, Englishmen in various outfits or checked suits, some carrying crops or revolvers. As at bizarre a pairing they had ever recorded, Leon Trotsky and Italian Futurist Marinetti were also there, both acting as war correspondents.

Philip Gibbs has described the scene: "The cinema had arrived on the scene and only two years later a film camera was at the war between Greece and Turkey." The cinema had arrived on the scene and only two years later a film camera was at the war between Greece and Turkey. The cinema had arrived on the scene and only two years later a film camera was at the war between Greece and Turkey.



Филмски записи од Македонија во периодот на Првата балканска војна (26.09.1912 – 17.05.1913)

БИБЛИОГРАФИЈА / BIBLIOGRAPHY / BIBLIOGRAPHIE

5

Библиографија на Списаниеето за историјата, теоријата и културата на филмот и другите уметности КИНОПИС – бр.1-бр.50 / Bibliography of KINOPIS: No.1 – No.50 / Bibliographie de la revue KINOPIS: n°1-n°50

МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА / MACEDONIAN FILM STAGE / LA SCÈNE CINÉMATOGRAPHIQUE MACÉDONIENNE

41

Тони Димков: Филмската светлина повторно сјаеше во Битола - за 37. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ – Битола, 2016 - / **Toni Dimkov:** The Film Lights Shined Again in Bitola - on the 37th Edition of IFFC Brother Manaki – Bitola, 2016 - / **Toni Dimkov:** La lumière cinématographique a brillé de nouveau à Bitola - pour le 37ème anniversaire du Festival des Frères Manaki – Bitola, 2016 -

53

Ацо Гогов: Во потрага по малите приказни - за 12. „Астерфест“ - Струмица, 2016 - / **Aco Gocov:** In a Search of the Little Stories - on the 12th Edition of ASTERFEST – Strumica, 2016 - / **Aco Gocov:** À la Recherche des petites histoires - pour le 12ème anniversaire d'Asterfest – Stumica, 2016 -

58

Тони Димков: Сите сме приказна - за 7. издание на Фестивалот на креативен документарен филм МакеДокс 2016 - / **Toni Dimkov:** We are All Story - on the 7th Edition of the Creative Documentary Film Festival MakeDox – Skopje, 2016 - / **Toni Dimkov:** Nous sommes tous une histoire - pour le 7ème anniversaire du Festival du film documentaire créatif Makedoks - Skopje, 2016 -

ИСТОРИЈА / HISTORY / HISTOIRE

64

Петар Карџилов: Хронолошко-документарни филмови снимени во Македонија за време на Првата балканска војна (26.09.1912-17.05.1913) / **Petar Kardzilov:** War Documentaries Filmed in Macedonia during the First Balkan War (26.09.1912-17.05.1913) / **Petar Kardžilov:** Films documentaires chronologiques filmés en Macédoine pendant la Première guerre balkanique (26.09.1912 – 17.05.1913)

ОГЛЕДИ / INTROSPECTIONS / ARTICLES

79

Атанас Чупоски: Македонија vs. Европа во играниот филм - *компаративна наратолошка студија* - / **Atanas Cuposki:** Macedonia vs. Europe in Motion Pictures - *a comparative narratology study* - / **Atanas Čuposki:** La Macédoine vs. L'Europe dans le cinéma - *étude narrative comparative* -

ЕСЕИ / ESSAYS / ESSAIS

87

Илинденка Петрушева: Трепет во воздухот - *музиката и филмот* - / **Ilindenka Petruševa:** Shiver in the Air - *music and film* - / **Ilindenka Petruševa:** Tremblement dans l'air - *la musique et le cinéma* -

ФЕСТИВАЛИ НА СТАРИ ФИЛМОВИ / OLD FILM FESTIVALS / FESTIVALS DE VIEUX FILMS

93

Игор Старделов: Филмот со чудна приказна или чудна приказна за филмот - за 35. Фестивал на нем филм „Le Giornate Del Cinema Muto“ – Порденоне, 2016 - / **Igor Stardelov:** The Film with a Strange Story or a Strange Story about the Film - on the 35th Edition of the Silent Film Festival “Le giornate del cinema muto” – Pordenone, 2016 - / **Igor Stardelov,** Un Cinéma à l'étrange histoire, ou l'étrange histoire du cinéma - pour le 35^{ème} anniversaire du Festival du cinéma muet « Le giornate de cinema muto » - Pordenone, 2016 -

96

Александар Трајковски: Болоња – со сите сетилa - за Фестивалот „Il Cinema Ritrovato“, Болоња 2016 - / **Aleksandar Trajkovski:** Bologna – with All Senses - on the 30th Edition of the Festival “Il cinema ritrovato” – Bologna, 2016 - / **Aleksandar Trajkovski:** Bologne – Avec tous les sens - pour le 30^{ème} anniversaire du Festival du cinéma retrouvé « Il cinema ritrovato » - Bologne, 2016 -

103

Александра Младеновиќ: Агора на филмската архивистика - за 72. Конгрес на ФИАФ во Болоња, Италија - / **Aleksandra Mladenovikj:** The Agora of Film Archiving - on the 72nd FIAF Congress in Bologna, 2016 - / **Aleksandra Mladenovikj:** Agora des Archives cinématographiques - pour le 72^{ème} Congrès de la FIAF – Bologne, 2016 -

108

Дамјана Ивановска: Дигиталното време доаѓа... - Краток преглед на еден филмолог за Летната школа за реставрација „L'Imagine Ritrovata“ во Болоња - / **Damjana Ivanovska:** The Digital Time is Coming - on the Restoration Film School „L'Imagine Ritrovata“ in Bologna, 2016 - / **Damjana Ivanovska:** Le Temps du Digital arrive - pour le Séminaire d'été de la restauration, « L'Imagine Ritrovata » - Bologne, 2016 -

На 07. декември 2016 година – почина нашиот долгогодишен ценет и почитуван колега **Мирослав Чепинчиќ**, советник-филмолог во пензија при *Н. У. Кинотека на Македонија* и реномиран проследувач и проучувач на филмот и филмската уметност кај нас. Со неговото заминување, македонската кинематографија остана посиромашна за уште еден значаен филмски доајен, теоретичар и критичар на филмот од редовите на „првиот ешалон“ во овие области на нашата кинематографија.

Веста за неговото заминување нè изненади и ожалости сите нас овде во *Кинотеката* – а особено Редакцијата на *Кинопис*, која беше во завршна фаза од подготовката на овој број на списанието; затоа – оваа куса тажна вест за неговото заминување нека биде наше кратко, топло и срдечно збогување со нашиот долгогодишен редовен автор-соработник и колега – проследено со наша искрена најава и ветување за едно подолго, подетално и поадекватно сеќавање и потсетување во форма на поширок и поопфатен текст за неговата обемна пишувачка и промислувачка дејност од областите на филмската естетика, теорија и критика (статии, рецензии, студии, огледи, есеи и книги), области на филмот кои тој со толку љубов, ентузијазам и познавање ги негуваше сиот свој живот и на кои им го посвети сет свој работен век...

Од Редакцијата на *Кинопис* и од колегите од *Кинотеката*



година I, 1989
YU ISSN 0353-510X

Прикажувач
на Латерна магиџа
гравура од Гаварни

БИБЛИОГРАФИЈА

**на Списание то за историјата, теоријата и
културата на филмот и другите уметности**
КИНОПИС – бр.1-бр.50

АВТОРИ - ФИЛМОВИ

- Андреевски, Златко: За филмот „Дик Трејси“ („Дик Трејси“, САД, 1990 р. Ворен Бити), Кинопис 4/1991, стр. 117 - 119;
- Андреевски, Златко: Продавница за европски целулоидни деликатеси или европска продавница за деликатесен целулоид (за филмот „Продавница за деликатеси“, Франција, 1991, режија: Жан Пјер Жене и Марк Каро), Кинопис 7/1992, стр. 123 – 125;
- Андреевски, Златко: Суптилен дух - воздржана акција (за филмот „Лудило“, САД, 1987, р. Роман Полански), Кинопис 3/1990, стр. 93 - 95;
- Вучковиќ, Мирољуб: Приказна за ненаративното (изградба на неможното или да не се секаваш на своите сништа, филмовите на Питер Гринавеј), Кинопис 4/1991, стр. 111 - 116;
- Ердован, Асан: Капетане, мој капетане... (за филмот „Друштво на мртвите поети“, САД, 1989, р. Питер Вир), Кинопис 3/1990, стр. 90 - 91;
- Јаневски, Ѓорѓи: Редок пацифистички егземплар (за филмот „Проклетници на војната“, САД, 1989, р. Брајан де Палма), Кинопис 3/1990, стр. 104 - 105;
- Каранфилова, Кети: Почетоците на големиот режисер (за раните филмови на Бернардо Бертолучи „Пред револуцијата“, 1964 и „Стратегијата на пајакот“, 1969, производство: Италија), Кинопис 7/1992, стр. 126 – 128;
- Костовски, Љубомир: Питер Вир - враќање во иднината, Кинопис 3/1990, стр. 78 - 82;

Масловариќ, Весна: Со бродот на осаменоста низ морето на љубовта (за филмот „Море на љубовта“, САД, 1989, р. Харолд Бекер), Кинопис 3/1990, стр. 98 - 100;

Мемеди, Џабир: Тажниот примитивизам на современото (за филмот „Багдад кафе“, СРГ, 1987, р. Перси Адлон), Кинопис 3/1990, стр. 101 - 103;

Милевска, Сузана: Дихотомии и метафори (деконструкција на системот на разлики во филмовите на Питер Гринавеј), Кинопис 4/1991, стр. 107 - 110;

Михајловска - Георгиева, Јагода: Огледала за „Размножување“ на ликот Господов (Кшиштоф Кишловски и неговиот филмски „Декалог“), Кинопис 3/1990, стр. 83 - 89;

Секуловски, Оливер: „Диви во срцето“ или од онаа страна на доброто и злото („Диви во срцето“, САД, 1990, р. Дејвид Линч), Кинопис 4/1991, стр. 120 - 121;

Секуловски, Оливер: Стапица за самоуверените (за филмот „Опасни врски“, САД, 1988, р. Стивен Фрирс), Кинопис 3/1990, стр. 92;

Синадинов, Стојан: Дени повторно јава (за филмот „Бои на насилството“, САД, 1988, р. Денис Хопер), Кинопис 3/1990, стр. 96 - 97;

Уневска, Сунчица: Звуци на животот (за филмот „Кога јагњикот ќе стивнат“ на Џонатан Деми), Кинопис 7/1992, стр. 121 - 123;

Филмовите на Питер Гринавеј (Peter Greenaway), Кинопис 4/1991, стр. 106;

Шелева, Елизабета: Филмот како Lustprinzip (за филмот „Готвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник“, Англија, 1989, режија на Питер Гринавеј), Кинопис 7/1992, стр. 117 - 120;

АМАТЕРСКИ ФИЛМ

Куновски, Благоја: Со стандарден квалитет (кон 32. Државен фестивал на непрофесионалниот филм), Кинопис 27/2003, стр. 143 - 148;

Петрушева, Илинденка: Време на игри и сонешта (аматерскиот филм во Македонија кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години), Кинопис 7/1992, стр. 49 - 63;

Петрушева, Илинденка: Извесен поглед (македонскиот аматерски филм во 2002 година), Кинопис 26/2002, стр. 153 - 156;

АРХИВСКИ ТРЕЗОРИ

Ангелов, Владимир Љ.: Приказна од филмската митологија (за и околу филмот „Лола Монтез“ на Макс Офилс), Кинопис 27/2003, стр. 64 - 76;

Ангелов, Владимир Љ.: Хенрик Гален - парадигма на едно време (обид за филмолошка анализа на еден творечки опус), Кинопис 28/2003, стр. 61 - 74;

БИБЛИОГРАФИЈА

Библиографија на списанието КИНОПИС: бр. 1 - бр. 50, Кинопис 49-50/2016, стр. 5;

БРАЌА МАНАКИ

Османли, Томислав: Книга на предубедувања и противречности (кон монографијата „Браќата Манаки - Грчките пионери на балканскиот филм“ од Христос К. Христодулу, Солун, 1995, издавач: Организација за „Солун '97 - Европската културна престолнина“), Кинопис 17/1997, стр. 21 - 30;

Старделов, Игор: Балканските „сликари на светлината“ во темнината на историјата (кон монографијата „Творештвото на браќата Манаки“, Скопје, 1996), Кинопис 17/1997, стр. 11 - 20;

Старделов, Игор: Трајна заштита на филмското наследство на браќата Манаки, Кинопис 17/1997, стр. 39 - 44;

Џуџи, Марјан: Нови факти за врските на браќата Манаки со Романија, Кинопис 17/1997, стр. 31 - 38;

ВИДЕО

Јакимовски, Драган: Од научна до уметничка комуникација - видео-уметност, холографија, компјутерска графика - и назад, Кинопис 3/1990, стр. 106 - 109;

Јаковски, Фидан: Ништо не се споредува со тебе, Кинопис 2/1990, стр. 81 - 84;

Србиновски, Младен: Видеоот и провинцијата, Кинопис 4/1991, стр. 58 - 59;

ВИДЕО-АРТ

Теодосиевска, Евгенија: Неуморниот патуваач низ сликата (за Драган Абјаниќ), Кинопис 37-38/2009, стр. 99 - 105;

ВО ФОКУСОТ

Кујунџиски, Жарко: Насилството врз жената како феномен во најновите филмови, Кинопис 31-32/2005, стр. 93 - 101;

Ковачев, Огњан: Хомеопатија на насилството во филмот на Балканот, Кинопис 31-32/2005, стр. 88 - 92;

ВО ФОКУСОТ НА ФИЛМСКАТА КРИТИКА

Василевски, Георги: Лажните победи на раскажувањето („Прашина“ - втор пат), Кинопис 25/2002, стр. 94 - 100;

Кујунџиски, Жарко: Трилогија постои, третиот филм се уште не се кажал (разговор со Милчо Манчевски), Кинопис 25/2002, стр. 101 - 114;

ГЛЕДИШТА

Андревски, Живко: Остро и бистро око, Кинопис 23-24/2001, стр. 94 - 97;

Волнаровски, Петар: Хуманизам, доблести, можности... филм (што сè може, а што навистина прави современiot филм?), Кинопис 23-24/2001, стр. 89 - 93;

Синадинов, Стојан: Магичен реализам (постои ли „Сараевска филмска школа“?), Кинопис 4/1991, стр. 60 - 63;

ГОДИШНИНИ

Маринковиќ, Ранко: Чаплин (100 години од раѓањето на Чарли Чаплин), Кинопис 1/1989, стр. 56 -62;

Масловариќ, Весна: На прагот на заборавот (за филмскиот журнал како визуелен сведок на 20-от век, во пресрет на 100-годишнината од појавата на филмот), Кинопис 8/1993, стр.59 - 64;

Петрушева, Илинденка: Хроника на еден фестивал (за Меѓународниот фестивал на аматерски филмови „Средба на солидарноста“ , 1968-1972), Кинопис 8/1993, стр. 55 - 58;

Старделов, Игор: Скопската катастрофа во филмскиот документ (30 години од скопскиот земјотрес), Кинопис 8/1993, стр. 51 - 54;

Чепинчиќ, Мирослав: Деценија на Манакиевите филмски средби, Кинопис 1/1989, стр. 63 -64;

23. ИНТЕРНАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ“

Ангелов, Владимир Љ.: Филмски футуристи - Тонино Дели Коли и Роби Милер, Кинопис 26/2002, стр. 95 - 101;

Волнаровски, Петар: Уште еден фестивал, Кинопис 26/2002, стр. 91 - 94;

Чепинчиќ, Мирослав: Обновена доверба или потврда на традицијата (осврт за 23. Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“), Кинопис 26/2002, стр. 84 - 90;

ДОСИЕ

Ангелов, Владимир Љ.: Во фокус - заштита на визуелното паметење (59. Конгрес на ФИАФ, 1-7 јуни 2003), Кинопис 27/2003, стр. 53 - 60;

Алушевски, Сашо Н.: Можност повеќе во воспитувањето за филм, Кинопис 43-44/2013, стр. 97 - 101;

27 октомври - светски ден на УНЕСКО за заштита на аудиовизуелното наследство, Кинопис 39 -40/2010, стр. 5 - 7;

Декларација од Делфи - Европска аудио-визуелна повелба, Кинопис 1/1989, стр. 46 - 48;

Ѓоргоска - Илиевска, Мими: Легислативата за заштита на аудиовизуелните добра - дел од стратегијата за заштита на културното наследство, Кинопис 35/2008, стр. 69 - 73;

Ѓоргоска - Илиевска, Мими: Немеiot филм - магија и провокација (Le Giornate del cinema muto/27 Pordenone silent Film festival/Денови на немеiot филм/27. Фестивал на немеiot филм, 4-11 октомври, 2008, Порденоне), Кинопис 36/2009, стр. 63 - 67;

Ѓоргоска - Илиевска, Мими: Филмското наследство - потпора на европскиот идентитет (конференција во Солун на тема Филмот и аудиовизуелниот сектор во пресрет на проширувањето на Европската унија, 25 - 27 мај 2003), Кинопис 27/2003, стр.61 - 63;

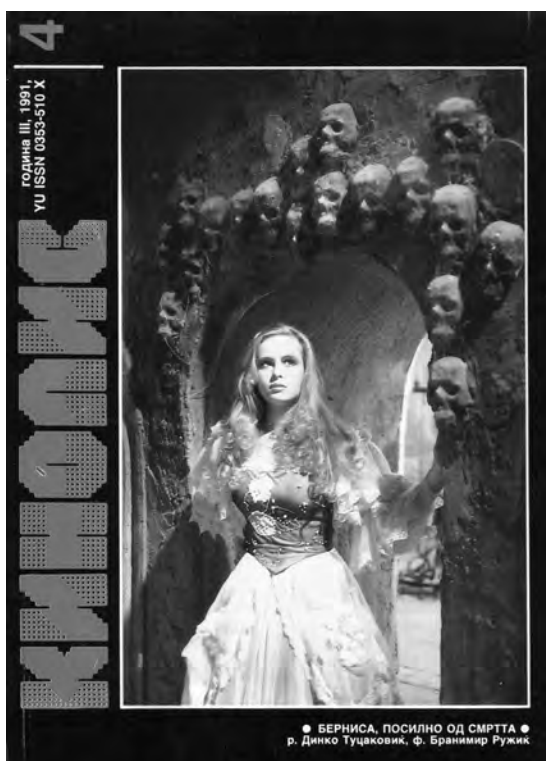
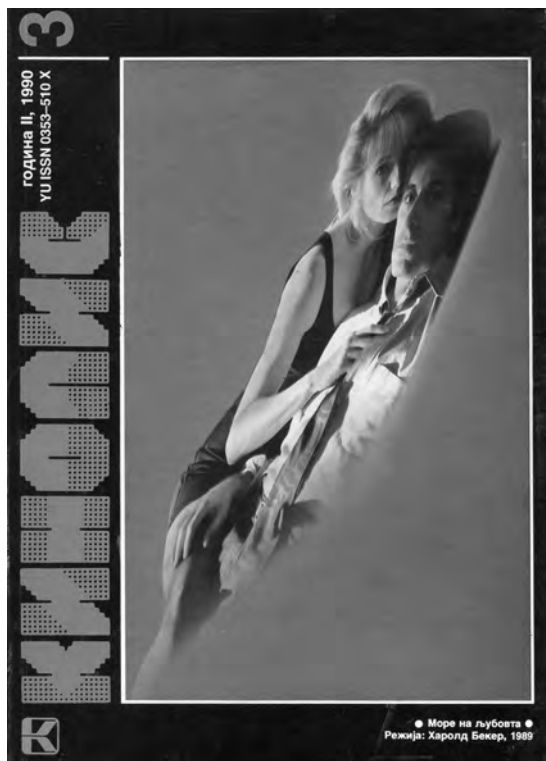
Ердован, Асан: Прилог кон проблематиката на видеото во нормативната регулатива, Кинопис 5/1991, стр. 36 - 38;

Зоре, Луција: Европските иницијативи во корист на зголемување на медиумската и филмската писменост, Кинопис 43-44/2013, стр. 94 - 96;

Извадоци од Рамковниот договор за утврдување на процедурата за доброволно депонирање на филмови во архиви/депоа за чување, Кинопис 39-40/2010, стр. 8 - 11;

Кукуљица, Мато: Новите европски иницијативи во филмско - архивската правна практика, Кинопис 20-21/1999/2000, стр. 44 - 60;





Кукуљица, Мато: Новите електронски технологии - помош при реставрирањето на филмските материјали (прв дел), Кинопис 23-24/2001, стр. 46 - 70;

Кукуљица, Мато: Новите електронски технологии - помош при реставрирањето на филмските материјали (втор дел), Кинопис 25/2002, стр. 115 - 130;

Не фрлајте го филмот! (манифест по повод 70-годишнината на ФИАФ), Кинопис 36/2009, стр. 56 - 57;

Резолуции усвоени од авторите, продуцентите и радиодифузерите за трансграничната сателитска и кабелска телевизија во Европа, Кинопис 3/1990, стр. 43 - 44;

Старделов, Игор: Le giornate del cinema muto 2003 (белешки од фестивалот на немиот филм во Сачиле - Италија), Кинопис 28/2003, стр. 47 - 52;

Старделов, Игор: Миракулите на филмската историја (по повод 22. издание на фестивалот „Il cinema ritrovato“, Болоња, 2008), Кинопис 36/2009, стр. 68 - 72;

Старделов, Игор: To preserve and to present (прилози за развојот на филмската архивистика), Кинопис 27/2003, стр. 42 - 52;

Старделов, Игор: Филмови спасени од заборавот (за филмската заштита и реставрацијата на филмови во Кинотеката на Македонија во 2008 година), Кинопис 36/2009, стр. 58 - 62;

Трајковска, Олгица Никола: Видеоето во нормативната регулатива, Кинопис 4/1991, стр. 45 - 52;

Трајковска, Олгица: Филмската дејност во диоптријата на правната регулатива (нормативно-правниот третман на филмската дејност во СР Македонија), Кинопис 2/1990, стр. 65 - 68;

64. Конгрес на ФИАФ, Кинопис 36/2009, стр. 55;

ЕСЕЈ

Алаџозовски, Роберт: Сериските убиства на филмот (по повод филмовите „Седум“ и „Имитатор“), Кинопис 17/1997, стр. 74 - 77;

Алаџозовски, Роберт: Сто години „Островот на Др. Моро“ (кон филмот „Островот на Др. Моро“, режија: Џон Франкенхајмер), Кинопис 19/1998, стр. 106 - 111;

Василевски, Георги: Инверзија на спротивностите (југословенскиот филм меѓу вчера и денес), Кинопис 3/1990, стр. 58 - 61;

Јаковски, Фидан: Како губат мајсторите, Кинопис 4/1991, стр. 64 - 68;

Кацаров, Трајче: Ниски вистини (автобиографската книга на Андреј Кончаловски „Ниски вистини“ како повод), Кинопис 25/2002, стр. 155 - 159;

Мartiновска, Виолета: Созерцателната ризница на Андреј Тарковски (книгата „Тарковски“ како повод, приредувач: Марина Тарковска, превод од руски: Весна Товстоногов, Прометей, Нови Сад, 1998), Кинопис 23-24/2001, стр. 98 - 104;

Милевска, Сузана: Опскурни повторувања (еден поглед кон филмската фотографија), Кинопис 2/1990, стр. 76 - 78;
Петрушева, Илинденка: Трепет во воздухот (музиката и филмот), Кинопис 49-50/2016, стр. 87;
Ристески, Благоја -Платнар: Сабјектиот тигар, Кинопис 20-21/1999/2000, стр.75 - 76;

ЗАЛОЖБИ

Апел од г. Федерико Мајор, генерален директор на УНЕСКО, со цел да се зачува меѓународното филмско наследство - сведоштво на XX век (седиште на УНЕСКО, 2 ноември 1993), Кинопис 10/1994, стр. 7 - 12;
Апел од меѓународниот научен симпозиум „Бегалците и филмот“ (Скопје, 1 и 2 декември 1993), Кинопис 10/1994, стр 12 -13;
Ноневски, Борис: За создавањето на филмската документација во Македонија, Кинопис 10/1994, стр. 14 - 20;

ЗАШТИТА НА АУДИОВИЗУЕЛНОТО НАСЛЕДСТВО

Буриќ, Младен: Враќањето на ТРИ АНИ (причина за разговор со Томислав Вујновиќ), Кинопис 43-44/2013, стр. 60 - 70;
Ѓоргоска- Илиевска, Мими: Новиот предизвик на новото време - дигитализација и дигитална реставрација, Кинопис 43-44/2013, стр. 50 - 53;
Старделов, Игор: Враќање на местото на злосторството (едно лично видување на проектот за дигитална реставрација на филмскиот опус на браќата Манаки 2012-2013), Кинопис 43-44/2013, стр. 54 - 59;

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД

Абрамовиќ, Велимир: Филмот како нематеријален феномен, Кинопис 15/1996, стр. 17 - 20;
Алаѓозовски, Роберт: Кога марионетите ќе ги искинат конците (по повод филмот „Боливар, тоа сум јас“, продукција Колумбија, Франција, реж. Хорхе Али Тријана), Кинопис 27/2003, стр.116 - 120;
Алушевски, Сашо: Една перспектива во градењето на филмската публика, Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 110 - 115;
Ангелов, Владимир Љ.: Филмски маратон (размислување на тема: дали постои криза во македонската кинематографија?), Кинопис 28/2003, стр. 93 - 96;
Андревски, Живко: На публиката ѝ треба пропаганда, Кинопис 31-32/2005, стр. 85 - 87;
Андревски, Живко: Македонските романи како можност за македонскиот филм, Кинопис 33-34/2006, стр. 124 - 127;
Боцев, Владимир: Популаризација на македонскиот етнолошки филм, Кинопис 39-40/2010, стр. 98 - 103;

Василевски, Георги: Враќањето на фетишот, Кинопис 18/1997, стр. 95 - 100;
Василевски, Дејан: Телевизорот - тројански коњ во нашите домови, Кинопис 35/2008, стр. 88 - 90;
Величковски, Владимир: Македонскиот филм на плакат, Кинопис 2/1990, стр. 69 - 70;
Волнаровски, Петар: Научната фантастика и филмот (едно двојно гледање), Кинопис 18/1997, стр. 89 - 94;
Ивановска, Дамјана: Телесна обележаност на филмската нарација (политички испишувања, ритуално жртвување, ТЕТОВИРАЊЕ и ЈАД), Кинопис 43-44/2013, стр. 89 - 93;
Илиевски, Владимир: Филмското дело наспроти државата и забраната - црниот бран во југословенската кинематографија, Кинопис 29-30/2004, стр. 78 - 83;
Канзуров, Виктор: Да се победи стравот од смртта! (активен и пасивен принцип во /филмското/ творештво), Кинопис 27/2003, стр. 108 - 111;
Конеска, Елизабета: Осврт на новиот етнографски филм во Македонија, Кинопис 37-38/2009, стр. 106 - 111;
Лесковица, Арсим: Кај сите постои притаен страв од времето, а времето стравува од филмската лента, Кинопис 43-44/2013, стр. 81 - 84;
Мичка, Тадеуш: Виртуелната реалност како постмодерна игра (за некои аспекти на телеприсуство), Кинопис 15/1996, стр. 21 - 36;
Перчинкова, Билјана: Филм, наука, гноза, Кинопис 8/1993, стр. 41 - 44;
Трајаноски, Жарко: Appetitio principii и затворениците во пештерата (со дозвола на авторот Ж. Трајаноски, текстов е преземен од придружниот материјал на проектот „Филмски маратон“ што го реализираше Сашо Станојковиќ на 30 септември 2003 во Музејот на современата уметност во Скопје), Кинопис 28/2003, стр.97 - 99;
Трајковски, Александар: Границите на човековата перцепција - лагата и вистината во 3Д филмот, Кинопис 43-44/2013, стр. 85 - 88;
Уневска, Сунчица: Кога музиката живее во човекот (кон книгата „Пијанист“ на Владислав Шпилман, 2000 година и филмот „Пијанист“ на Роман Полански, 2002 година), Кинопис 27/2003, стр. 112 - 115;
Уневска, Сунчица: Кули во облаците (кон филмот БЕЛЕШКИ ЗА ЕДЕН СКАНДАЛ на Ричард Еир и кон романот „Белешки за еден скандал“ на Зое Хелер), Кинопис 36/2009, стр. 113 - 117;
Чепинчиќ, Мирослав: Малечок трактат за телевизијата, Кинопис 18/1997, стр. 85 - 88;
Шелева, Елизабета: Поетика на филмската тишина, Кинопис 15/1996, стр. 14 - 16;

ИНИЦИЈАТИВИ

Ноневски, Борис: Кинотечна програма во Битола (музејските кинематографски артефакти да се активираат како живи и акциони културни вредности), Кинопис 26/2002, стр. 110 - 116;

IN MEMORIAM

Василевски, Георги (Гуменце, 1935 – Скопје, 2009): Актерот е нашето алтер его (по повод кинотечната програма „Пред актерот – простум“, Кинопис 37-38/2009, стр. 32 - 41;

Василевски, Георги: На крајот од патот до бесконечността (Илија Џувалевски, 1915 - 2004), Кинопис 31-32/2005, стр. 107 - 112;

Василевски, Георги: Поетскиот реализам во делата на Марсел Карне (Марсел Карне, 1909 - 1996), Кинопис 16/1996, стр. 91 - 99;

Василевски, Георги: Ренесансниот витез на скепсата (Марчело Мастојани, 1923 - 1996), Кинопис 17/1997, стр. 83 - 87;

Василевски, Георги: Тајната на лицето (Димитар Гешовски, 1929 - 1989), Кинопис 2/1990, стр. 88 - 89;

Георгиевски, Владимир: Иконографијата на Сергеј Парацанов како светлина на нашите заборавени предци (Сергеј Парацанов, 1924 - 1990), Кинопис 4/1991, стр. 122 - 124;

Дали, Салвадор (1904-1989): Моите филмски тајни, Кинопис 1/1989, стр. 84 - 85;

Ѓоргоска - Илиевска, Мими: Делчо Михајлов (Скопје, 1947 - Скопје 2010), Кинопис 39-40/2010, стр. 118 - 120;

Замина Ацо Петровски, Кинопис 22/2001, стр. 5 - 9;

Крпач, Коста: Една значајна творечка и животна врвница (Јово Камберски, 1923 - 1995), Кинопис 12/1995, стр. 84 - 88;

Крпач, Коста: Остануваат сеќавањата (Никола Лазаревски, 1931 - 2002), Кинопис 26/2002, стр. 102 - 103;

Кукулици, Мато (Дубровник, 1941 – Загреб, 2009): Заштита на националната филмска збирка од периодот 1938-1985 во Хрватската кинотека во 2007 година, Кинопис 37-38/2009, стр. 43 - 52;

Куновски, Благоја: Кроки за портрет (Стенли Кјубрик, 1928 - 1999), Кинопис 20-21/1999-2000, стр. 97 - 102;

Куновски, Благоја - Доре: Рон Халовеј (1933 - 2009), Кинопис 39-40/2010, стр. 115 - 117;

Лужина, Јелена: Fellini, Addio, Кинопис 10/1994, стр. 74 - 78;

Масловариќ, Весна: Кочо Недков (1924 - 2004), Кинопис 31-32/2005, стр. 113 - 116;

Масловариќ, Весна: Мишо Самоиловски (30.09.1931 - 06.11.2009), Кинопис 39-40/2010, стр. 108 - 114;

Михајловска - Георгиева, Јагода: Боите на заминувачкото (за двојниот живот на Кшиштоф Кишловски и за неговите умирања), Кинопис 14/1996, стр. 96 - 100;

Мицев, Миодраг (1935 – 1992): Надреализмот до спотот и во него, Кинопис 7/1992, стр. 108 - 111;

Мунитиќ, Ранко (Загреб, 1943 – Белград, 2009): Настан според стварноста и настан според медиумот, Кинопис 37-38/2009, стр. 54 - 59;

Ноневски, Борис: Проштално слово (Димитрие-Рули Османли, Битола, 1927 - Скопје, 2006), Кинопис 33-34/2006, стр. 157 - 158;

Османли, Димитрие-Рули: Четири животи во еден - филм-театар-телевизија-педагогија (мал катехизис за моите сознанија и искуства), Кинопис 33-34/2006, стр. 159 - 161;

Петрушева, Илинденка: Во осамата и тишина (Грета Гарбо 1905 - 1990), Кинопис 4/1991, стр. 125 - 127;

Петрушева, Илинденка: Добра ноќ, маестро (Димитрие-Рули Османли, 1927 - Скопје, 2006), Кинопис 33-34/2006, стр. 153 - 156;

Петрушева, Илинденка: Д-р Вјекослав Мајцен (1941 - 2001), Кинопис 25/2002, стр. 160 - 161;

Петрушева, Илинденка: Замина волшебникот (Бранко Гапо, Тетово, 1931 - Скопје, 2008), Кинопис 36/2009, стр. 73 - 79;

Петрушева, Илинденка: Тажно е кога заминуваат пријателите (Мирон Черњенко, 1931 - 2004), Кинопис 29-30/2004, стр. 84 - 87;

Стојановиќ, Душан: Полигон на новиот израз, Кинопис 11/1994, стр. 73 - 75;

Тоџија, Љупчо: Добра ноќ мој лорде (Сер Лоренс Оливије 1907-1990), Кинопис 2/1990, стр. 90 - 94;

Чепинчиќ, Мирослав: Во класичните кинематографски простори (збор за Џон Старџес), Кинопис 8/1993, стр. 87 - 93;

Чепинчиќ, Мирослав: Далечини на дланка (есеистичка скица за творештвото на Сатјаџит Реј), Кинопис 7/1992, стр. 112 - 116;

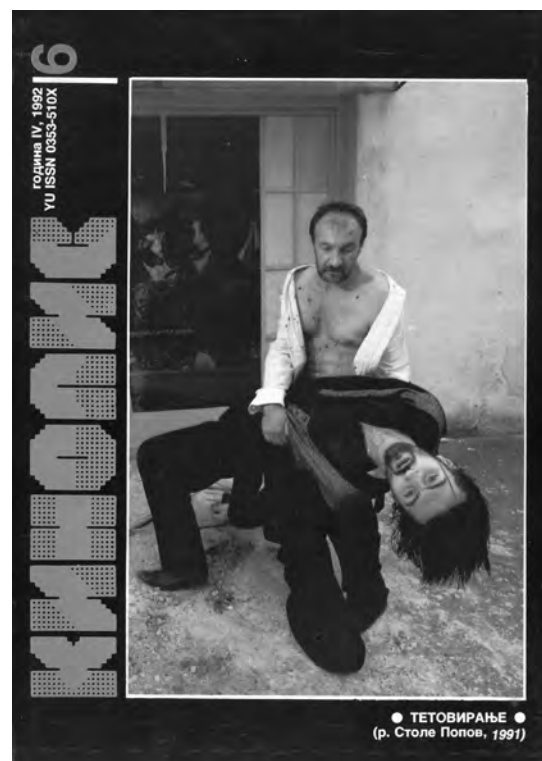
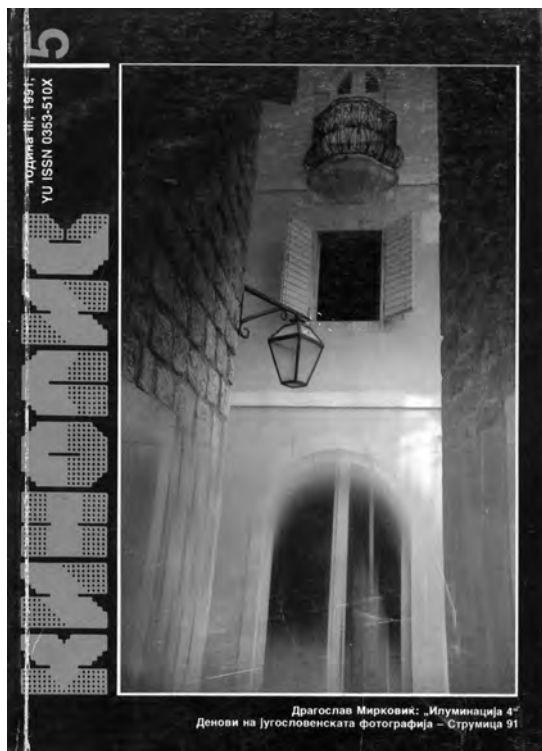
Чепинчиќ, Мирослав: Живот испишан врз монтажната маса (Драгомир Панков, филмски монтажер, 1920 - 2004), Кинопис 31-32/2005, стр. 102 - 106;

Чепинчиќ, Мирослав: Киро Билбиловски (1920 - 1989), Кинопис 3/1990, стр. 21 - 37;

Чепинчиќ, Мирослав: Непokoјот на застанатата игра (белешки за творештвото на Џин Кели), Кинопис 14/1996, стр. 101 - 105;

Чепинчиќ, Мирослав: Отргнатата позлата (последното потсетување на Били Вајлдер 1906 - 2002), Кинопис 26/2002, стр. 104 - 109;

Чепинчиќ, Мирослав: По трагата на синеастот (за Дејвид Лин и неговото дело), Кинопис 6/1992, стр. 105 - 114;



Чепинчиќ, Мирослав: Серџо Леоне (1929-1989), Кинопис 1/1989, стр. 80 - 84;

Чепинчиќ, Мирослав: Синаестички судбини - секогаш поблиску кон јужното созвездие (едно потсетување на опусот на филмскиот режисер Живорад - Жика Митровиќ, 1921 - 2005), Кинопис 31-32/2005, стр.117 - 126;

Чепинчиќ, Мирослав: Синеаст помеѓу времето и вечноста (потсетување на творештвото на Франце Штиглиц 1919 - 1993), Кинопис 10/1994, стр. 79 - 89;

Чепинчиќ, Мирослав: Унапредување на знаењата за филмот (Душан Стојановиќ 1927 - 1994), Кинопис 11/1994, стр.69 - 72;

Чупоски, Атанас: Epur si muove (Боро Пејчинов, 1942-2011), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 108 - 109;

Черњенко, Мирон: Сами за себе, Кинопис 29-30/2004, стр. 88 - 90;

Чупоски, Атанас: In memoriam: Александар Ѓурчинов (1934 - 2015), Кинопис 47-48/2015, стр. 154 - 155;

Чупоски, Атанас: In memoriam: Љубе Петковски (1924 - 2015), Кинопис 47-48/2015, стр. 152 - 153;

ИНТЕРВЈУ

Милевска, Сузана: Ренесанса на црно - белиот филм (разговор со Марсел Мартен), Кинопис 17/1997, стр. 78 - 82;

Петрушева, Илинденка: Иднината е во дигиталната техника (интервју со францускиот директор на фотографија Тиери Арбогаст), Кинопис 23-24/2001, стр. 110 - 113;

Рубен, Дубравка: Визуелизацијата - повикување на животот (разговор со Лежи Вујчик), Кинопис 20-21/1999-2000, стр. 92 - 96;

Тодоровска, Сузана: Фотографијата - патување без дестинација (интервју со Кит Арнет), Кинопис 18/1997, стр. 81 - 84;

Тодоровска - Павлоска, Сузана: Размислувам... и правам филмови! (интервју со Иво Трајков, режисер), Кинопис 22/2001, стр.86 - 91;

Тодоровска - Павлоска, Сузана: Филм - на руски начин! (интервју со Александар Баширов), Кинопис 23-24/2001, стр. 114 - 116;

ИНТЕРНЕТ

Прокопиев, Александар: Интернет на дело, Кинопис 20/21/1999/2000, стр. 77 - 79;

Лик Бесон и „Петтиот елемент“ на интернет (извор на податоци, цитати и факти - World Wide Web), Кинопис 20/21/1999/2000, стр. 80 - 87;

ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

- Арсовски, Миодраг - Болто: Куде тумбу и четири бандере (прилог за старите кумановски кина), Кинопис 25/2002, стр. 5 - 14;
- Беличански, Слободан: Киноприкажувачката дејност во Прилеп меѓу двете светски војни, Кинопис 5/1991, стр. 3 - 13;
- Ботомор, Стивен: Време на војна (документи за филмските снимања на балканските војни), Кинопис 10/1994, стр. 21 - 28;
- Дукоски, Саша/Петрушева, Илинденка: И Кичево кино имаше (белешки за старите кина во Кичево), Кинопис 28/2003, стр. 7 - 16;
- Ѓоргиев - Ликин, Васил: Киноприкажувачката дејност во Струмица од почетокот на XX век до 1945 година, Кинопис 37-38/2009, стр. 17 - 27;
- Карџилов, Петар: Македонија во хронолошко-документарните филмови снимени од Чарлс Рајдер Нобл во 1903 година (фрагменти од пообемна студија), Кинопис 43-44/2013, стр. 13 - 31;
- Карџилов, Петар: Судбината на филмот „Македонија во слики“ (1923 - 1924), Кинопис 47-48/2015, стр. 62 - 74;
- Карџилов, Петар: Хронолошко-документарни филмови снимени во Македонија за време на Првата балканска војна (26.09.1912-17.05.2016), Кинопис 49-50/2016, стр. 64;
- Ковачевски, Марко: Филмската активност на Хигиенскиот завод - Скопје, Кинопис 2/1990, стр. 15 - 27;
- Ковачевски, Марко: Шеесет години од филмската хроника за Валановскиот земјотрес од 1931 година, Кинопис 6/1992, стр. 17 - 22;
- Косановиќ, Дејан: Последниот сведок (Битолските Евреи на фотографиите на Милтон Манаки), Кинопис 4/1991, стр. 4 - 8;
- Костов, Костадин: Момчето од Крива Паланка кое го создаде кралот на францускиот филм (сиче за еден мал расказ), Кинопис 17/1997, стр. 5 - 9;
- Костов, Костадин: Нови сведоштва за патувањето кино „Ексцелзиор“ во Скопје, Кинопис 19/1998, стр. 4 - 7;
- Костов, Костадин: Нови сведоштва за престојот на Јанаки Манаки во бугарскиот град Пловдив, Кинопис 20-21/1999/2000, стр. 4 - 8;
- Костов, Костадин: Титаник во струмичките села (патувањето кино на Бај Јордан Енчев ги обиколувше селата од Струмичкиот крај со филм за бродот „Титаник“), Кинопис 25/2002, стр. 15 - 17;
- Крстевски, Александар: Киноприкажувачката дејност во Битола од почетокот на столетјево до 60-тите години, Кинопис 8/1993, стр. 5 - 32;
- Лужина, Јелена: Мис Стон како драмска/театарска првокација (прилози за историјата на филмот во Македонија), Кинопис 14/1996, стр. 6 - 12;
- Масловариќ, Весна: Чарлс Урбан и неговото значење за македонската кинематографија, Кинопис 27/2003, стр. 5 - 20;
- Милчин, Илија: Ице Зерде - прилепскиот Џемс Кегни, Кинопис 3/1990, стр. 3 - 4;
- Младеновиќ, Александра: Првата кинопретстава во Скопје?, Кинопис 28/2003, стр. 17 - 20;
- Ноневски, Борис: Камерниот киноприкажувач Панде Христовски од Ресен, Кинопис 2/1990, стр. 28 - 30;
- Ноневски, Борис: Киноприкажувачот Трифун Хаџијанев од Воден, Кинопис 1/1989, стр. 21 - 29;
- Пенов, Благој: Кочанските филмации - Ване, Лолето и Аспарух, Кинопис 37-38/2009, стр. 28 - 30;
- Петрушева, Илинденка: Ајде да снимиме филм! (за аматерскиот филм во Македонија во педесеттите години), Кинопис 4/1991, стр. 9 - 16;
- Петрушева, Илинденка: Белешки за животот на еден Аџа-мап (кон животот и делото на Благоја Поп Стефанија, еден од пионерите на филмот во Македонија), Кинопис 2/1990, стр. 31 - 39;
- Петрушева, Илинденка: Време на експерименти и разонода (за животот и делото на Кирил Миноски, еден од пионерите на филмот во Македонија), Кинопис 1/1989, стр. 4 - 12;
- Петрушева, Илинденка: Занајтчискиот еснаф и филмот (за кината во занајтчиските домови во Куманово и во Прилеп), Кинопис 29-30/2004, стр. 13 - 25;
- Петрушева, Илинденка: На езерскиот брег - кино (за старите кина во Охрид и Струга), Кинопис 33-34/2006, стр. 76 - 88;
- Петрушева, Илинденка: На филмот - со љубов (за Ристо Зердески, првиот филмски артист во Македонија), Кинопис 3/1990, стр. 5 - 11;
- Петрушева, Илинденка: Поглед кон непознатите пространства (белешки за странски филмски снимања во Македонија помеѓу двете светски војни), Кинопис 15/1996, стр. 4 - 8;
- Петрушева, Илинденка: Подвижното кино на Министерството за просвета (1944 - 1950), Кинопис 25/2002, стр. 18 - 26;
- Петрушева, Илинденка: Со бубикоф фризури како Лија де Пути (штипските кина во минатото), Кинопис 31-32/2005, стр. 5 - 16;
- Петрушева, Илинденка: Старите кина во Велес (1909 - 1944), Кинопис 6/1992, стр. 4 - 16;
- Петрушева, Илинденка: Тетово наше ка мау Париз (белешки за старото кино „Балкан“ од градот под Бал Тепе), Кинопис 27/2003, стр. 21 - 34;
- Рубен, Дубравка: Благоја Дрнков - предизвик по неочекуваното, Кинопис 1/1989, стр. 13 - 20;
- Рубен, Дубравка: Благоја Дрнков - предизвик по неочекуваното (продолжение од минатиот број), Кинопис 2/1990, стр. 40 - 47;

Старделов, Игор: Мајсторот Михајло Зега - живо-топис достоен за историја (за Михајло Зега, фотограф и соработник на браќата Манаки), Кинопис 3/1990, стр. 12 - 20;

Старделов, Игор: Македонскиот фронт (1916 - 1918) во сочуваниот филмски документ, Кинопис 2/1990, стр. 3 - 14;

Старделов, Игор: Филмски документи со драгоцено значење (филмски материјали снимени за време на Првата светска војна на почвата на Македонија од странски воени сниматели), Кинопис 10/1994, стр. 29 - 36;

Стефановски, Ристе: Кината во Скопје до 1944 година, Кинопис 7/1992, стр. 4 - 15;

Тоциновски, Васил: Сценаристичките обиди на Михаил Сматракалев, Кинопис 11/1994, стр. 6 - 17;

Травен, Јанко: Словенците за време на пронаоѓањето на кинематографот, Кинопис 20-21/1999-2000, стр. 9 - 37;

Цветковски, Владимир: Филмски проекции на почетокот од Првата светска војна (еден податок за прикажувањето на филмови во Скопје во Британската мемоарска литература), Кинопис 33-34/2006, стр. 71 - 75;

Цуцуи, Маријан: Јанаки Манаки - воен дописник во 1903? (нови факти за браќата Манаки), Кинопис 26/2002, стр. 12 - 22;

Цуцуи, Маријан: 150 - годишнина од Кримската војна и првите воени фотографии, Кинопис 33-34/2006, стр. 89 - 93;

Чупоски, Атанас: Два јубилеја за 2x2 браќа (120 години филм - браќата Лимиер и 110 години филм на Балканот - браќата Манаки), Кинопис 47-48/2015, стр. 55 - 61;

ИСТРАЖУВАЊА

Алаѓозовски, Роберт: Спектрален поглед врз идеолошките аспекти на творештвото на Оливер Стоун и Спајк Ли, Кинопис 22/2001, стр. 76 - 85;

Андревски, Живко: Во духот на светската практика (за насловите на македонските играни филмови), Кинопис 25/2002, стр. 147 - 154;

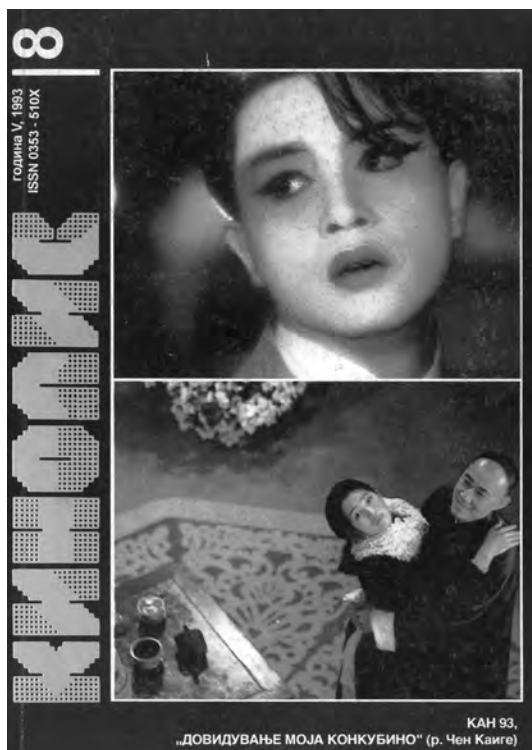
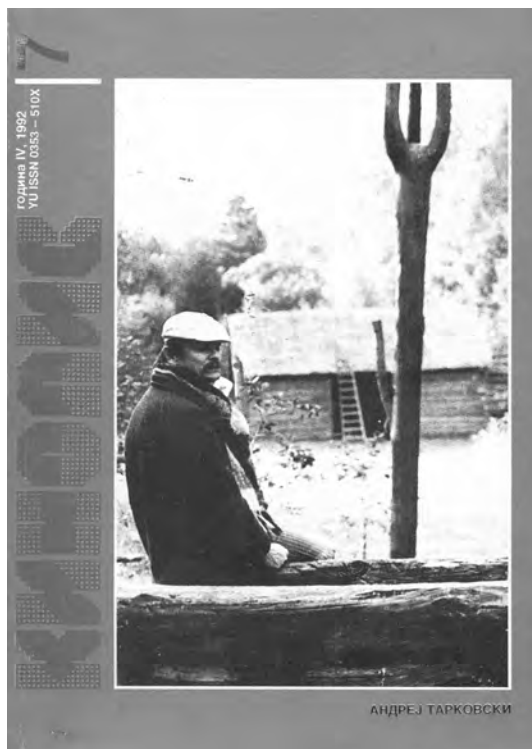
Андревски, Живко: Македонските среќни (ТВ) робови, Кинопис 10/1994, стр. 46 - 51;

Ѓокиќ, Свонко: Его во креативен процес, Кинопис 11/1994, стр. 33 - 38;

Ѓоргоска-Илиевска, Мими: Интермедијалноста како сегмент на проучувањето на филмот, Кинопис 29-30/2004, стр. 49 - 60;

Конеска, Елизабета: Прилог кон проучувањето на развојот на етнолошкиот филм во Македонија, Кинопис 20-21/1999/2000, стр. 61 - 74;

Масловариќ, Весна: Македонија во втората светска војна низ филмските журнари од фондацијата Бугарско дело 1941 - 1944, Кинопис 36/2009, стр. 80 - 89;



- Прокопиева, Дојрана: Компаративна анализа на музиката во четири играни филмови од поновата македонска продукција, Кинопис 35/2008, стр. 74 - 87;
- Ставревски, Ристо: Дракула - историја, филм, мит (прв дел), Кинопис 23-24/2001, стр. 71 - 88;
- Ставревски, Ристо: Дракула - историја, филм, мит (втор дел), Кинопис 25/2002, стр. 131 - 146;

ЈУБИЛЕЈ

- Колегите и соработниците имаат збор (Љубиша Георгиевски, Роналд Холовеј, Мирон Черњенко, Мишел Обер, Реј Едмондсон, Дејан Косановиќ, Маријан Цуцуи, Мирослав Чепинчиќ, Георги Василевски), Кинопис 33-34/2006, стр. 46 - 62;
- Ноневски, Борис: Промотивна реч (60 години од АСНОМ, промоција на ДВД изданија на македонските играни филмови, „Волча ноќ“, „Мис Стон“ и „Црно семе“), Кинопис 29-30/2004, стр. 4 - 12;
- Ноневски, Борис: 30 години Кинотека на Македонија, Кинопис 33-34/2006, стр. 5 - 24;
- Масловариќ, Весна: Аспекти на меѓународната соработка на Кинотеката на Македонија (25 години на Кинотеката на Македонија), Кинопис 22/2001, стр. 58 - 65;
- 50 години од првиот македонски игран филм Фросина, Кинопис 26/2002, стр. 5 - 11;
- Пановски, Јордан: Пропорции на филмската слика (50 години Синемаскоп), Кинопис 27/2003, стр. 91 - 100;
- Петрушева, Илинденка: 1947 година - почеток на организираното филмско производство во Македонија (50 години од формирањето на „Вардар филм“), Кинопис 18/1997, стр. 4 - 10;
- Петрушева, Илинденка: Кон 50-те години на Киносојузот на Македонија, Кинопис 20-21/1999-2000, стр. 88 - 91;
- Петрушева, Илинденка: Филм - есеј (кон телевизискиот документарен филм „Освојување на слободата“ на авторскиот тандем Никола Т. Калајџиски и Иван Митевски - Копола, МРТВ, 2003), Кинопис 28/2003, стр. 53 - 57;
- Старделов, Игор: Две изложби за два големи јубилеи (Кинотеката на Македонија ги одбележа овие два значајни датуми со изложбите „100 години Илинден на филм“ и „Кино Манаки 1923 - 2003“), Кинопис 28/2003, стр. 58 - 60;
- Старделов, Игор: Меѓу сонот и јавето (изјави, сескавања, впечатоци), Кинопис 33-34/2006, стр. 37 - 45;
- Хронологија: 30 години Кинотека на Македонија, Кинопис 33-34/2006, стр. 25 - 36;

ЈУБИЛЕЈ - 20 ГОДИНИ НА КИНТЕКА НА МАКЕДОНИЈА /тркалезна маса: македонскиот филм и моделите на националната култура/

- Алаѓозовски, Роберт: Маргиналните слоеви и новиот македонски филм, Кинопис 16/1996, стр. 57 - 60;
- Василевски, Георги: Варијациите на темата на бегството во македонскиот филм, Кинопис 16/1996, стр. 45 - 50;
- Владова, Јадранка: Филмот како систем од јазици, Кинопис 16/1996, стр. 24 - 27;
- Георгиевски, Владимир: Неопходен разговор со сопственото минато, Кинопис 16/1996, стр. 22 - 23;
- 20 години на Кинотеката на Македонија (хронологија, подготвила Илинденка Петрушева), Кинопис 16/1996, стр. 61 - 75;
- Ѓурчинов, Милан: Филмот - синтеза меѓу универзалното и локалното, Кинопис 16/1996, стр. 11 - 13;
- Иванов, Бојан: Дихотомијата во моделите на националната култура, Кинопис 16/1996, стр. 9 - 10;
- Костовски, Љубомир: Постојните културни модели - увезени модели, Кинопис 16/1996, стр. 19 - 21;
- Лужина, Јелена: Македонскиот филм - спротивен или приспособен кон моделите на националната култура, Кинопис 16/1996, стр. 38 - 42;
- Милевска, Сузана: Симболичкиот поредок и моделите на националната култура во македонскиот филм, Кинопис 16/1996, стр. 43 - 44;
- Ноневски, Борис: Македонскиот филм и моделите на националната култура, Кинопис 16/1996, стр. 4 - 8;
- Прокопиев, Александар: Филмот наш насушен, Кинопис 16/1996, стр. 35 - 37;
- Темков, Кирил: Дали филмот е национална уметност, Кинопис 16/1996, стр. 14 - 18;
- Чепинчиќ, Мирослав: Филмските простори наспроти урбаните простори како една од референците на македонската кинематографска практика, Кинопис 16/1996, стр. 51 - 56;
- Шелева, Елизабета: Македонскиот филм во балканскиот културен интертекст, Кинопис 16/1996, стр. 28 - 34;

КИНЕМАТОГРАФСКИТЕ ПРОБЛЕМОЦИ ВО СТРУМИЧКО /симпозиум/

- Велковски, Живко: Согледби за застапеноста на филмскиот плакат во Струмица и струмичко, Кинопис 39-40/2010, стр. 45 - 47;
- Гогов, Ацо: Филмот во струмичко на преминот меѓу вековите: скица за блиското минато и сегашноста, Кинопис 39-40/2010, стр. 55 - 58;

Ѓоргиев - Ликин, Васил: Белешки за киноприкажувачката дејност во Струмица и струмичко - некои аспекти и видувања, Кинопис 39-40/2010, стр. 32 - 38;

Ѓоргоска - Илиевска, Мими: Публиката и магијата на филмското платно, Кинопис 39-40/2010, стр. 13 - 16;

Козаров, Киро: Активностите на фото-кино клубот „Струмица“ помеѓу 1979 и 1989 година, Кинопис 39-40/2010, стр. 48 - 51;

Манчев, Васе: Еден особен блесок на кинематографијата во Струмичко, Кинопис 39-40/2010, стр. 26 - 28;

Маџунков, Митко: Мракот на кината, Кинопис 39-40/2010, стр. 17 - 25;

Петрушева, Илинденка: Патувачките кина на Илија Џонов и Јордан Енчев, Кинопис 39-40/2010, стр. 29 - 31;

Тасева, Славица: Повоената дејност на киното Балкан, активната на неговото подвижно кино со посебен акцент на подвижните кина во струмичките села, Кинопис 39-40/2010, стр. 39 - 44;

Узунов, Зоран: Струмица како значаен центар за развој на аматерскиот филм, клубовите, авторите, фестивалите, филмовите (малите и големи филмски сонувачи), Кинопис 39-40/2010, стр. 52 - 54;

КИНОТЕКА

Младеновиќ, Александра: Херкулски подвиг или 70. Конгрес на ФИАФ, 2014 (од аспект на еден инсајдер), Кинопис 47-48/2015, стр. 133 - 147;

Старделов, Игор: Кинотеката како дел од дигиталната револуција (за ДВД-изданието „77 години живот и 55 години творештво - Љубиша Георгиевски“, Кинотека на Македонија, 2015), Кинопис 47-48/2015, стр. 148 - 151;

КНИГИ

Ангелов, Владимир Љ.: За книгата „Едисоновиот кинетоскоп и неговите филмови, историја до 1896 година“ од Реј Филиппс, Кинопис 20-21/1999-2000, стр. 133 - 143;

Волнаровски, Петар: Длабење во знаењето (за монографијата „Манаки“ од м-р Игор Старделов, во издание на Кинотеката на Македонија - Скопје, 2003), Кинопис 28/2003, стр. 126 - 128;

Ѓоргоска - Илиевска, Мими: Воведна и водечка книга за проучувањето на филмот и комплетните сфери на филмската естетика („An Introduction to The Film Studies“, Routledge, USA, 2003 - „Вовед во проучувањето на филмот“, Кинопис 28/2003, стр. 131 - 133;



Горгоска - Илиевска, Мими: Прв чекор кон историја на филмот на Балканот (за книгата „Развојот и проникнувањата на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година“ - резултати од научен симпозиум, во издание на Кинотеката на Македонија, Скопје, 2003), Кинопис 28/2003, стр. 124 - 126;
Илиевски, Владимир: Верата и скепсата на Јиржи Менцел, Кинопис 28/2003, стр.128 - 130;

МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА

Ангелов, Владимир Љ.: Приказни и сенки (осврт на фестивалот на филмска камера „Браќа Манаки“, Битола, 16 - 22 октомври 2010), Кинопис 39-40/2010, стр.76 - 80;
Ангелов, Владимир Љ.: Судбината како артефакт (Јас, мојот живот без некои работи, Девојчето и нејзината хармоника, Дом?), Кинопис 35/2008, стр. 37 - 42;
Василевски, Георги: Надежта последна исчезнува (од најновата продукција на македонскиот игран филм - Превртено, Јас сум од Титов Велес, Сенки), Кинопис 35/2008, стр. 6 - 14;
Волнаровски, Петар: Враќањата на Лазар (за филмот ЛАЗАР на Светозар Ристовски, Small Moves Production, 2015 год.), Кинопис 47-48/2015, стр. 48 - 54;

Волнаровски, Петар: Души и огледала (за филмот СОЗЕРЦАНИЕ на Иво Трајков, 2008 г.), Кинопис 37-38/2009, стр.60 - 64;
Волнаровски, Петар: Еволуција, Револуција...или Ре-еволуција? (Бабички на револуцијата), Кинопис 35/2008, стр.50 - 54;
Волнаровски, Петар: Кога има - има...ама како? (Тајната книга, Превртено, Сенки), Кинопис 35/2008, стр. 15 - 21;
Волнаровски, Петар: Кога има - има...ама како? (женска верзија, за играните филмови ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС на Теона Митевска Стругар и БОЛИ ЛИ ? на Анета Лешниковска), Кинопис 36/2009, стр. 5 - 10;
Волнаровски, Петар: „Припадноста“ на еден филмски фестивал (за 32. Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола, 16-22 октомври 2011), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 68 - 75;
Галевски, Влатко: Планетаризмот на Киро Урдин, Кинопис 36/2009, стр.16 - 18;
Галевски, Влатко: Ре-креативна продукција 2007 (Боли ли?, Јас сум од Титов Велес, Превртено, Бабички на револуцијата, Сенки), Кинопис 35/2008, стр. 22 - 31;
Гогов, Ацо: Во потрага по малите приказни (за 12. издание на Астерфест - Струмица, 2016), Кинопис 49-50/2016, стр. 53;
Димков, Тони: Синеастичко прочистување на душата (Македокс и патувачко кино, 2013), Кинопис 43-44/ 2013, стр. 146 - 150;
Димков, Тони: Сите сме приказна (за 7. издание на Фестивалот на креативен документарен филм МакеДокс, 2016), Кинопис 49 - 50/2016, стр. 58;
Димков, Тони: Филмската светлина повторно сјаеше во Битола (за 37. издание на ИФФК Браќа Манаки - Битола, 2016), Кинопис 49 - 50/2016, стр. 41;
Ивановска, Дамјана: Македонскиот краток игран филм - вежба или занает?, Кинопис 47/48/2015, стр. 40 - 47;
Кујунџиски, Жарко: Добредојде на оружјето, збогум на фестивалите? (Синедејс, Скопје, 2008), Кинопис 36/2009, стр. 25 - 38;
Кујунџиски, Жарко: Добро утро, кино! (11. Скопски филмски фестивал, 22-29 април 2009), Кинопис 37-38/2009, стр. 65 - 72;
Кујунџиски, Жарко: Една многу вкусна десетка (кон Фестивалот на европски филм Cinedays 2011), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 76 - 82;
Кујунџиски, Жарко: Публиката го враќа ударот (Скопје филм фестивал, 21 -29 април 2010, кино „Милениум“, кино „Фросина“ и Кинотека на Македонија), Кинопис 39-40/2010, стр. 59 - 70;



Кан '94 - PULP ФИКЦИЈА на Квентин Тарантино (горе)
Кан '94 - БРАУНИНГОВАТА ВЕРЗИЈА на Мајк Фигис (долу)

Кујунџиски, Жарко: Со чекан в раце (кон 14. Скопје филм фестивал), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 56 - 62;

Кујунџиски, Жарко: 39 филмови, 8 денови, 6. издание (Синедејс 2007 - версус курентниот македонски долгометражен игран филм), Кинопис 35/2008, стр. 55 - 64;

Куновски, Благоја-Доре: Боли ли? - Првиот балкански догма филм (автор: Анета Лешниковска, 2007), Кинопис 35/2008, стр. 32 - 36;

Куновски, Благоја-Доре: За филмот „Јас сум од Титов Велес“ на Теона Митевска Стругар, Кинопис 36/2009, стр. 11 - 15;

Лесковица, Арсим: Емигрантските двојни преселби „Балкан - Запад“ и „Село - град“ (за филмот ВОЈНАТА ЗАВРШИ, режија Митко Панов, 2009), Кинопис 41/42/2011-2012, стр. 42 - 45;

„Манаки“ за почетници (како се роди Фестивалот на филмската камера во Битола), Кинопис 36/2009, стр. 39 - 43;

Насев, Сашко: Панкерите ептен се живи (кон филмот ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ, сценарио и режија - Владимир Блажевски), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 38 - 41;

Петрушева, Илинденка: А кината?, Кинопис 35/2008, стр. 65 - 68;

Петрушева, Илинденка: Под свезденото небо на Астраион (за и околу Астерфест, фестивал на филмските автори од Југоисточна Европа - Струмица), Кинопис 36/2009, стр. 19 - 24;

Петрушева, Илинденка: Сјајно! Продолжи да сонуваш! (белешки за jubилејното 30-то издание на Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола, 2009), Кинопис 37-38/2009, стр. 73 - 77;

Синадинов, Стојан: Ангели на отпад: Рециклирање на животот (за фестивалот на креативен документарен филм Македокс, 2011, Скопје), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 63 - 67;

Синадинов, Стојан: Личната реалност и реалната креативност (1. Меѓународен фестивал на креативен документарен филм Македокс, 5-11 јуни, 2010), Кинопис 39-40/2010, стр. 71 - 75;

Трајковски, Александар: Градење препознатливост: современиот македонски документарен филм (2009 - 2015), Кинопис 47-48/2015, стр. 33 - 39;

Трајковски, Александар: Светот е черно-бел! (за краткиот филм ОБРАЗ на Стефан Сидовски), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 53 - 55;

Уневска, Сунчица: Во потрага по рајот на земјата (за долгометражниот документарен филм „Бабички на револуцијата“), Кинопис 35/2008, стр. 43 - 49;

Цифровски, Тони: Македонскиот игран филм во периодот 2009 - 2015 година, Кинопис 47-48/2015, стр. 5 - 32;

Чупоски, Атанас: Македонски кусометражни играни филмови на кинотечното платно (случајните проблесоци на една маргинална продукција), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 46 - 52;

Чупоски, Атанас: Сонувачите продолжуваат да создаваат! (33. ИФФК „Браќа Манаки“, Битола, 2012), Кинопис 43-44/2013, стр. 137 - 145;

Чупоски, Атанас: Тајната историја насликана со светлина (кон документарната програма на 30. ИФФК „Браќа Манаки“), Кинопис 37-38/2009, стр. 78 - 86;

МАКЕДОНСКИ КИНЕМАТОГРАФСКИ ДЕЈЦИ

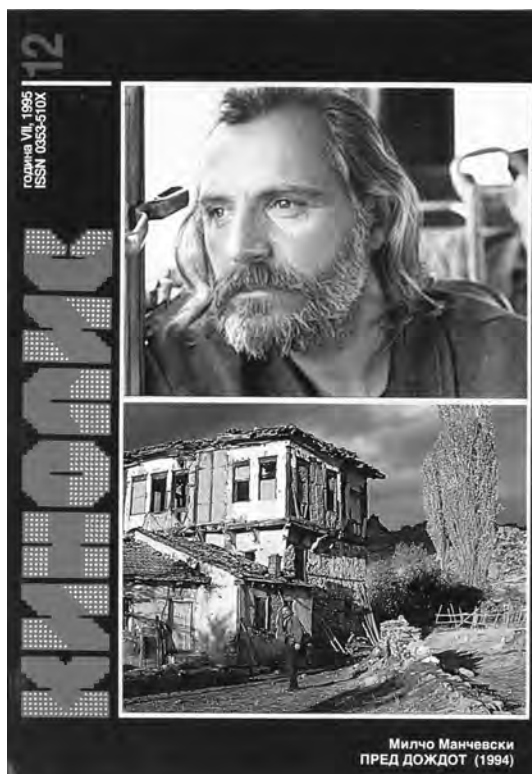
Гргуревиќ, Павлина: Живот посветен на филмот (за животот и делото на тонскиот снимател Војне Петковски), Кинопис 2/1990, стр. 48 - 54;

Старделов, Игор: Никола Христовски (Дон Кихот на македонската кинематографија), Кинопис 4/1991, стр. 29 - 34;

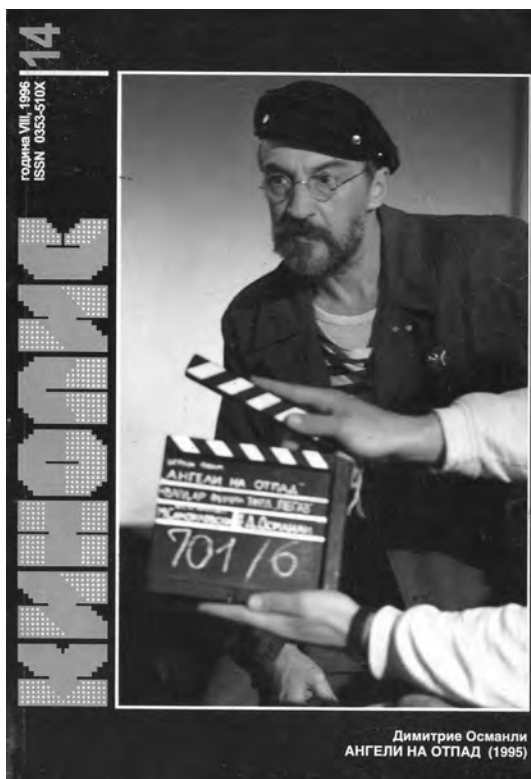
МАКЕДОНСКОТ ФИЛМ ДЕНЕС

Алаџозовски, Роберт: Жал за Guerrevika (за филмот „Прашина“ на Милчо Манчевски), Кинопис 23-24/2001, стр. 6 - 17;

Алаџозовски, Роберт: Повторно откривање на ангажираноста (КАКО УБИВ СВЕТЕЦ на Теона Стругар Митевска), Кинопис 31-32/2005, стр. 44 - 52;



Милчо Манчевски
ПРЕД ДОЖДОТ (1994)



Алаџозовски, Роберт: (Разводната) сатира (за „Џипси меџик“ продукција, „Вардар филм“, копродуцент „Триангл“, режија: Столе Попов), Кинопис 19/1998, стр. 88 - 91;

Ангелов, Владимир Љ.: Нашите манџи (СПИСОКОТ НА ТОНИ МАНѢА, документарен филм на Марија Џиџева), Кинопис 31-32/2005, стр. 69 - 73;

Ангелов, Владимир Љ.: Прашина имаме, каде е коњот? (постои голема разлика меѓу музиката којашто музичарите сакаат да ја свират и онаа што публиката сака да ја чуе/Дејвид Боуви), Кинопис 23-24/2001, стр. 30 - 39;

Андоновски, Венко: Семиолошката фобија од туѓото (семиотиката на сличностите и семиотиката на разликите во филмот „Пред дождот“ на Милчо Манчевски), Кинопис 12/1995, стр. 21 - 27;

Андреевски, Златко: Бистри капки за жедните грла (за филмот „Пред дождот“), Кинопис 12/1995, стр. 28 - 30;

Андреевски, Златко: Шекспировиот прелет над Радика (за „Македонска сага“, игран филм на Бранко Гапо), Кинопис 9/1993, стр. 24 - 27;

Василевски, Георги: Благотворните изливи на иронијата (за играниот филм „Самоуништување“ од Ербил Алтанај), Кинопис 15/1996, стр. 74 - 75;

Василевски, Георги: И болката може да биде унижена (за „Македонска сага“, игран филм на Бранко Гапо), Кинопис 9/1993, стр. 12 - 16;

Василевски, Георги: Искушенијата на документарниот филм (за долгометражниот документарен филм „Радост на животот“ во режија на Светозар Ристовски), Кинопис 26/2002, стр. 64 - 67;

Василевски, Георги: Лажните лица и одмаздата на смртта (за „Џипси меџик“ продукција, „Вардар филм“, копродуцент „Триангл“, режија: Столе Попов), Кинопис 19/1998, стр. 79 - 82;

Василевски, Георги: Надеж има (иновациите и анахронизмите на новиот македонски филм), Кинопис 31/32/2005, стр. 57 - 68;

Василевски, Георги: Поетика на стоицизмот (за играниот филм „Преку езерото“, продукција: „Вардар филм“, Скопје, копродуцент Филмско студио „Логос“, Полска, 1997, сценарио: Ташко Георгиевски и Антонио Митриќески, режија: Антонио Митриќески), Кинопис 19/1998, стр. 101 - 105;

Василевски, Георги: Птиците ќе летаат и на дожд (за домашниот игран филм ИЛУЗИЈА на Светозар Ристевски), Кинопис 33-34/2006, стр. 128 - 132;

Василевски, Георги: Рапавиот глас на мечтателите, маргиналците и волшебниците (за „Светло сиво“, игран филм на Александар Поповски, Срѓан Јаниќиевиќ и Дарко Митревски), Кинопис 9/1993, стр. 45 - 49;

- Василевски, Георги: Сликата на ужасот отрезнува (за „Тетовирање“, игран филм на Столе Попов), Кинопис 6/1992, стр. 67 - 72;
- Василевски, Георги: Филмот „Судијата“ како повод (разговор со Жанета Вангели), Кинопис 26/2002, стр. 72 - 76;
- Волнаровски, Петар: А магијата на „Џипси меџик“ ? (за „Џипси меџик“ продукција „Вардар филм“, копродуцент „Триангл“, режија: Столе Попов), Кинопис 19/1998, стр. 92 - 96;
- Волнаровски, Петар: Големiot избор (ГОЛЕМАТА ВОДА на Иво Трајков), Кинопис 31-32/2005, стр. 34 - 38;
- Волнаровски, Петар: Документарна симфоника (за долгометражниот документарен филм „Радоста на животот“, во режија на Светозар Ристовски; продукција Мали движења, 2001), Кинопис 26/2002, стр. 68 - 71;
- Волнаровски, Петар: Еднаш кабадаја...(за документарно - играниот филм КАБАДАЈА во режија на Филип Јовановски и Деан Дамјановски), Кинопис 33-34/2006, стр. 150 - 152;
- Волнаровски, Петар: Ем бал, ем кан-кан!?! (БАЛКАН-КАН на Дарко Митревски), Кинопис 31/32/2005, стр. 53 - 56;
- Волнаровски, Петар: Илузијата на геризот (за домашниот игран филм ИЛУЗИЈА во режија на Светозар Ристовски), Кинопис 33-34/2006, стр. 132 - 135;
- Волнаровски, Петар: Трилогија - комплекс - целост (за трилогијата „ЦРНА, НО ПРЕКРАСНА“ - АЛШАР, NIGRA SET FORMOSA, ГОРНА ЗЕМЈА, автор: Благоја Ристески - Платнар, продукција: Пегаз филм, 2001), Кинопис 26/2002, стр. 56 - 63;
- Јаневски, Ѓорѓи: За „Тетовирање“, Кинопис 6/1992, стр. 74 - 77;
- Канзуров, Виктор: Без излез и без избор? (БУБАЧКИ, краток игран филм на Игор Иванов - Изи), Кинопис 31-32/2005, стр. 74 - 78;
- Канзуров, Виктор: Прифаќање на различните вистини (за филмот „Прашина“ на Милчо Манчевски), Кинопис 23-24/2001, стр. 22 - 25;
- Каранфилова, Кети: Поетичното во документарното (за „Љубовта на Кочо Топенчаров“, документарен филм на Антонио Митриќески, Кинопис 6/1992, стр. 78 - 81;
- Костова, Марина: Премногу историја („Ангели на отпад“, игран филм на Димитрие Османли), Кинопис 14/1996, стр. 68 - 70;
- Костова, Марина: Филмска игра со сивилото (за „Светло сиво“, игран филм на Александар Поповски, Срѓан Јаниќиевиќ и Дарко Митревски), Кинопис 9/1993, стр. 29 - 32;
- Костовски, Љубомир: Вирусот на буништето („Ангели на отпад“, игран филм на Димитрие Османли), Кинопис 14/1996, стр. 59 - 62;
- Костовски, Љубомир: Лудиот Ромео и наивната Јулија („Македонската сага“ како неуспешна трагедија), Кинопис 9/1993, стр. 17 - 20;
- Костовски, Љубомир: Пат во Индија (за „Џипси меџик“ продукција „Вардар филм“, копродуцент „Триангл“, режија: Столе Попов), Кинопис 19/1998, стр. 97 - 100;
- Костовски, Љубомир: Сили во воздухот (за играниот филм „Самоуништување“ од Ербил Алтанај), Кинопис 15/1996, стр. 69 - 73;
- Крстевски, Христо: Филмскиот триптих на Томислав Османли („Ангели на отпад“, игран филм на Димитрие Османли), Кинопис 14/1996, стр. 74 - 77;
- Куновски, Благоја: Година на разновидност и потенцијална стабилизација (македонската кинематографија во 1993-та), Кинопис 9/1993, стр. 6 - 10;
- Куновски, Благоја: Дело со нов сензабилитет (за „Светло сиво“, игран филм на Александар Поповски, Срѓан Јаниќиевиќ и Дарко Митревски), Кинопис 9/1993, стр. 33 - 40;
- Куновски, Благоја: Каде ли се КЛОВНОВИТЕ од УЛИЦИТЕ на АМАРКОРД ? („Ангели на отпад“, игран филм на Димитрие Османли), Кинопис 14/1996, стр. 63 - 67;
- Куновски, Благоја: Разговор со Милчо Манчевски (за филмот „Пред дождот“), Кинопис 12/1995, стр. 39 - 60;
- Куновски, Благоја: Расчекор помеѓу замисленото и оствареното (за „Македонска сага“, игран филм од Бранко Гапо), Кинопис 9/1993, стр. 21 - 23;
- Михајлова - Георгиева, Јагода: Наивните, уморните и „третите“ (јунаците од омнибусот „Светло сиво“), Кинопис 9/1993, стр. 50 - 59;
- Насев, Сашко: Еден бакнеж, безброј снi (за „Светло сиво“, игран филм на Александар Поповски, Срѓан Јаниќиевиќ и Дарко Митревски), Кинопис 9/1993, стр. 41 - 44;
- Пенев, Слаѓан: Болеста што ја разјаде татковината (за играниот филм КАРАУЛА во режија на Рајко Грлиќ), Кинопис 33-34/2006, стр. 136 - 140;
- Пенев, Слаѓан: Големата приказна - еден роман и еден филм (ГОЛЕМАТА ВОДА на Иво Трајков), Кинопис 31-32/2005, стр. 27 - 33;
- Петрушева, Илинденка: Отпадот е бивша вредност (разговор со Томислав Османли, сценарист на филмот „Ангели на отпад“), Кинопис 10/1994, стр. 92 - 98;
- Прокопиев, Александар: Залудниот сон за Атлантида (кон сценариото „Ангели на отпад“ на Томислав Османли), Кинопис 14/1996, стр. 56 - 58;

Се снима „Ангели на отпад“, игран филм на Димитрие Османли (фото репортажа), Кинопис 10/1994, стр. 90 - 91;

Се снима „Последната македонска сага“, игран филм на Бранко Гапо (фото репортажа), Кинопис 6/1992, стр. 82 - 83;

Синадинов, Стојан: „Cinema femina“, или женското писмо во мачо - филмот (компаративни карактери во „Пред дождот“ и „Прашина“ на Милчо Манчевски), Кинопис 23-24/2001, стр. 27 - 29;

Стојаноска, Ана: Сливовита симболика на исконското (УМЕТНОСТА НА МОЛИТВАТА, документарен филм на Стефан Шашков), Кинопис 31-32/2005, стр. 79 - 84;

Темков, Кирил: Женски судбини во светот на празнотијата (кон феноменологијата и естетика на женските ликови во филмот САМОУНИШТУВАЊЕ), Кинопис 15/1996, стр. 76 - 81;

Тодоровска - Павлоска, Сузана: Прашина - вредна филмска алхемија (за филмот „Прашина“ на Милчо Манчевски), Кинопис 23-24/2001, стр. 18 - 21;

Тозија, Љупчо: Актерската игра наспроти самоуништувањето, Кинопис 15/1996, стр. 82 - 85;

Трајкоски, Дејан: Ништо не смее да не изненади! (за играниот филм КАРАУЛА во режија на Рајко Грлиќ), Кинопис 33-34/2006, стр. 140 - 143;

Тренчовски, Горан: Поетска визура на турскиот дел од светот (за документарниот филмски серијал ТУРСКИ ЧАЈ во режија на Петра Селишкар), Кинопис 33-34/2006, стр. 147 - 149;

Уневска, Сунчица: Бесконечните трагања по вистинскиот допир (за играниот филм КОНТАКТ во режија на Сергеј Станојковски), Кинопис 33-34/2006, стр. 144 - 146;

Уневска, Сунчица: Вкрстување на судбини, настани, култури (за филмот „Пред дождот“), Кинопис 12/1995, стр. 31 - 35;

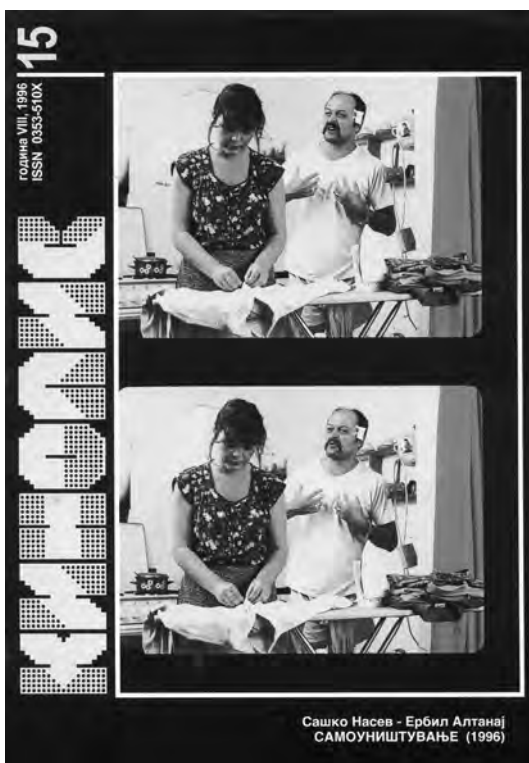
Уневска, Сунчица: Запрено време (КАКО ЛОШ СОН на Антонио Митриќески), Кинопис 31-32/2005, стр. 39 - 43;

Уневска, Сунчица: Копија верна на оригиналот (за играниот филм „Самоуништување“ од Ербил Алтанај), Кинопис 15/1996, стр. 64 - 68;

Чепинчиќ, Мирослав: За камерата во филмот „Пред дождот“, Кинопис 12/1995, стр. 36 - 38;

Чепинчиќ, Мирослав: За филмот „Џипси меџик“ (за „Џипси меџик“ продукција „Вардар филм“, копродуцент „Триангл“, режија: Столе Попов), Кинопис 19/1998, стр. 83 - 88;

Чепинчиќ, Мирослав: Испробување на субверзивни визуелни варијанти (за играниот филм „Самоуништување“ на Ербил Алтанај), Кинопис 15/1996, стр. 61 - 63;



Сашко Насев - Ербил Алтанај
САМОУНИШТУВАЊЕ (1996)



Дел од кинопроекторот "ЧАРЛС УРБАН" од 1905
(музејски експонат од Кинотеката на Македонија)

Чепинчиќ, Мирослав: Минатото како митологија („Ангели на отпад“, игран филм на Димитрие Османли), Кинопис 14/1996, стр. 71 - 73;

Шапкалиска, Ана: Во потрага по изгубената религиозност („Ден за Тетовирање“ - Мирко Ковач), Кинопис 6/1992, стр. 72 - 74;

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ – НА КРАЈОТ ОД МИЛЕНИУМОТ

Алаѓозовски, Роберт: Кршење на кругот (за филмот „Одмазда“; режија : Јан Хитјенс; сценарио: Јан Хитјенс, Слободан Деспотовски, Боб Гусенс; улоги: Рик Ван Уфелен, Кристоф Виен, Рефет Абаз, Љупчо Тодоровски), Кинопис 22/2001, стр. 30 - 33;

Василевски, Георги: И сарказмот има свој сурогат (за играниот филм „Збогум на XX век на Александар Поповски и Дарко Митревски), Кинопис 22/2001, стр. 10 - 15;

Василевски, Георги: Искушенијата и надежите на кусометражниот филм (2000-та, година на кусометражната продукција), Кинопис 22/2001, стр. 42 - 48;

Василевски, Георги: Митот се раѓа за да згасне (за филмот „Маклабас“ на Александар Станковски), Кинопис 22/2001, стр. 22 - 26;

Волнаровски, Петар: Барајќи филм (за филмовите „Збогум на 20-ти век на Дарко Митревски и Александар Поповски и „Маклабас“ на Александар Станковски), Кинопис 22/2001, стр. 16 - 21;

Волнаровски, Петар: 7 + 7 (кус преглед на македонскиот кусометражен филм 1999 - 2000), Кинопис 22/2001, стр. 49 - 56;

Петрушева, Илинденка: Филм на сеќавања (за играниот филм „Време, живот“ на Иван Митевски), Кинопис 22/2001, стр. 27 - 29;

Уневска, Сунчица: Еден ден тоа лудило мора да престане (за филмот „Одмазда“, Белгија/Македонија, 2000, сценарио Слободан Деспотовски, режија Јан Хитјенс), Кинопис 22/2001, стр. 34 - 41;

МЕРИДИЈАНИ

Василевски, Георги: Континуитетот и преобразбите на современиот руски филм, Кинопис 27/2003, стр. 101 - 107;

НОВИ ДЕПОА

Обраќање на г-ѓа Анка Митран, директор на филмскиот архив на Романија и претставник на Меѓународната федерација на филмски архиви - ФИАФ, Кинопис 37-38/2009, стр. 11 - 12;

Обраќање на г-ѓа Елизабета Канческа-Милевска, министер за култура во Владата на Република Македонија, Кинопис 37-38/2009, стр. 9 - 10;

Обраќање на г-ѓа Мими Ѓоргоска-Илиевска, директор на Кинотеката на Македонија, Кинопис 37-38/2009, стр. 5 - 8;

Поздравно писмо од Владимир Опела, потпретседател на Меѓународната федерација на филмски архиви - ФИАФ и директор на Националниот филмски архив на Чешката Република, Кинопис 37-38/2009, стр.15;

Поздравно писмо од Хисаши Окајима - претседател на Меѓународната федерација на филмски архиви - ФИАФ, Кинопис 37-38/2009, стр. 13 - 14;

Реч на филмскиот критичар Илинденка Петрушева на отварањето на фотографската изложба „Движење“ на уметникот Роберт Јанкулоски, Кинопис 37-38/2009, стр. 16;

НОВИ ИЗДАНИЈА

Аврамовска-Перчукулиевска, Наташа: Видување на градот и одот негов во времето - или за лиричната иконографија на паметењето (за книгата „Скопски диптих“, Томислав Османли, НИО Студентски збор, Скопје, 1990), Кинопис 6/1992, стр. 137 - 139;

Ангелов, Владимир: Една значајна монографија (за книгата „Се сеќаваме ли на Аки Павловски, првиот директор на „Вардар филм“ од Мишко Божиновски), Кинопис 17/1997, стр. 128 - 130;

Ангелов, Владимир Љ.: Осврт кон книгата „Мирно лето“, осмиот македонски игран филм, резултати од симпозиумот одржан во Скопје 16 и 17 април 1991 во Скопје“ (Кинотека на Македонија, Скопје, 2001), Кинопис 23-24/2001, стр. 163 - 167;

Ангелов, Владимир Љ.: Сонце на полица (кон книгата „Сонце на дирек“, мали приказни за македонските филмски сонувачи од Илинденка Петрушева, во издание на „Македонска реч“, Скопје, 2005), Кинопис 33-34/2006, стр. 181 - 183;

Бузалковска, Зоја: Филмски стории и истории (по повод книгата на Радослав Лазиќ „Трактат за филмската режија - во трагање по естетиката на режијата од Александар Петровиќ до Емир Кустурица“, Институт за филм, Белград, 1989), Кинопис 3/1990, стр. 113 - 115;

Василевски, Георги: Амалгамот на вреднувањето (за книгата на Мирослав Чепинчиќ „Македонскиот игран филм“, прв дел, Кинотека на Македонија, Скопје, 1992), Кинопис 8/1993, стр. 136 - 139;

Василевски, Георги: Дилеми во перципирањето на поделбите (белешки по повод книгата „Книжевната во дијалог со филмот “од Мими Ѓоргоска-Илиевска, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005), Кинопис 33-34/2006, стр. 178 - 180;

- Величковски, Владимир: Потфат од капитално значење (Филмската енциклопедија, том 2, од Л - Ж, Југословенски лексикографски завод „Мирослав Крлежа“, Загреб, 1990), Кинопис 5/1991, стр. 49 - 50;
- Волнаровски, Петар: Кругот на филмската слика (кон книгата „Orbis pictus“ на Горан Тренчовски, во издание на Магор, 2001), Кинопис 25/2002, стр. 180 - 183;
- Димитровска, Јасминка: Една значајна книга (за книгата „Филмскиот кадар и неговата естетска суштина“ од Стефан Сидовски), Кинопис 14/1996, стр. 156 - 159;
- Ѓоргоска - Илиевска, Мими: Солунските атентатори - споменик на човечкото достоинство (за книгата „Солунските атентатори - македонски игран филм“, Кинотека на Македонија, 2003), Кинопис 27/2003, стр. 149 - 151;
- Ердован, Асан: „ЈУ - филм данас“ и „Кинотека“, Кинопис 3/1990, стр. 110 - 111;
- Иванов, Бојан: Книга без содржина (Величковски, Владимир: Живко Јаневски, Дирекција за култура и уметност на град Скопје, Скопје 2002, стр.162), Кинопис 26/2002, стр. 165 - 167;
- Каранфилова, Кети: Монтажата како животен проект (Џузепе Сигања: „Пазолини и смртта“, Графички завод на Хрватска, Загреб. 1990), Кинопис 4/1990, стр. 131 - 132;
- Лужина, Јелена: Долга приказна за подвижните слики (Георги Василевски, Историја на филмот, том II - звучниот филм /1927 - 1945/, издание на Кинотека на Македонија, Скопје, 2002), Кинопис 26/2002, стр. 163 - 165;
- Лужина, Јелена: Критички говор (за книгата на Георги Василевски: ВРЕМЕ НА ФИЛМОТ, Македонска книга, Скопје, 1990), Кинопис 2/1990, стр.101 - 104;
- Лужина, Јелена: Чудо од книга (Ингмар Бергман: Мојот живот/Латерна магика. Графички завод на Хрватска, Загреб. 1990), Кинопис 4/1991, стр. 128 - 130;
- Прокопиев, Александар: Радоста на креацијата (монографија „Трајче Попов“, приредувач: Илинденка Петрушева, Кинотека на Македонија, 2012), Кинопис 43-44/2013, стр. 151 - 153;
- Рубен, Дубравка: Без македонски белези (за книгата „Малиот човек - третиот македонски игран филм“, Кинотека на Македонија, Скопје, 1993), Кинопис 10/1994, стр. 164 - 167;
- Рубен, Дубравка: Книга за сите генерации (за зборникот на трудови „Мис Стон“ - четвртиот македонски игран филм), Кинопис 17/1997, стр. 131 - 135;
- Рубен, Дубравка: Преиспитување на вредностите (за книгата „Волча ноќ - вториот македонски игран филм“, Кинотека на Македонија, Скопје, 1992 г.), Кинопис 7/1992, стр. 131 - 134;
- Секуловски, Оливер: Критичарот и седмата уметност (Вицко Распор: „Ријеч о филму“, Институт за филм, Белград, 1988), Кинопис 3/1990, стр. 112-113;
- Србиновска, Славица: Рефлексии и толкувања: поетиката на Андреј Тарковски во контекст на современата култура (кон студијата „Христијанските слики и симболи и нарацијата во филмовите на А.А. Тарковски од Атанас Чупоски, Кинотека на Македонија, 2012), Кинопис 43-44/2013, стр. 154 - 159;
- Старделов, Игор: Естетичка историја на филмот (за книгата на Jack C.Ellis, „A History of film“, Boston, 1995), Кинопис 19/1998, стр. 123 - 129;
- Старделов, Игор: Од романтизам до провинциски менталитет (за книгата на Љубиша Георгиевски „Генезата на македонскиот игран филм“, Кинотека на Македонија, Скопје, 1992), Кинопис 7/1992, стр. 135 - 139;
- Старделов, Игор: Поетиката на Анђеј Вајда (по повод книгата на Анђеј Вајда „Филмот наречен желба“, Народна књига, Београд, 1988), Кинопис 1/1989, стр. 120 - 123;
- Старделов, Игор: Филозофија на аудиовизуелното архивирање (за книгата на Реј Едмондсон, „Аудиовизуелно архивирање - филозофија и принципи“, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005), Кинопис 33-34/2006, стр. 174 - 177;
- Старделов, Игор: Фотографијата и филмот на почвата на Македонија (за 16-та книга прилози од макропроектот „Историја на културата на Македонија“, Македонска академија на науките и уметностите, Скопје, 2007), Кинопис 35/2008, стр. 119 - 123;
- Стефановски, Бране: Непредвидливи медиуми (по повод книгата „Непослушен медиум“ од група автори, ТВ Нови Сад, 1990), Кинопис 5/1991, стр. 50 - 51;
- Чепинчиќ, Мирослав: Врз искушенијата на критичарот (Цветан Станоевски: „Искушението - филм“, ИРО „Наша книга“, 1990), Кинопис 2/1990, стр. 105 - 107;
- Чепинчиќ, Мирослав: Проблеми и методи на филмската историографија (белешки по повод книгата „Историја на филмот“ од Георги Василевски, Кинотека на Македонија, Скопје, 2000), Кинопис 23-24/2001, стр. 157 - 162;

ОГЛЕДИ

- Чупоски, Атанас: Македонија vs. Европа во играниот филм (компаративна наратолошка студија), Кинопис 49-50/2016, стр. 79;

ПОВОДИ

Ангелов, Владимир Љ.: Интервју со Рангел В'лчанов, Кинопис 25/2002, стр. 59 - 64;

Ангелов, Владимир Љ.: Сличностите што не прават различни (поглед врз новиот бран романски филмови), Кинопис 35/2008, стр. 91 - 100;

Варошлија, Бранко: За киното на Пана Напе, Кинопис 29-30/2004, стр. 95 - 97;

Василевски, Георги: Зборот воскреснат во филмската слика (по промоцијата на документарниот филм „Македонската книга на живите“, продукција МКМ и МТВ, Скопје, 1997, сценарио Јордан Плевнеш, режија Иван Митевски); Кинопис 18/1997, стр. 51 - 55;

Волнаровски, Петар: Интервјуа со Елдора Трајкова и Стојан Дуков, Кинопис 25/2002, стр. 65 - 71;

Денови на бугарскиот филм во Македонија, Кинопис 25/2002, стр. 42-44;

Дин, Џон: Litflicks: Адаптирање на литературата во филм (американската литература на филм), Кинопис 35/2008, стр. 101 - 118;

Ѓоргоска - Илиевска, Мими: 27 октомври - Светски ден за заштита на аудиовизуелното наследство на УНЕСКО (денови на заштита на аудиовизуелното наследство), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 33 - 34;

Ѓоргоска - Илиевска, Мими: Мигови за празнување - сонот на ентузијастите по 35 години реалност (35 години - Кинотека на Македонија), Кинопис 41-42/2011 - 2012, стр. 4 - 9;

Желимир Жилник во Кинотека на Македонија, Кинопис 36/2009, стр.124;

Илиевски, Владимир: Творештвото на Желимир Жилник - простор помеѓу бесконечната фикција и суровата фактографија, Кинопис 36/2009, стр. 125 - 127;

Јевремовиќ, Зорица: Враќање во Македонија, Кинопис 4/1991, стр. 94 - 98;

Каранфилова, Кети: Во потрага по апсолутната вистина (за Андреј Тарковски и неговата книга: Обликување во времето, рефлексии за филмот, Лондон 1989), Кинопис 7/1992, стр. 71 - 76;

Каранфилова, Кети: Една историја на филмот (кон изложбената поставка на музејот на подвижната слика во Лондон), Кинопис 6/1992, стр. 130 - 136;

Ковачевски, Марко: Додека времето одминува (50 години од филмот „Казабланка“), Кинопис 7/1992, стр. 93 - 95;

Косановиќ, Дејан: Поглед во нашите филмски традиции, Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 35 - 37;

Крпач, Коста: Педесет години „Вардар филм“, Кинопис 19/1998, стр. 64 - 78;

Куновски, Благоја - Доре: Корените на новиот турски филм (15. фестивал на тркала 2009: Современ турски филм; 18-20 декември 2009, Кинотека на Македонија), Кинопис 39-40/2010, стр. 130 - 135;



- Масловариќ, Весна: Меѓународно одбележување на јубилејот (во пресрет на 100 годишнината од појавата на филмот), Кинопис 10/1994, стр. 104 - 107;
- Ноневски, Борис: Векот на филмот во Македонија (вовед од каталогот за истоимената ретроспективна изложба, 1995 - 100 години од раѓањето на филмот), Кинопис 14/1996, стр. 38 - 46;
- Османли, Димитрие: Година на значајни кинематографски јубилеи (реч на свечената академија на Друштвото на филмски работници на Македонија, 1995 - 100 години од раѓањето на филмот), Кинопис 14/1996, стр. 47 - 55;
- Павичевиќ, Борка: Да се одбере оној во чиј раце вистината е делотворна или: за РАНИТЕ ТРУДОВИ на Желимир Жилник, Кинопис 36/2009, стр. 127 - 129;
- Петрушева, Илинденка: Минатото е убаво затоа што е извесно (разговор со Димитрие - Рули Османли, 40 години од „Мирно лето“ на Димитрие Османли, првиот македонски режисер на игран филм), Кинопис 22/2001, стр.66 - 75;
- Петрушева, Илинденка: Фасбиндер: Јас сум романтичен анархист (кроки за портрет), Кинопис 36/2009, стр. 119 - 122;
- Петрушева, Илинденка: Филмската поема за болката, љубовта, пријателството...за надежите (50 години од скопскиот земјотрес), Кинопис 43-44/2013, стр. 5 - 12;
- Рубен, Дубравка: Универзитет на уметностите или... (разговор со Владимир Милчин по повод 20-годишнината на Факултетот за драмски уметности во Скопје), Кинопис 2/1990, стр. 85 - 87;
- Санџаковски, Стефан (отец): Андреј Арсениевич-Тарковски - хагиограф на филмот (60 години од раѓањето на Андреј Тарковски), Кинопис 7/1992, стр. 64 - 70;
- Старделов, Игор: За и околу јубилејниот 50-ти Конгрес на ФИАФ, Кинопис 10/1994, стр. 108 - 112;
- Старделов, Игор: Од историја на секојдневјето до документи за историјата (30 години од смртта на Милтон Манаки), Кинопис 11/1994, стр. 25 - 32;
- Старделов, Игор: По повод циклусот „Фасбиндер - јас сум романтичен анархист“, Кинопис 36/2009, стр. 118 - 119;
- Тарковски, Андреј: За филмот „Жртва“, Кинопис 7/1992, стр.87 - 92;
- Тарковски, Андреј: Уметноста - копнеж по идеалот, Кинопис 7/1992, стр. 76 - 86;
- Трајкоски, Дејан: НА РАБОТ ОД РАЈОТ, со Фатих Акин (кон кинотечниот циклус Фатих Акин), Кинопис 37-38/2009, стр. 128 - 131;
- Трајкоски, Дејан: Преку шегата најлесно се стигнува до спознанието (Јиржи Менцел во Кинотеката на Македонија, интервју со Јиржи Менцел), Кинопис 37/38/2009, стр. 112 - 116;
- Уневска, Сунчица: На македонскиот филм му треба препознатливост (20 години независна Македонија), Кинопис 41/42/2011-2012, стр. 24 - 32;
- Фасбиндер за себе, за филмот и за други нешта..., Кинопис 36/2009, стр. 122 - 123;
- Хронологија - 35 години Кинотека на Македонија, Кинопис 41- 42/2011-2012, стр. 10 - 23;
- Чепинчиќ, Мирослав: Кон блиските кинематографски простори (белешки за бугарскиот филм), Кинопис 25/2002, стр.44 - 58;
- Чепинчиќ, Мирослав: Неподмитливата доследност на неотповикливоста (сеќавање на Бранко Варошлија, еден од нашите први филмски критичари и публицисти), Кинопис 29-30/2004, стр. 91 - 94;
- Чепинчиќ, Мирослав: Фестивалот на филмската камера во Битола - дванаесетти пат, Кинопис 4/1991, стр. 88 - 93;
- Чупоски, Атанас: Забранети без забрана (кинотечен циклус ЦРНИОТ БРАН ВО СРПСКИОТ ФИЛМ, 13-21 ноември 2009), Кинопис 39-40/2010, стр. 121 - 129;
- Чупоски, Атанас: Чешка филмска пролет во Кинотеката на Македонија (ретроспектива на чешкиот филм), Кинопис 37-38/2009, стр. 117 - 127;

ПОРТРЕТ

- Василевски, Георги: Вибрациите на сомнежот во актерската игра (Илија Милчин и неговите филмски ролји), Кинопис 5/1991, стр. 24 - 27;
- Василевски, Георги: Дуализам на митскиот и интимистичкиот говор (за играните филмови на Трајче Попов), Кинопис 6/1992, стр. 45 - 54;
- Василевски, Георги: Петре Прличко, Кинопис 1/1989, стр. 30 - 38;
- Василевски, Георги: Фактографската и лирската вредност на документот (за филмскиот опус на Кочо Недков), Кинопис 7/1992, стр. 31 - 40;
- Волнаровски, Петар: Епски филмски лиричар (за филмскиот опус и поетиката на Кирил Цевевски, добитник на „Златен објектив“), Кинопис 43-44/2013, стр. 71 - 80;
- Масловариќ, Весна: Хроничар на животната орнаментика (за животниот пат на Кочо Недков), Кинопис 7/1992, стр. 16 - 30;
- Пановска, Павлина: Белешки за животот и творештвото на Никола-Никица Лазаревски (1931 - 2002), Кинопис 27/2003, стр. 77 - 90;
- Пановска, Павлина: Живот посветен на убавиот збор (за Илија Милчин), Кинопис 5/1991, стр. 14 - 23;
- Пановска, Павлина: Момчето од Буњаковец (за Драгомир Фелба), Кинопис 4/1991, стр. 17 - 22;
- Пановска, Павлина: Со камерата - во вртокот на животот (за животниот пат на Трајче Попов), Кинопис 6/1992, стр. 23 - 38;

Петровски, Мето: Дијалог со времето (за документарниот опус на Трајче Попов), Кинопис 6/1992, стр. 39 - 44;

Рубен, Дубравка: Ацо Петровски- градител и чувар на домашното филмско наследство, Кинопис 33-34/2006, стр. 63 - 70;

Тоџија, Љупчо: Едно лице: стотина ликови (за Драгомир Фелба), Кинопис 4/1991, стр. 23 - 28;

Чепинчиќ, Мирослав: Киро Билбиловски (1920-1989), Кинопис 3/1990, стр. 21 37;

Чупоски, Атанас: Филмот прво се сонувa - па се реализира! (долг разговор со Мето Петровски, добитник на „Златен објектив“ за исклучителен придонес во македонската кинематографија), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 83 - 99;

ПРЕДИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

Манони, Лорен: Магични кутии (2), Кинопис 28/2003, стр. 21 - 24;

Пезенти - Компањони, Доната: Магичните кутии (1), Кинопис 27/2003, стр. 35 - 41;

Пезенти - Компањони, Доната/Манони, Лорен: Магичните кутии (3), Кинопис 29-30/2004, стр. 26 - 30;

Пезенти - Компањони, Доната / Манони, Лорен: Магичните кутии (4), Кинопис 30-31/2005, стр. 17 - 20;

Пезенти - Компањони, Доната: Сенката, Кинопис 26/2002, стр. 24 - 27;

ПРЕТРАГИ

Барба, Еуџенио: Антропологија на театарот, (во потрага по новиот актер), Кинопис 8/1993, стр. 65 - 81;

Барба, Еуџенио: Енергијата на актерот: машкото и женското versus animus i anima, (во потрага по новиот актер), Кинопис 4/1991, стр. 80 - 83;

Барба, Еуџенио: Проширеното тело: за актерските енергии (во потрага по новиот актер), Кинопис 6/1992, стр. 94 - 104;

Божиновска, Борјана: За делото „Јад“ од режисерот Кирил Ценовски, Кинопис 33-34/2006, стр. 121 - 123;

Диздаревик, Исмет: Влијанието на психолошките особености на личноста врз актерското творештво, Кинопис 16/1996, стр. 76 - 85;

Елијад, Тудор: Избор/Определба (за и околу филмското сценарио), Кинопис 16/1996, стр. 86 - 90;

Кујунџиски, Жарко: Да се убие или да се самоубие? (компаративни согледувања на релација: „Страданијата на младиот Вертер“ (Јохан Волфганг Гете) и „Родени убијци“ (текст: К. Тарантино; режија: Оливер Стоун), Кинопис 26/2002, стр. 77 - 83;

Маркоска, Ема/Милчин, Владимир: Во потрага по новиот актер, Кинопис 3/1990, стр.62;





Маркоска, Ема/Милчин, Владимир: Прилози кон една можна антропологија на актерот(и), Кинопис 4/1991, стр. 79;

Маровиц, Чарлс: Белешки за театарот на жестокост, Кинопис 3/1990, стр. 63 - 74;

Маровиц, Чарлс: „Ние“ на Кралскиот Шекспировски театар („Ние“ е само приближен превод на името на претставата со двосмислен наслов „НИЕ/САД“), Кинопис 3/1990, стр. 75 - 77;

Масловариќ, Весна: Филмските прегледи - неодминливи визуелни документи за повоената македонска историја (за резултатите од повеќегодишниот проект на истражување, идентификација, систематизирање и заштита на македонските филмски журнари 'Филмски прегледи', 1947 - 1951), Кинопис 28/2003, стр. 35 - 46;

Милев, Неделчо: Лицидејската полифонија на Чаплин, Кинопис 15/1996, стр. 37 - 50;

Пановски, Наум: Аденоид Хинкел против Артуро Уи (белешки за Чаплин), Кинопис 15/1996, стр. 51 - 60;

Пенушлиски, Кирил: Значењето на звукот во филмот М на Фриц Ланг, Кинопис 33-34/2006, стр. 110 - 114;

Петрова, Виолета: Хипертекстуалноста, лавиринтот и филмските циклуси: наративни хомологии меѓу Павиќ и Манчевски, Кинопис 33-34/2006, стр. 115 - 120;

Чупоски, Атанас: Де(ре)конструкција на 'Господарот' и на 'прстените', Кинопис 33-34/2006, стр. 101 - 109;

ПРОТКАЛУВАЊА

Величковски, Владимир: Присуството на фотографијата во сликарството на Родољуб Анастасов, Кинопис 4/1991, стр. 74 - 78;

Величковски, Владимир: Фотографијата - конститутивен елемент во сликарството на Доне Милјановски, Кинопис 7/1992, стр. 96 - 98;

Пирковска, Конча: Во потрага по загубениот човек, Кинопис 4/1991, стр. 69 - 73;

РЕФЛЕКСИИ

Буштреска, Тамара: Три приказни за маските, Кинопис 11/1994, стр. 39 - 42;

Милевска, Сузана: Пролиферација на филмот со другите медиуми, Кинопис 8/1993, стр. 44 - 50;

СВЕДОШТВА

Визентал, Симон: Бегство од себеси (случувања околу филмот „Случајот Одеса“), Кинопис 8/1993, стр. 82 - 86;

СВЕТСКО ФИЛМСКО НАСЛЕДСТВО

Мартинели, Виторио: Белешки за култот кон филмските ѕвезди во италијанскиот нем филм, Кинопис 18/1997, стр. 56 - 63;

Мичка, Тадеуш: "...Живееме во свет, кој за себе нема идеја..." (за филмското творештво на Кшиштоф Кишловски, 1941-1996), Кинопис 18/1997, стр. 64 - 80;

СЕЌАВАЊА

Василевски, Георги: Градителот на живите слики - Бранко Михајловски (1924 - 2000), Кинопис 23-24/2001, стр. 105 - 109;

Куновски, Благоја: Јасуџиро Озу - родоначалник на јапонскиот филм (по повод стогодишнината од раѓањето на големиот јапонски режисер), Кинопис 28/2003, стр. 85 - 92;

Чепинчиќ, Мирослав: Собирање околу згаснатиот пламен (потсетување на филмовите на Џон Франкенхајмер и Џорџ Рој Хил), Кинопис 28/2003, стр. 75 - 84;

СООЧУВАЊА

(македонскиот филм - вчера, денес и утре)

Куновски, Благоја: Будење од сонот или...?!, Кинопис 1/1989, стр. 49 -53;

Петровиќ, Слободан: Дневните гласила и филмската критика, Кинопис 1/1989, стр.53 - 55;

СРЕДБИ

Апостолова, Иванка: Добриот филм само човекот сам може да си го создаде (интервју со Јуриј Меден, програмски директор на Словенечката кинотека), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 104 - 107;

Димков, Тони: Непрекината истражувачка страст за кинотечното богатство (интервју со Лилијана Недич, кустос во филмскиот музеј на Словенија), Кинопис 43-44/2013, стр. 105 - 109;

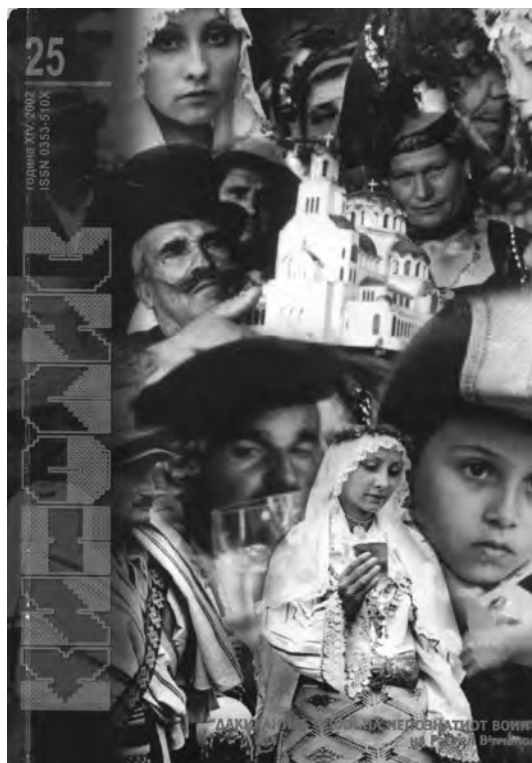
Емин, Билге: Човекот што го создаде поимот „типичен турски филм“ (интервју со турскиот режисер Халит Рефиг), Кинопис 26/2002, стр. 130 - 135;

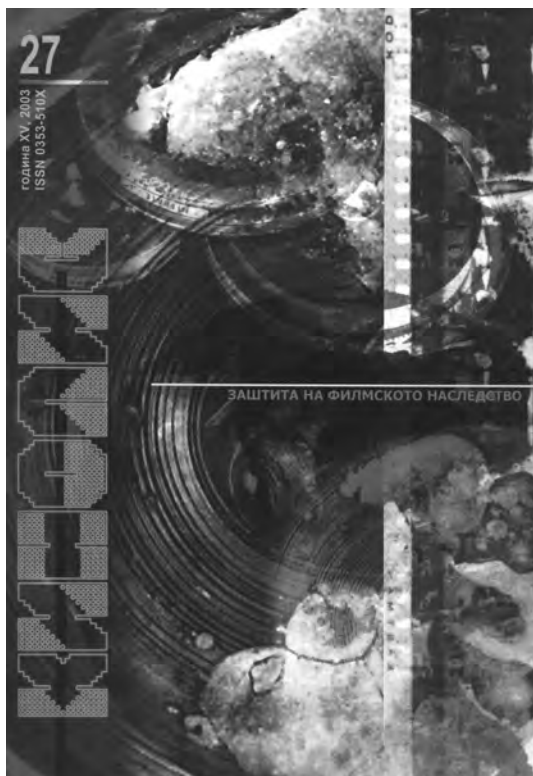
Ивановски, Иван: Вредностите и предностите на театарската и филмската музика (интервју со композиторот Љупчо Константинов), Кинопис 10/1994, стр. 99 - 103;

Куновски, Благоја: Разговор со Душан Вукотиќ, Кинопис 2/1990, стр. 71 - 75;

- Куновски, Благоја: Разговор со Душан Вукотиќ (продолжение од минатиот број), Кинопис 3/1990, стр. 45 - 57;

Тодоровска - Павлоска, Сузана: Филмовите си ги продавам, но не и совеста...филмации во кругот (интервју со иранскиот режисер Џафар Панахи), Кинопис 26/2002, стр. 136 - 140;





Трајкоски, Дејан: Боите се секогаш таму (интервју со Австриецот Кристијан Бергер, добитник на специјалната награда „Златна камера 300“ за особен придонес во светската филмска уметност на ИФФК „Браќа Манаки“ 2012, Кинопис 43-44/2013, стр. 102 - 104;

Трајкоски, Дејан: Онтологија на филмското платно (интервју со Кшиштоф Зануси, режисер), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 100 - 103;

Трајкоски, Дејан: Осветлувањето е работата на директорите на фотографија (интервју со Вилмош Жигмонд, оскаронец, добитник на наградата за животно дело „Златна камера 300“ на фестивалот „Браќа Манаки“, 2010), Кинопис 39-40/2010, стр. 104 - 107;

Трајкоски, Дејан: Тарковски е кинематографија сам за себе (интервју со руската актерка Наталија Бондарчук), Кинопис 43-44/2013, стр. 110 - 114;

Рубен, Дубравка: Време на отапеност (разговор со Ацо Дуковски, директор на Градските кина во Скопје), Кинопис 4/1991, стр. 53 - 57;

Рубен, Дубравка: На изворот на Хипокрена (серија разговори со творците на омнибус-филмот, најнов проект на ТФРЗ „Пегаз“ од Скопје), Кинопис 8/1993, стр. 94 - 107;

СТАРИ - НОВИ ФИЛМОВИ

Василевски, Георги: Дивеењето на злата крв („Живот со стрико ми“, СФРЈ, 1988 г., режија - Крсто Папиќ), Кинопис 1/1989, стр. 86 - 87;

Костовски, Љубомир: Скици за портрет на неоконзервативизмот (кон филмовите „Мисисипи гори“, „Опасни врски“, „Милагро“, „Работлива девојка“ и „Дождливот човек“), Кинопис 1/1989, стр. 99 - 101;

Куновски, Благоја: Еретичкото очовечување на Христос („Последното Христово искушение“, САД, 1988, режија - Мартин Скорсесе), Кинопис 1/1989, стр. 92 - 94;

Милевска, Сузана: Проекција на меланхолијата (три филма на Микеланџело Антониони - „Авантура“, „Нок“ и „Затемнување“), Кинопис 1/1998, стр. 95 - 98;

Пирковска, Конча: „Жртва-та“ на Тарковски („Жртва“, Шведска-Франција 1986, режија - Андреј Тарковски), Кинопис 1/1989, стр. 88 - 90;

Синадинов, Стојан: Портрет на убиецот во младоста (КРАТОК ФИЛМ ЗА УБИВАЊЕТО, Полска, 1987 г., режија: Кшиштоф Кишловски), Кинопис 1/1989, стр. 90 - 92;

СТО ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО НА ФИЛМОТ

Василевски, Георги: Зрачењето на сјајот на класиката, Кинопис 12/1995, стр. 6 - 10;

Василевски, Георги: И последниот квадрат филмска снимка да се спаси од заборавот (по Фестивалот посветен на зачувувањето и реновирањето на филмот, одржан во Париз под мотото „Толеранција“), Кинопис 12/1995, стр. 11 - 13;

СТРИП

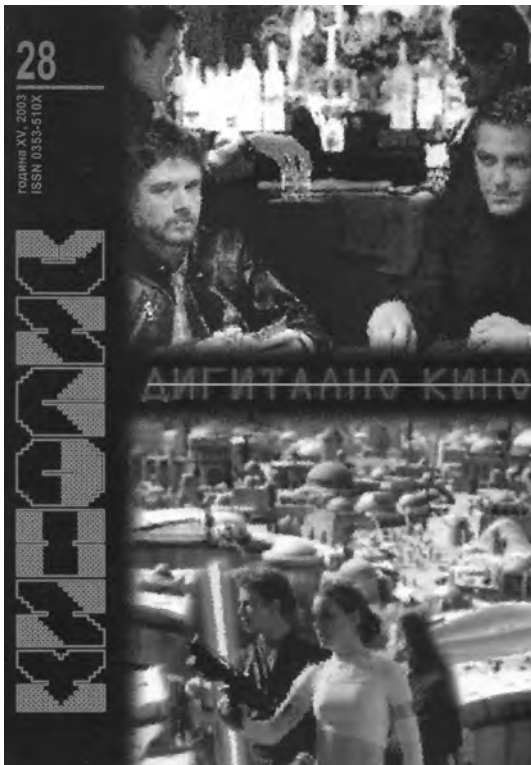
Османли, Томислав: Од митови до вигиланти (суперјунаците со двоен идентитет, кон книгата „Осаменоста на суперхероите: Капетан Нитрат“ на теоретичарот и стрип-сценарист Борислав Станоевиќ и графичарот Синиша Радовиќ во издание на „Дедалус“, Белград, 1996 година), Кинопис 16/1996, стр. 104 - 111;

Османли, Томислав: Суперхерои на современата митологија („Супермен“ и „Бетмен“, мултимедиумски знаци), Кинопис 17/1997, стр. 88 - 94;

Шиков, Виктор: Дремка во Хипнополис (македонскиот квартал на стрипот), Кинопис 17/1997, стр. 95 - 96;

ТЕЛЕВИЗИЈА - ВИДЕО

Андревски, Живко: (Не)насетени и (не)искористени можности (погледи: историското на ТВ екранот), Кинопис 27/2003, стр. 140 - 142;



Андревски, Живко: Споени медиуми - видлив ефект (за безелите, функцијата и квалитетот на телевизискиот запис настанат како снимка на театарска претстава), Кинопис 26/2002, стр. 146 - 148;

Василевски, Георги: Нешто ново во ТВ продукцијата (за ТВ филмовите „Мултилевел“ на Горан Тренчовски и „Североисточно од југозапад“ на Томче Стојков), Кинопис 22/2001, стр. 124 - 126;

Владова, Јадранка: Смеата е забранета (само) во царството на смртта (за феноменот на хуморот на ТВ серијата K-15), Кинопис 14/1996, стр. 78 - 83;

Вилиќ, Небојша: Електронскиот шум како категоријата на X-тата естетика (или за звукот на групите Art of Noise и Technotronic или за видео остварувањето „Апстрактна телевизија“ на Михаило Ристиќ или за перспективата на Cyber-space Sences8 „World Tool“), Кинопис 7/1992, стр. 99 - 107;

Георгиевски, Владимир: Жива филмска слика (видео филм Н.Е.П. или „Камењата што Господ ги фрли на барикадите“), Кинопис 14/1996, стр. 87 - 88;

Костовски, Љубомир: Алегориско читање на историјата (за ТВ филмот „Вампирција“ на Горан Тренчовски), Кинопис 26/2002, стр. 141 - 145;

Костовски, Љубомир: Динамиката на фактите (видео филм: Н.Е.П. или „Камењата што Господ ги фрли на барикадите“), Кинопис 14/1996, стр. 84 - 86;

Куновски, Благоја: Домашни видео и ТВ дострели (за „Кокино“ и „Subway“), Кинопис 11/1994, стр. 53 - 62;

Куновски, Благоја: Една антидогматска медиумска парабола (видео филм: Н.Е.П. или „Камењата што Господ ги фрли на барикадите“), Кинопис 14/1996, стр. 89 - 93;

Милевска, Сузана: Дисеминација на соблазнителноста (кон ТВ филмот „Кокино“, 38 мин. продукција: МРТ, автори Драган Абјаниќ, Александар Станковски, Златко Трајковски), Кинопис 6/1992, стр. 91 - 93;

Петковски, Војне: „25 години од првото емитување на ТВ емисија од Скопје“ (секавање), Кинопис 1/1989, стр. 75 - 76;

Трајковска, Катица: Ви - ТВ - део (телевизијата и авторското видео), Кинопис 1/1989, стр. 77 - 79;

ТЕОРИЈА

Алаѓозовски, Роберт: Постмодернизмот во македонскиот филм, Кинопис 25/2002, стр. 27 - 41;

Базен, Андре: Онтологија на фотографската слика, Кинопис 31/32/2005, стр. 21 - 26;

Бететини, Џанфранко: Филмот како израз, Кинопис 33-34/2006, стр. 95 - 100;

Бодријар, Жан: Историјата како ретро-сценарио, Кинопис 5/1991, стр. 28 - 35;

Василевски, Георги: Големите почетоци на теоријата на филмот: Сергеј Ејзенштејн, Кинопис 29-30/2004, стр. 31 - 35;

Василевски, Георги: Дијалог на спротивставените теоретски модели (историски аспекти на теоријата на филмот), Кинопис 28/2003, стр. 25 - 34;

Василевски, Георги: Знаковната трихотомија на кадарот (семиолошка анализа на кадарот на „Пред дождот“), Кинопис 17/1997, стр. 69 - 73;

Владова, Јадранка: Визуелизација на книжевен текст (за релацијата книжевност - филм), Кинопис 2/1990, стр. 55 - 57;

Владова, Јадранка: Кој се плаши од вештерките? (релацијата на книжевност - филм, низ аспектот на хоророт за деца), Кинопис 4/1991, стр. 35 - 40;

Гавела, Бранко: Артистот и публиката, Кинопис 3/1990, стр. 38 - 42;

Гарони, Емилио: Филмски јазик, Кинопис 10/1994, стр. 37 - 45;

Ејзенштејн, Сергеј М.: Дијалектички пристап кон филмската форма, Кинопис 29-30/2004, стр. 36 - 48;

Ердован, Асан: Категоријалните проблеми на естетиката на филмот (стилот и естетскиот идеал кај филмот), Кинопис 4/1991, стр. 41 - 44;

Зануси, Кишиштоф: Артистот во светлината на теоријата на информациите, Кинопис 1/1989, стр. 39 - 45;

Зонтаг, Сузан: Во Платоновата пештера, Кинопис 6/1992, стр. 55 - 66;

Ливингстон, Пејзли: Неколку тези за филмот како филозофија, Кинопис 36/2009, стр. 44 - 54;

Малви, Лора: Визуелното задоволство и наративниот филм, Кинопис 14/1996, стр. 25 - 36;

Милевска, Сузана: Филмот како текст и фантазам (влијанијата на деконструкцијата и психо-анализата врз филмската теорија), Кинопис 14/1996, стр. 17 - 24;

Митри, Жан: Сликата сама за себе, Кинопис 43-44/2013, стр.32 - 49;

Пазолини, Пјер - Паоло: Расправа околу кадарот -секвенца или филмот како семилогија на стварноста, Кинопис 7/1992, стр. 41 - 48;

Турковиќ, Хрвоје: Привлечноста на фабулизмот, Кинопис 8/1993, стр. 33 - 40;

Фосати, Џована: Филмот во рамка /во транзиција/ (извадок од книгата „Од зрно до пиксел - архивскиот живот на филмот во транзиција“, на Џована Фосати, Универзитетски печат - Амстердам, 2009), Кинопис 47-48/2015, стр. 75 - 84;

Чепинчиќ, Мирослав: Естетички простори на филмот, Кинопис 15/1996, стр. 9 - 13;

Чепинчиќ, Мирослав: Естетски претпоставки на сценариото, Кинопис 19/1998, стр. 8 - 11;

Чепинчиќ, Мирослав: Етичките простори на филмот, Кинопис 2/1990, стр. 58 - 64;

Чепинчиќ, Мирослав: Методолошка шема за еден општ хрестоматиски преглед на филмолошките теории, Кинопис 14/1996, стр.13 - 16;

Чепинчиќ, Мирослав: Теоретски реминисценции (обновени варијации на тема сценарио), Кинопис 23-24/2001, стр. 40 - 45;

Чепинчиќ, Мирослав: Теориски фрагменти (воведни методолошки претпоставки за теоријата на филмот), Кинопис 12/1995, стр. 14 - 20;

Чепинчиќ, Мирослав: Филмска естетика и филмски изразни средства, Кинопис 17/1997, стр. 63 - 68;

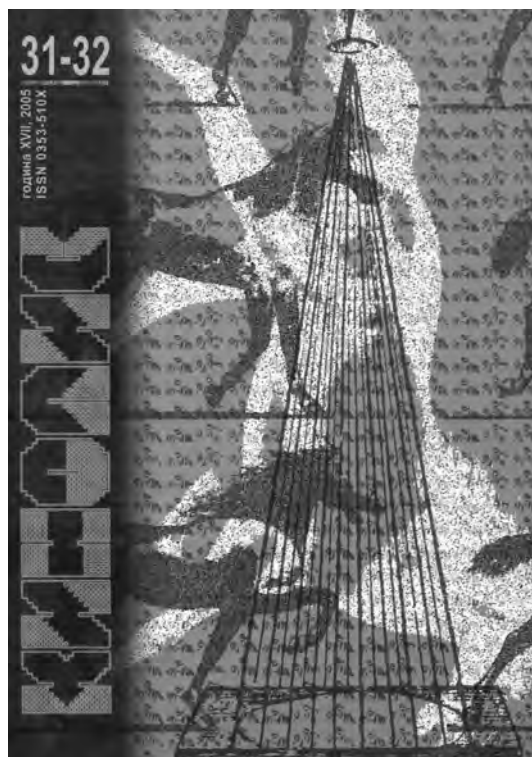
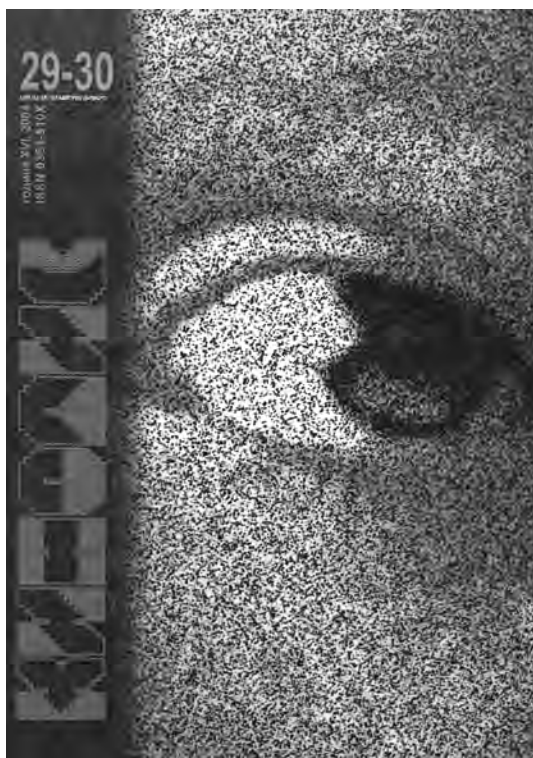
Шелева, Елизабета: Проблемските рамништа на релацијата книжевност - филм, Кинопис 11/1994, стр. 18 - 24;

ТЕХНИЧКИ МОЖНОСТИ

Пановски, Јордан: 24П - нова ера во телевизијата и филмот, Кинопис 26/2002, стр. 157 - 162;

Пановски, Јордан: Дигитално кино, Кинопис 28/2003, стр. 120 - 123;

Пановски, Јордан: Зошто супер 16 мм формат? (што е супер 16мм формат?), Кинопис 22/2001, стр. 127 - 135;



ТОЛКУВАЊА

Чупоски, Атанас: Приказната, времето и гледната точка во филмот ВЕЧНИОТ СЈАЈ НА НЕПОБЕДЛИВИОТ УМ (наратолошка студија), Кинопис 36/2009, стр. 98 - 112;

ТРЕНД

Ковачевски, Марко: Ново руво за старите филмови, Кинопис 7/1992, стр. 129 - 130;

ФЕСТИВАЛИ

Андревски, Живко: Истражувачка документаристика (кон шестиот меѓународен телевизиски фестивал, одржан во Бар, Црна Гора, Југославија, од 30. 10. до 4. 11. 2001 година), Кинопис 23-24/2001, стр. 141 - 142;

Андреевски, Златко: Исконскиот танц со дивината („Танц со волците“, САД, 1990, режија: Кевин Костнер), Кинопис 6/1992, стр. 122 - 124;

Ангелов, Владимир Љ.: Да се разговара за филм: три бои црвено (25. Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манак“ - Битола), Кинопис 31-32/2005, стр. 127 - 133;

Ангелов, Владимир Љ.: Политиката е секогаш к... - А секој филм не е уметност (Дневник од 22. ИФФК „Браќа Манак“, Битола 2001), Кинопис 23-24/2001, стр. 148 - 156;

Василевски, Георги: Во созвездието влезе и Милчо (по 51-от Фестивал на уметничкиот филм во Венеција), Кинопис 12/1995, стр. 73 - 80;

Василевски, Георги: Инерција или инверзија на протестот (Врњачка бања '93), Кинопис 10/1994, стр. 133 - 139;

Василевски, Георги: Квалитетен кусок на фестивалската вага (по 44. меѓународен фестивал во Солун), Кинопис 28/2003, стр. 115 - 119;

Василевски, Георги: Магијата и технологијата (не) се ривали (Венеција '93), Кинопис 10/1994, стр. 113 - 124;

Василевски, Георги: Мајсторство и интуиција (16-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манак“ - Битола 1995), Кинопис 14/1996, стр. 125 - 129;

Василевски, Георги: Светот е единствен и во разликите (Венеција '90), Кинопис 4/1991, стр. 99 - 105;

Василевски, Георги: Трагата води кон добриот филм (Венеција, 89), Кинопис 2/1990, стр. 95 - 100;

Волнаровски, Петар: Издание за филмски гурмани (за 24. Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манак“ во Битола, 2003), Кинопис 28/2003, стр. 108 - 114;

Галевски, Влатко: Астерфест 2015 (осврт кон 11. издание на Астерфест - Струмица, 2015), Кинопис 47-48/2015, стр. 115 - 121;

Галевски, Влатко: Синедејс 2014 - порти ширум отворени (за 13. издание на Синедејс - Скопје, 2014), Кинопис 47-48/2015, стр. 104 - 108;

Димитровски, Душко: Во знакот на квалитетот (10. Меѓународен филмски фестивал - Сараево), Кинопис 31-32/2005, стр. 133 - 135;

Димитровски, Душко: Сентимент, но не и мелодраматичност („Виенале '93“ и „Дијагонали '93“), Кинопис 10/1994, стр. 140 - 144;

Ивановска, Дамјана: Филмот е убав (осврт кон 36. издание на ИФФК „Браќа Манак“ - Битола), Кинопис 47/48/2015, стр. 85 - 99;

Канзулов, Виктор: Монсунски ветришта во Венеција (за 58. Венецијански филмски фестивал), Кинопис 23-24/2001, стр. 128 - 132;

Ковачевски, Марко: Фестивал на немиот филм, Кинопис 1/1989, стр. 102 - 104;

Косановиќ, Дејан: „Денови на немиот филм“ - два наесетти пат (Порденоне '93), Кинопис 10/1994, стр. 125 - 132;

Костова, Марина: Филмските фестивали во Прага и Карлови Вари, Кинопис 15/1996, стр. 114 - 119;

Кујунџиски, Жарко: Шест години разни филмски приказни (за 6. Скопски филмски фестивал; 14 - 23 март 2003), Кинопис 27/2003, стр. 132 - 139;

Куновски, Благоја: Во меката на светската филмска уметност (37-от Лондонски фестивал на фестивалите), Кинопис 10/1994, стр. 145 - 155;

Куновски, Благоја: Доминантна американијада (кон 50-от Берлински фестивал - Берлиенале 2000), Кинопис 20-21/1999-2000, стр. 119 - 126;

Куновски, Благоја: Доминација на европскиот филм (48. Лондонски филмски фестивал), Кинопис 31-32/2005, стр. 136 - 143;

Куновски, Благоја: Доминација на насилството (за 50-ти јубилеен Кански фестивал), Кинопис 18/1997, стр. 115 - 122;

Куновски, Благоја: Животот е Pulp (Кан '94), Кинопис 11/1994, стр. 82 - 94;

Куновски, Благоја: Меѓу киносалите и песочните плажи на Лидо, Плаја Конча и Римини (1994 - Венеција, Сан Себастијан и Римини), Кинопис 12/1995, стр. 61 - 72;

Куновски, Благоја: Неподносливо време на самотијата (кон 43-от Лондонски филмски фестивал), Кинопис 20-21/1999-2000, стр. 112 - 118

Куновски, Благоја: Она што ќе се памети, Кинопис 1/1989, стр. 105 - 108;

Куновски, Благоја: Просечно издание (56. филмски фестивал во Берлин, 2006), Кинопис 33-34/2006, стр. 169 - 173;

Куновски, Благоја: Фестивал на достоинството на 7-та уметност (38-от Лондонски филмски фестивал), Кинопис 12/1995, стр. 81 - 83;

Куновски, Благоја: Фестивалски диптих (за фестивалите во Лондон/2002 и во Берлин/2003), Кинопис 27/2003, стр. 121 - 131;

- Куновски, Благоја: Фестивалски диптих (просечно креативно - авторски вредности 56. филмски фестивал во Кан, квалитетна програма - достојна на големиот jubilee - 60. филмски фестивал во Венеција, 2003), Кинопис 28/2003, стр. 100 - 107;
- Куновски, Благоја: Фестивалски паралели (за фестивалите во Кан, Лондон, Виена и Вајадолд - 1995), Кинопис 14/1996, стр. 106 - 124;
- Куновски, Благоја: Фестивалски паралели (за филмските фестивали во Берлин, Кан и Загреб - 1996), Кинопис 15/1996, стр. 100 - 113;
- Куновски, Благоја: Фестивалски триптих (авторскиот филм доминантен - кон 45 Лондонски филмски фестивал, Швајцарската кинематографија солидна - кон 37. филмски фестивал во Солотурн, Фашизмот никогаш нема да се заборава - кон 52. Берлински филмски фестивал), Кинопис 25/2002, стр. 168 - 179;
- Куновски, Благоја: Филмот одраз на животот или живот проектиран во филм (за 41-ви Лондонски филмски фестивал), Кинопис 19/1998, стр. 114 - 119;
- Куновски, Благоја: Филмски фестивалски паноптикум (филмски фестивали во 1996 - Лондон, Виена, Вајадолд и Локарно и во 1997 - Берлин), Кинопис 17/1997, стр. 107 - 120;
- Милевска, Сузана: Гласот и светлината на невидливото (за филмовите „Спроти брановите“, р. Ларс Фон Триер и „Мабороши“, р. Хироказу Коре-Еда, прикажани на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ во 1996 година), Кинопис 17/1997, стр. 104 - 106;
- Младеновиќ, Александра: Повторно откривање на филмот (едно залаче од 29. издание на Фестивалот на нем филм „Il cinema ritrovato“ - Болоња), 2015, Кинопис 47-48/2015, стр. 129 - 132;
- Награди на 16-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ Битола '95, Кинопис 14/1996, стр. 155 - 156;
- Петрушева, Илинденка: Најбитно е она што треба да се каже (16-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола '95, разговори со директорите на фотографија Карпо Година, Мајкл Спилер и Вилко Филач), Кинопис 14/1996, стр. 139 - 150;
- Програма на фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола '95, Кинопис 14/1996, стр. 151 - 155;
- Рубен, Дубравка: Филмска магија, да или не? (16-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - разговори со директорите на фотографија Дик Поуп, Даниел Баро, Виви Василе Драган и Фабијан Едер), Кинопис 14/1996, стр. 130 - 138;
- Синадинов, Стојан: „Македокс 2015“ - солта на реалноста (за 6. издание на Македокс - Скопје, 2015), Кинопис 47-48/2015, стр. 109 - 114;
- Старделов, Игор: Филмот е чудна сорта (осврт кон 34. издание на Фестивалот на нем филм „Le giornate del cinema muto“ - Порденоне, 2015), Кинопис 47/48, 2015, стр. 122 - 128;
- Тодоровска - Павлоска, Сузана: Фестивал за почит и инспирација (за 5. Скопски филмски фестивал), Кинопис 25/2002, стр. 162 - 167;
- Тодоровска - Павлоска, Сузана: Фестивалски меѓдан (22. Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“, Битола, 26 - 30 септември 2001), Кинопис 23-24/2001, стр. 143 - 147;
- Трајкоски, Дејан: Им служев на боите и осветлувањето (интервју со Јаромир Шофр, директор на фотографија и лауреат на ИФФК „Браќа Манаки“), Кинопис 47-48/2015, стр. 100 - 103;
- Уневска, Сунчица: Документарноста - одраз на денешнината или на иднината (кон 42. Солунски филмски фестивал, 9 - 18. 11. 2001 година), Кинопис 23-24/2001, стр. 133 - 140;
- Уневска Сунчица: Европските филмски фестивали со нов профил (Сараево, Карлови Вари, Солун), Кинопис 33-34/2006, стр. 162 - 168;
- Чепинчиќ, Мирослав: Постфестивалски импресии (17-ти интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола '96), Кинопис 17/1997, стр. 97 - 103;

ФЕСТИВАЛИ НА СТАРИ ФИЛМОВИ

- Ангелов, Владимир Љ.: Враќање во иднината, 2 дел (26-то издание на фестивалот Il cinema ritrovato, Болоња, 23 - 30 јуни 2012), Кинопис 43-44/2013, стр. 126 - 131;
- Ангелов, Владимир Љ.: „Il cinema ritrovato“, славење на филмот (24. издание на фестивалот Il Cinema Ritrovato, Болоња, 26 јуни - 3 јули, 2010), Кинопис 39-40/2010, стр. 81 - 88;
- Ѓоргоска - Илиевска, Мими: Новата младост на немиот филм (уште една нема приказна од Порденоне, денови на немиот филм/28. Фестивал на немиот филм, 3-10 октомври, 2009, Порденоне), Кинопис 37-38/2009, стр. 91 - 93;
- Старделов, Игор: Браќата Манаки по вторпат во Порденоне (Le giornate cinema muto, XXXI/31 ST Silent Film Festival, фестивал на немиот филм, Порденоне, 6 - 13 октомври 2012), Кинопис 43-44/2013, стр. 132 - 136;
- Старделов, Игор: Името над насловот (по повод 23. издание на фестивалот Il Cinema Ritrovato, Болоња, 27 јуни-4јули 2009), Кинопис 37-38/2009, стр. 87 - 90;

Старделов, Игор: Уште една напорна недела - уморни но среќни (29. фестивал на немиот филм, Порденоне, 2 - 9 октомври 2010), Кинопис 39-40/2010, стр. 89 - 92;

Старделов, Игор: Филмот со чудна приказна или чудна приказна за филмот (за 35. фестивал на нем филм „Le Giornate del cinema muto“ - Порденоне, 2016), Кинопис 49-50/2016, стр. 93;

Трајковски, Александар: Болоња - со сите сетила (за 30. издание на Фестивалот Il cinema ritrovato - Болоња, 2016), Кинопис 49- 50/2016, стр. 96;

ФЕСТИВАЛИ - ФИЛМОВИ

Алаѓозовски, Роберт: Ултимативна икона на 90-тите (за филмот „Броење возови“), Кинопис 16/1996, стр. 115 - 119;

Ангелов, Владимир Љ.: Новиот голем европски филм (врз примерот на филмот „Танцувач во темнината“ на режисерот Ларс Вон Триер); Кинопис 22/2001, стр. 95 - 105;

Апостолова, Иванка: Liffe XI Меѓународен филмски фестивал во Љубљана (ноември, 2000), Кинопис 22/2001, стр. 119 - 120;

Волнаровски, Петар: Човек на човека му е... пес?! (за филмот Догвил на Ларс Вон Триер, 2003 година), Кинопис 29-30/2004, стр. 130 - 133;

Канзуров, Виктор: Нежниот бакнеж меѓу животот и филмот (меѓу другото и за филмот на Кен Лоуч „Нежен бакнеж“), Кинопис 29-30/2004, стр. 122 - 125;

Кујунџиски, Жарко: Се викам Скопје фест, Скопје филм фест 007 (кон 7. Скопски филмски фестивал, 06 -15 март 2004), Кинопис 29-30/2004, стр. 110 - 121;

Куновски, Благоја: Приказна за една нетипична Французинка (за филмот „Необичната судбина на Амели Пулен“ - „Le fabuleux destin d' Amelie Poulain“, Франција, 2001, режија Жан Пјер Жене; улоги: Одру Тоту, Матје Касовиц), Кинопис 26/2002, стр. 123 - 126;

Куновски, Благоја: Фестивалски диптих (авторскиот филм е доминантен, за фестивалите во Лондон /2003 и во Берлин /2004, Кинопис 29-30/2004, стр. 98 - 109;

Милевска, Сузана: Градот како простор за виртуелно живеење (за Холандскиот фестивал на електронски уметности - ДЕАФ '96 и ИСЕА '96 - 7. Меѓународен симпозиум за електронски уметности, одржани во Ротердам), Кинопис 16/1996, стр. 112 - 114;

Милевска, Сузана: За соништата и кошмарите, за луѓето и чудовиштата (за 4-от Скопски меѓународен филмски фестивал), Кинопис 22/2001, стр. 115 - 118;



Синадинов, Стојан: „Болшевици и меншевици“ - од иднината (за филмот „Малцински извештај; режија Стивен Спилберг; улоги: Том Круз, Колин Фарел, Саманта Мортон, Макс Фон Сидоф), Кинопис 26/2002, стр.127 - 129;

Синадинов, Стојан: Зошто овој свет е толку тажен? (за 43. Интернационален филмски фестивал во Солун), Кинопис 26/2002, стр. 117 - 122;

Тодоровска - Павлоска, Сузана: 20 - минутно протрчување низ филозофијата на животот (за филмот „Трчај, Лола, трчај“ на Том Тиквер), Кинопис 22/2001, стр. 92 - 94;

Тодоровска - Павлоска, Сузана: Фестивал... е фестивал - кога е фестивал! (XXI Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манак“ - Битола 2000), Кинопис 22/2001 стр. 106 - 114;

Трајаноски, Жарко / Петрушевски, Марко: Дваесет и девет палми: француска ди/верзија на умри машини, Кинопис 29-30/2004, стр. 134 - 139;

Уневска, Сунница: Мистериозната врска меѓу уметникот и неговата инспирација (кон книгата „Девојката со бисерна обетка“, 1999 година и кон истоимениот филм во режија на Петер Вебер, 2003 година), Кинопис 29-30/2004, стр. 125 - 129;

ФЕСТИВАЛСКО ДОСИЕ

Меѓународен семинар за филмска камера (15 и 16 октомври 1993, Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола '93), Кинопис 11/1994, стр. 107 - 143;

ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ“ - БИТОЛА '93

Андреевски, Златко: Белиот качкет на прилепскиот жабок (за сериозните нешта - несериозно и од жабја перспектива), Кинопис 9/1993, стр. 93 - 94;
Апостоловска - Христовска, Марина: Што сонував, а што доживеав (но, секогаш постои подобро утре!), Кинопис 9/1993, стр. 89 - 92;

Битола филмски град на конзулите (Весна Р. Маринчич во „Delo“), Кинопис 9/1993, стр. 135;

Василевски, Георги: Експлозија на бои и светлини, Кинопис 9/1993, стр. 75 - 81;

Василевски, Георги: Слика на фактот и на неговите содржини (од филмографијата на Љубе Петковски), Кинопис 9/1993, стр. 107 - 110;

Георгиева - Иванова, Димитрина: Реч на отварањето на изложбата на бугарскиот филмски плакат, Кинопис 9/1993, стр. 145 - 146;

Единствен во светот (Мирон Черненко во „Екран и сцена“), Кинопис 9/1993, стр. 125;

Емин, Илхами: Слово за Илхан Аракон (фестивалски доајени: Илхан Аракон и Љубе Петковски), Кинопис 9/1993, стр. 95 - 96;

За филмот, за фестивалот и за други нешта (наши средби) - серија разговори со фестивалски гости - Рон Холовеј, Валентин Железњаков, Амнос Злајт, Иванка Грабчева, Владислав Василевски, Жак Лоасло, Рекс Невил, Мирон Черненко и Тео Ангелопулос (подготвија: И. Петрушева, Ж. Станоевска, Г. Василевски), Кинопис 9/1993, стр. 111 - 120;

Исмаил, Ѓунер: Реч на свеченото затворање на фестивалот, Кинопис 9/1993, стр. 148;

Костовски, Љубомир: Промотивна реч за две филмолошки изданија (зборник трудови од симпозиумот посветен на филмот „Малиот човек“ и Кинопис бр.8, издавач: Кинотека на Македонија, 1993 година, Скопје), Кинопис 9/1993, стр. 139 - 140;

Куновски, Благоја: Филмската програма - императив, Кинопис 9/1993, стр. 65 - 74;

Манифестација осудена на успех (Ц. С. во „Збор“), Кинопис 9/1993, стр. 128 - 129;

Меѓународен фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ (Стамен Стаменов во „Balkan Media“), Кинопис 9/1993, стр. 130 - 131;

Ноневски, Борис: Нов поглед, ново препознавање (обраќање до гостите на фестивалот), Кинопис 9/1993, стр. 136 - 137;



Одлука на жири комисијата на XIV фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - '93, Кинопис 9/1993, стр. 157 - 159;

Петрушева, Илинденка: Целофан со панделка (за придружните фестивалски програми), Кинопис 9/1993, стр. 85 - 88;

Поздравна реч на свеченото отварање на 14-от Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола '93, Кинопис 9/1993, стр. 138;

Програма на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола '93, Кинопис 9/1993, стр. 149 - 157;

Сидовски, Стефан: По повод ревијата на аматерски филмови од Македонија, Кинопис 9/1993, стр. 147;

Смелост и моќ да се истрае (необичен филмски фестивал во Македонија, Росен Милев во „Frankfurter Allgemeine“), Кинопис 9/1993, стр. 123 - 124;

Средба во Битола (Доминик Вилен во „Cahières du cinéma“) - одгласи, Кинопис 9/1993, стр. 121 - 122;

Темков, Кирил: За радоста од фестивалското празнување, Кинопис 9/1993, стр. 82 - 84;

Темков, Кирил: Реч на отворањето на изложбата посветена на Љубе Петковски, Кинопис 9/1993, стр. 141;



Фестивал на камерата во Битола (Рон Холовеј во „Kino German Film - Intrnational Reports“), Кинопис 9/1993, стр. 127;

Филач ја освојува „Златната камера“ (Рон Холовеј во „The Hollywood Reporter Weekly International Edition“), Кинопис 9/1993, стр. 126;

Филмови, конзули, венецијански огледала, ликери... (Јагода М. Георгиева во Пулс), Кинопис 9/1993, стр. 131 - 134;

Чепинчиќ, Мирослав: Малечок портрет на еден филмски фестивал, Кинопис 9/1993, стр. 60 - 64;

Чепинчиќ, Мирослав: Портрет на снимателот Љубе Петковски, Кинопис 9/1993, стр. 97 - 106;

Чепинчиќ, Мирослав: Трансформации на филмскиот формат (воведен збор на Семинарот за филмска камера), Кинопис 9/1993, стр. 142 - 144;

ФИАФ

Ивановска, Дамјана: Дигиталното време доаѓа (за летната школа за реставрација „L'Imagine Ritrovata - Болоња, 2016), Кинопис 49 - 50/2016, стр. 108;

Масловариќ, Весна: 47. Конгрес на ФИАФ, Кинопис 6/1992, стр. 125 - 129;

Младеновиќ, Александра: Агора на филмската архивистика - (за 72. Конгрес на ФИАФ во Болоња, 2016), Кинопис 49-50/2016, стр. 103;

ФИЛМОВИ

Алаѓозовски, Роберт: Низ смеа до солзите (за филмот „Фарго“, р. Џоел Коен), Кинопис 17/1997, стр. 121 - 122;

Алаѓозовски, Роберт: Од антиимперијалистички роман до филмска љубовна драма (размисли околу екранизацијата на романот „Англискиот пациент“ од Мајкл Ондатје), Кинопис 18/1997, стр. 101 - 104;

Андреевски, Златко: Династија...а ла Корлеоне (за филмот „Кум“ - III дел, САД, 1991, режија: Френсис Форд Копола), Кинопис 10/1994, стр. 156 - 159;

Андреевски, Златко: Исконскиот танц со дивината (за филмот „Танц со волците“, САД, 1990, режија: Кевин Костнер), Кинопис 6/1992, стр. 122 - 124;

Андреевски, Златко: На ветераните (сепак) им се простува? (за филмот „Непростено“, САД, 1992, режија: Клинт Иствуд), Кинопис 8/1993, стр. 123 - 125;

Владова, Јадранка: Привремено будење (за филмот „Будење“, САД, 1990, режија: Пени Маршал), Кинопис 6/1992, стр. 118 - 121;

Ѓоргоска, Мими: Моќниот сјај на едноставноста (за филмот „Сјај“, австралиско-англиски филм, 1996, режија: Скот Хикс), Кинопис 19/1998, стр. 112 - 113;

Ѓоргоска, Мими: Лавиринтот на ирската историја (за филмот „Мајкл Колинс“, САД, 1996, режија и сценарио: Нил Џордан), Кинопис 18/1997, стр. 113 - 114;

Ѓоргоска, Мими: Четири (на)враќања ма Марио Суарес (за филмот „Танго“ на Карлос Саура), Кинопис 20-21/1999-2000, стр. 103 - 104;

Јаневски, Ѓорѓи: Алиса во градовите, Кинопис 8/1993, стр. 131 - 133;

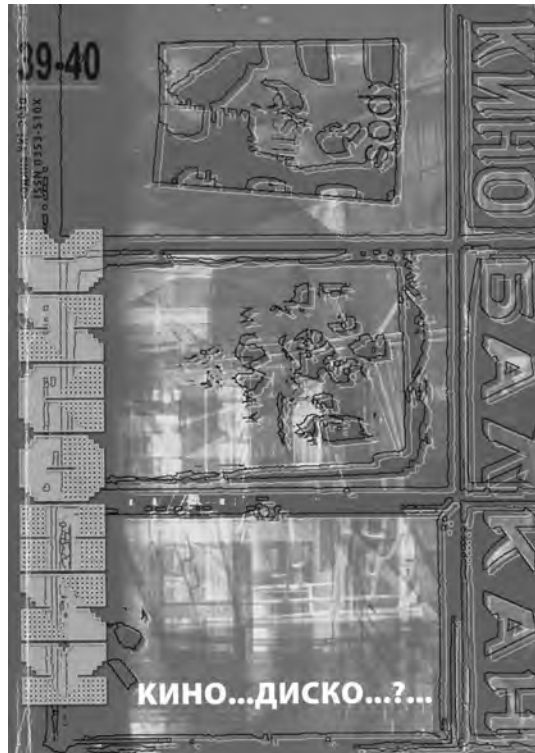
Куновски, Благоја: Алтмановиот потсмев за Холивуд (за филмот „Играч“, САД, 1991, режија: Роберт Алтман), Кинопис 10/1994, стр. 160 - 163;

Куновски, Благоја: Во животниот аквариум на неостварените сништа (за филмот „Сонот на Аризона“, САД, 1992, режија Емир Кустурица), Кинопис 11/1994, стр. 99 - 102;

Куновски, Благоја: Филмски триптих (за филмовите „Животот е убав“ на Роберто Бенини, „Со војна против вистината“ на Бери Левинсон и „Тенката црвена линија“ на Теренс Малик), Кинопис 20-21/1999-2000, стр. 105 - 111;

Лужина, Јелена: Не се! (за филмот „Розенкранц и Гилденстерн се мртви“, САД, 1990, режија: Том Стопард), Кинопис 6/1992, стр. 115 - 117;

Масловариќ, Весна: Хазардерски игри (за филмот „Хавана“, САД, 1990, р. Сидни Полак), Кинопис 5/1991, стр. 45 - 46;



Секуловски, Оливер: Два Џека или рамнодушнота би била врвен облик на сопствен мир и себенаоѓање, да не е минатото (за филмот „Два Џека“, САД, 1990, р. Џек Николсон), Кинопис 5/1991, стр. 47 - 48;

Уневска, Сунчица: Авантуризмот како средство за среќен живот (за филмот „Кука“, САД, 1991, режија: Стивен Спилберг), Кинопис 8/1993, стр. 126 - 127;

Уневска, Сунчица: Вечната сила на злото (кон филмот „Убавите села убаво горат“, СРЈ, 1996, режија - Срѓан Драгојевиќ), Кинопис 17/1997, стр. 123 - 127;

Уневска, Сунчица: Оаза на малите птици (за филмот „Англискиот пациент“, Кинопис 18/1997, стр. 105 - 112;

Уневска, Сунчица: Посегнување по вечнота (за филмот „Сонот на Аризона“, САД, 1992, режија Емир Кустурица), Кинопис 11/1994, стр. 95 - 98,

Уневска, Сунчица: Танц околу планетата, Кинопис 8/1993, стр. 134 - 135;

Шелева, Елизабета: До крајот на филмот - како нарцизмот го маѓепсува 21. век (за филмот „До крајот на светот“, Германија-Франција-Австралија, 1991, режија: Вим Вендерс), Кинопис 8/1993, стр. 128 - 130;

ФИЛМОТ ВО БАЛКАНСКИОТ КУЛТУРЕН КОНТЕКСТ

Иванова, Димитрина: Бугарскиот филм и книжевност во периодот меѓу двете светски војни, Кинопис 20-21/1999-2000, стр. 38 - 43;

Косановиќ, Дејан: Почетоците на филмот во Риека (1896 - 1918), Кинопис 19/1998, стр. 12 - 41;

Косановиќ, Дејан: Преглед на развитокот на кинематографските дејности во Босна и Херцеговина 1897 - 1945 (прв дел), Кинопис 25/2002, стр. 72 - 93;

Косановиќ, Дејан: Преглед на развитокот на кинематографските дејности во Босна и Херцеговина 1897 - 1945 (втор дел), Кинопис 26/2002, стр. 28 - 55;

Костов, Костадин: Кирил Петров - пионер на филмот во Бугарија, Кинопис 17/1997, стр. 53 - 62;

Костов, Костадин: Филмските опуси на Јосип Новак и Стеван Мишковиќ во бугарскиот филм, Кинопис 19/1998, стр. 52 - 63;

Мајцен, Вјекослав: Културолошките и социјалните основи на филмовите на Школата за народно здравје во светлината на идеите на браќата Радик, Кинопис 19/1998, стр. 42 - 51;

Темков, Кирил: Филмот и Балканот (кон научниот проект „Филмот во балканскиот културен контекст“), Кинопис 17/1997, стр. 45 - 52;

ФИЛМОТ И ИНФОРМАТИКАТА

Старделов, Игор: Базафилм или за структуралната и содржинската поставеност на специјализираниот систем за филмски, кинотечни и видео информации, Кинопис 5/1991, стр.39 - 44;

ФИЛМОТ И ЛИКОВНИТЕ УМЕТНОСТИ

Милевска, Сузана: Проекција во пештерата (за изложбата „Целулоидна пештера“ одржана во „THREAD WAXING CENTER“ - Њујорк, 1997), Кинопис 19/1998, стр. 120 - 122;

ФИЛМОТ И МУЗИКАТА

Најман, Мајкл: Филмската музика има своја чудна логика, а тоа е логиката на филмскиот творец, Кинопис 11/1994, стр. 43 - 52;

ФИЛМОТ КАКО ИНТЕРТЕКСТ

Василевски, Георги: Променливата стварност и алузивноста на филмскиот факт, Кинопис 18/1997, стр. 11 - 20;

-Петерлиќ, Анте: Прилог кон проучувањето на филмскиот цитат, Кинопис 18/1997, стр. 39 - 50;

Турковиќ, Хрвоје: Дали е сценариото книжевно дело, Кинопис 18/1997, стр. 21 - 30;

Чепинчиќ, Мирослав: Кон семиолошкото толкување на филмот, Кинопис 18/1997, стр. 31 - 38;

ФИЛМОТ, ТЕАТАРОТ И ПУБЛИКАТА

Диздаревиќ, Исмет: Психолошките димензии на публиката, Кинопис 10/1994, стр.52 - 64;

ФИЛМСКИ МЕРДИЈАНИ

Димитровски, Душко: Во потрага по сопствениот идентитет (Виена - Виенале 92), Кинопис 8/1993, стр. 115 - 118;

Костовски, Љубомир: Далечен објект, збунет субјект (вињети за светскиот филм), Кинопис 8/1993, стр. 119 - 122;

Куновски, Благоја: Британците и другите (Кан 93), Кинопис 8/1993, стр. 108 - 114;

Черненко, Мирон: Записи од времето сегашно (руската кинематографија - денес), Кинопис 11/1994, стр. 76 - 81;

ФИЛМСКИ ТРЕЗОРИ

Пенев, Слаѓан: Стенли Кјубрик - филмскиот хирург на дваесеттиот век, Кинопис 29-30/2004, стр. 61 - 77;

ФОТОГРАФИЈА

Алексиќ, Милан: Чување и изложување архивски обработени фотографии, Кинопис 10/1994, стр. 69 - 73;

Арган, Џулио Карло: Фотографијата, Кинопис 2/1990, стр. 79 - 80;

Асулен, Пјер: Интервју со Анри Картије - Бресон, Кинопис 15/1996, стр. 91 - 99;

Вилиќ, Небојша: Уметноста на фиксирањето сенки (150 години од /американската/ фотографија), Кинопис 4/1991, стр. 84 - 87;

Денови на југословенската фотографија - Струмица 91 (14. куп на југословенската фотографија, 15. југословенска изложба на дијапозитиви во боја, 17. југословенска младинска изложба на фотографии), Кинопис 5/1991, стр. 52 - 131;

Димитровски, Валентино: Поинаков поглед, Кинопис 37-38/2009, стр. 94 - 98;

Димитровски, Валентино: Поинаков поглед (проект на Македонскиот центар на фотографија), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 127 - 131;

Димитровски, Валентино: Фотографскиот универзум на браќата Манаки, Кинопис 39-40/2010, стр. 93 - 97;

Димитровски, Валентино: Цветко Иванов (по повод ретроспективната изложба во музејот на град Скопје, декември 2007 - јануари 2008 година), Кинопис 36/2009, стр. 90 - 97;

Ѓокиќ, Свонко: Фотографијата и световите, Кинопис 1/1989, стр. 73 - 74;



Иванишевиќ, Ричард: Од антологискиот фотоалбум (впечатоти од изложбата на фотографии на браќата Манаки во фоајето на домот на културата во Битола, во рамките на 21-от Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола; автор на поставката: Игор Старделов; материјали од фондот на Кинотека на Македонија, Кинопис 22/2001, стр. 121 - 123;

Иванишевиќ, Ричард: Уметничките авантури на француската фотографија (меѓу заборавот и незаборавот), Кинопис 20-21/1999/2000, стр.129 - 132;

Иванов, Бојан: Визуелни, амбиентални и гестуални искази (кон фотографската изложба „Врати и прозорци“ на Дарко Башески), Кинопис 14/1996, стр. 94 - 95;

Иванов, Бојан: За старото и новото (Фотомедија 2002, IX меѓународна изложба на фотографска уметност, Галерија Чифте -Амам, Скопје 13. 10. 2002), Кинопис 26/2002, стр. 149 - 152;

Иванов, Бојан: За фотографскиот занает (кон изложбите на Томас Јанул и Благоја Дрнков во Скопје), Кинопис 6/1992, стр. 87 - 90;

Иванов, Бојан: Неколку поуки за претстојниот јубилеј на „Денови на македонската фотографија“, Кинопис 23-24/2001, стр. 117 - 121;

Иванов, Бојан: „Фотомедија '96“ - изложбата и изложеното, Кинопис 16/1996, стр. 100 - 103;

Јанкулоски, Роберт: Боите на Македонија во 1913 (стари фотографски постапки автохром), Кинопис 23-24/2001, стр. 122 - 127;

Јанкулоски, Роберт: Во фотографијата нема трикови, постои само наука (осврт кон книгата „Фотографија“ на Владимир Плавеvски), Кинопис 20-21/1999-2000, стр. 127 - 129;

Јанкулоски, Роберт: Дел од предвоената аматерска фотографија во Прилеп (од старите албуми), Кинопис 11/1994, стр. 63 - 66;

Милевска, Сузана: Фотографската репрезентација како апропријација, Кинопис 15/1996, стр. 86 - 90;

Плавеvски, Лазо: Кеј „13 Ноември“, Кинопис 43/44/2013, стр. 115 - 125;

Плавеvски, Лазо: „Моментална фотографија, Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 116 - 122;

Сиер, Хелен: Предавање за современата британска фотографија, Кинопис 10/1994, стр. 65 - 68;

Синадинов, Стојан: Дигиталниот сликар на убавината (изложба на фотографии „Убавината ја живееме“ на Љупчо Илиевски), Кинопис 41-42/2011-2012, стр. 123 - 126;

Смилевски, Никифор: Хаџи Косте, зограф и фотограф (тајните на титоввелешкиот манастир „Св. Димитрија“), Кинопис 6/1992, стр. 84 - 86;

Хронологија на фотографските пронајдоци, Кинопис 1/1989, стр. 65 - 72;

ФОТОИЗЛОГ

Анри Картие - Бресон (1908 - 2004), Кинопис 29-30/2004, стр. 140 - 143;

Од снимањето на играниот филм „Бал-кан-кан“, Кинопис 28/2003, стр. 134;

Од снимањето на краткиот филм „Бубачки“, Кинопис 28/2003, стр. 135;

Фотогалерија, Кинопис 45-46/2014, стр. 84 - 124;

ХРОНИКА

Ангелов, Владимир Љ.: Фрагменти од вториот филмски форум во Стразбур (импресији), Кинопис 18/1997, стр. 123 - 127;

Баша, Арбен: Реч на отварањето на изложбата на албанскиот филмски плакат (изложби, 15-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ '94), Кинопис 12/1995, стр.124 - 125;

Василевски, Георги: Мозаичен отсјај на светот на сликата (15-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ Битола '94), Кинопис 12/1995, стр. 91 - 92;

Василевски, Георги: Промотивна реч за книгата „Око на камерата“ (промоции, 15-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ Битола '94), Кинопис 12/1995, стр. 123;



Вилен, Доминик: Мислење, снимање, монтирање (предавања, 15-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“), Кинопис 12/1995, стр. 108 - 111;

Гавровски, Цветан: Во јадрото на ентузијазмот (десет години од постоењето на „Елема“), Кинопис 1/1989, стр. 115;

Гавровски, Цветан: Моделот ја открива својата човечка димензија (скопска „Елема“ повторно во Нирнберг), Кинопис 2/1990, стр. 111 - 112;

Големиот свет во малата Битола (одгласи, Сања Музаферија во „Danas“), Кинопис 12/1995, стр. 144 - 147;

Гргуревиќ, Павлина: Изложба „Браќа Манаки“ (по повод 25-годишнината од смртта на Милтон Манаки), Кинопис 1/1989, стр. 109 - 112;

Димитров, Венец: Местото на снимателот (камерманот) во творечкиот процес при создавањето на играниот филм (предавање, 15-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“), Кинопис 12/1995, стр. 112 - 120;

За снимателското мајсторство (одгласи, размислувања на еден учесник на Фестивалот на филмската камера - Битола '94), Кинопис 12/1995, стр. 136 - 139;

За фестивалот и филмовите (серија разговори со фестивалските гости - Дик Поуп, Дебора Јанг, Владимир Милчин, Рене Ван Хуте, Мануел Теран, Коста Крпач, Кертис Петерсон, Марјан Цуцуи, Христо Петрески, Јуриј Љубшин Станиславович, Георгиос Димитрило, Сузана Милевска, 15-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ '94), Кинопис 12/1995, стр. 126 - 133;

Иванишевиќ, Ричард: Хајнрих Циле - хроничар на амбиенти (кон ретроспективната изложба на Хајнрих Циле, организирана во соработка со германскиот културен центар и Уметничката галерија - Битола; април 1990 година), Кинопис 2/1990, стр. 113;

Јаковски, Фидан: Промотивна реч за книгата „Екселенции мирно“ (промоции, 15-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ Битола '94), Кинопис 12/1995, стр. 122 - 123;

Кинотеката на СРМ добитник на Повелбата на културата за 1989 г., Кинопис 2/1990, стр. 108 - 110;

Македонија во слава на снимателите (одгласи, Дебора Јанг во „Variety“ - Los Angeles, 17 октомври 1994), Кинопис 12/1995, стр. 134 - 135;

Масловариќ, Весна: Интензивирање на заштитата и презентирањето на кинематографското и аудиовизуелното наследство во регионот на Евромедитеранот (кон конференцијата за евромедитеранското аудиовизуелно и кинематографско наследство „Les assises de la memoire“, одржана во октомври 1997 година, во Ситгес, Шпанија), Кинопис 19/1998, стр. 130 - 135;

Масловариќ, Весна: Кинотеката на Македонија - придружен член на ФИАФ, Кинопис 4/1991, стр. 133 - 134;

Милевска, Сузана: Вистината во фотографијата (по повод изложбата посветена на 150 годишнината од појавата на фотографијата), Кинопис 1/1989, стр. 112 - 114;

Михајловски, Бранко: Реч на свеченото затворање на фестивалот (15-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ '94), Кинопис 12/1995, стр. 95 - 97;

Монсињи, Жан: Реч на свеченото отварање (15-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ Битола '94), Кинопис 12/1995, стр. 93 - 94;

Најденова, Вера: Фестивалот, земјата, творецот (реч за доајенот Венец Димитров, директор на фотографија од Бугарија), Кинопис 12/1995, стр. 98 - 102;

Нашите филмови на домашните и светските фестивали, Кинопис 36/2009, стр. 129 - 131;

Ноневски, Борис: Нов поглед, ново препознавање (обраќање до гостите на фестивалот, 15-ти фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола '94), Кинопис 12/1995, стр. 89 - 90;

Одлука на жириото на 15-от Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола '94, Кинопис 12/1995, стр. 156 - 159;



Петровски, Мето: Реч на отварањето на изложбата посветена на Бранко Михајловски (изложби, 15-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ '94), Кинопис 12/1995, стр. 124;

Програма на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ - Битола '94, Кинопис 12/1995, стр. 148 - 156;

Рубен, Дубравка: Ретроспектива на македонскиот филм во Букурешт, Кинопис 11/1994, стр. 103 - 106;

Се снима: „Ден за Тетовирање“, Кинопис 2/1990, стр. 114 - 115;

Старделов, Игор: Нашата Кинотека на прагот на XXI век (со вклучувањето во СНТИЈ Кинотеката на Македонија влезе не само во Европа, туку и во светот), Кинопис 4/1991, стр. 135 - 139;

Трајковска, Катица: Видео колонија, прв пат!, Кинопис 1/1989, стр. 116 - 117;

Уметничка шпионажа во Скопје (одгласи, Ефи Марину во „Епсилон“/ Елефтеротипија), Кинопис 12/1995, стр. 140 - 143;

Цуцуи, Марјан: Промотивна реч за книгата „Бегалците и филмот“ (промоции, 15-ти Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ '94), Кинопис 12/1995, стр. 121;

Чепинчиќ, Мирослав: Симпозиуми во нашата Кинотека, Кинопис 1/1989, стр. 117 - 119;

Чепинчиќ, Мирослав: Скица за портрет на снимателскиот доајен – маестро Бранко Михајловски, Кинопис 12/1995, стр. 103 - 107;

ХРОНОЛОГИЈА

20 години на Кинотеката на Македонија, Кинопис 16/1996, стр. 61 - 75;

Ѓоргоска - Илиевска, Мими: Хронологији - Хронологија на македонската кинематографија (1895-2014) и Хронологија на Кинотеката на Македонија (1974-2014), Кинопис 45-46/2014, стр. 3 - 4;

Ноневски, Борис: Филмското столетие во Македонија, Кинопис 13/1995, стр. 3 - 32;

Петрушева, Илинденка: Предизвик - Хронологија на македонската кинематографија (1895-2014) и Хронологија на Кинотеката на Македонија (1974-2014), Кинопис 45-46/2014, стр. 5 - 6;

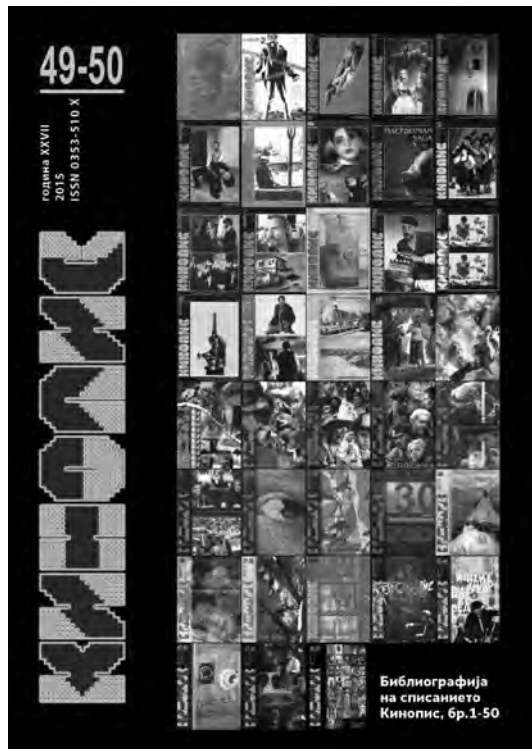
Хронологија 1895-1995, Кинопис 13/1995, стр. 34 - 237;

Хронологија на Кинотеката на Македонија 1974 - 2014, Кинопис 45-46/2014, стр. 69 - 83;

Хронологија на македонската кинематографија 1895 - 2014, Кинопис 45-46/2014, стр. 7 - 68;

Хронологија на фотографските пронајдоци, Кинопис 1/1989, стр. 65 - 72;

подготвила: Силвана Јовановска
соработник: Сузана Смилевска



Тони ДИМКОВ

ФИЛМСКАТА СВЕТЛИНА ПОВТОРНО СЈАЕШЕ ВО БИТОЛА

- за 37. издание

на ИФФК „Браќа Манаки“ – Битола, 2016 -

Со две премиери на македонски филмови, на отворањето со ОСЛОБОДУВАЊЕ НА СКОПЈЕ во режија на Раде и Данило Шербеција и на затворањето со ЗЛАТНА ПЕТОРКА на Горан Тренчовски, *Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“* го имаше своето 37. издание од 10 до 17 септември во Битола. Програмата беше составена од десет филмски селекции, со 155 филмови од 50 земји во светот; беа доделени награди за животно дело за двајца великани на светската кинематографија, Роби Милер и Џон Сил, а беа прикажани 14 врвни кинематограферски остварувања во конкуренција за „Златна“, „Сребрена“ и „Бронзена камера 300“. Со фестивалот раководеше тандемот Благоја Куновски-Доре – директор и Гена Теодосиевска – уметнички директор.

Три месеци пред официјалниот почеток на 37. издание на фестивалот, на 3 јуни 2016 година, лауреатот Роби Милер ја прими наградата за животно дело „Златна камера 300“. Директорот на ИФФК „Браќа Манаки“, Благоја Куновски, придружен од уметничкиот директор Гена Теодосиевска, му ја врачи наградата на Роби Милер во величествена атмосфера, во престижниот *Музеј „Око“* (Eye Museum) во Амстердам, за време на церемонијата на отворањето на големата ретроспектива на врвниот директор на фотографија и уметник, со наслов „Мајсторот на светлината – Роби Милер“. Настанот беше проследен од многубројна публика која ја надминуваше бројката од илјада посетители. Холандија го славеше својот мајстор на светлината со импресивна инсталација, која вклучуваше повеќе од 30 ТВ и ЛЦД-монитори со материјали од приватна видеоархива на Роби Милер, негови белешки, фотографии направени за време на снимањата, писма што си ги разменува со

**Од отворањето на 37. ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола, 2016
– екипата на ОСЛОБОДУВАЊЕ НА СКОПЈЕ**



режисерите со кои соработувал, но и интервјуа со Вим Вендерс, Џим Џармуш, Ларс фон Триер, Стив Мек Квин.

Благоја Куновски ги претстави фестивалот „Браќа Манаки“ и неговата поврзаност во последните 20 години со филмовите на Роби Милер. Тој говореше за престојот на Роби Милер во Битола на фестивалот и рече дека оваа награда тој ја смета за „оскарот што го заслужува Роби Милер“. Извонредниот трагач по светлината, Роби Милер, во последниве години е врзан за инвалидска количка, бидејќи му е влошена здравствената состојба. Тој со својата сопруга Андреа покрај себе достоинствено ја проследи целата церемонија и присуствуваше на свечената вечера, која во негова чест ја организираше Музејот „Око“ во Амстердам, топло поздравен од директорката на музејот, Сандра ден Хамер и нејзините соработници, кои оваа изложба ја подготвувале речиси една година. Ретроспективната изложба „Роби Милер - мајсторот на светлината“, во Музејот во Амстердам беше поставена до 4 септември 2016 година. Долгогодишната соработничка, и самата директорка на фотографија, Клер Пијман, дојде на фестивалот во Битола и одржа мастерклас за естетиката на фотографијата во филмовите на Роби Милер.

Роби Милер

Холандскиот и светски директор на фотографија Роби Милер во 1969 година го снима филмот ЛЕТО ВО ГРАДОТ (Summer in the City), првиот долгометражен филм на режисерот Вим Вендерс, со што почнува нивната долга и плодна соработка. Плод на таа соработка се филмовите: ГОЛМАНОВИОТ СТРАВ ОД ПЕНАЛИ (1971), АЛИСА ВО ГРАДОВИТЕ (1973), ПАРИЗ, ТЕКСАС (1983) и понатаму веќе сè е филмска историја. Го нарекуваат „маестро на светлината“ и инспирација на режисерите како Вендерс, Џармуш, Фридкин... Тој снимил и дел од најзначајните филмови од опусот на Ларс фон Триер, како СПРОТИ БРАНОВИТЕ (1995) и ТАНЦУВАЧ ВО НОКТА (1999). Во неговиот опус има низа ремек-дела на филмската фотографија во црно-бела техника.

Џон Сил

На свеченото отворање на фестивалот му беше врачена „Златна камера 300“ за животното дело на оскаровецот Џон Сил. Директорот на фотографија Џон Сил (John Seale) снимил дел од најзначајните остварувања на светската филмска уметност, а во 1997 година освои „Оскар“ за филмот АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ. Тој ги има снимено филмовите како ТАЛЕНТИРАНИОТ ГОСПОДИН РИПЛИ (1998) и СТУДЕН



*Роби Милер
(добитник на Златна камера 300 за животно дело)*

*Мастерклас на Џон Сил, добитник на Златна камера 300 за животно дело
(лево: Најџел Волтерс, десно: Џон Сил)*



ПЛАНИНА (2002), потоа незаборавните ДРУШТВОТО НА МРТВИТЕ ПОЕТИ (1988) и СВЕДОК (1985). Во 2015 година беше номиниран за „Оскар“ за филмот ЛУДИОТ МАКС: ПАТОТ НА БЕСОТ.

Мастеркласот на лауреатот на „Златна камера 300“ за животно дело, оскаровецот Џон Сил, се одржа на 14 септември во преполната сала на Центарот за култура во Битола, каде што славниот австралиски директор на фотографија говореше за почетоците на својата кариера како фотограф и снимател во телевизиските студија во Австралија. За професионалното напредување и усовршување за Сил како снимател, било драгоцено искуството стекнувано од работата со други сниматели - директори на фотографија, калејќи се на патот до самостоен директор на фотографија, со тоа што на многу искусни колеги директори на фотографија им бил снимател, па дури и во сопствените филмови како директор на фотографија тој ја извршувал снимателската работа, што е клучна карактеристика во неговата кариера. Џон Сил рече дека филмот не треба да се приспособува на некоја стриктна и предвидлива техника на снимање, туку снимањето треба да ја следи содржината на филмот. Тој додаде дека секое сценарио е различно и треба да му се пристапи од различен агол, а говореше и за искуствата од снимањето на еден од најзначајните филмови во неговата биографија... Џон Сил има импресивна филмографија зад себе. На мастеркласот, кој беше организиран во соработка со

ИМАГО, а го модерираше Најџел Волтерс, беа прикажани инсерти од филмовите: АНГЛИСКИОТ ПАЦИЕНТ и СТУДЕН ПЛАНИНА на Антони Мингела, СОВРШЕНА БУРА на Волфганг Петерсен и ЛУДИОТ МАКС: ПАТОТ НА БЕСОТ на Џорџ Милер. За секој од филмовите, Сил во детали ги разложуваше сцените од нивната техничка страна, начинот на снимање, комуникацијата со режисерите и тајните на филмската камера. За неговиот најнов филм ЛУДИОТ МАКС: ПАТОТ НА БЕСОТ рече дека е сниман со 30 камери и дека во монтажата имало 450 часови материјал. Во својата кариера, Сил има снимено голем број легендарни наслови како: СВЕДОК, ДОЖДОВНИОТ ЧОВЕК, ДРУШТВО НА МРТВИТЕ ПОЕТИ, ГРАДОТ НА АНГЕЛИТЕ, ТАЛЕНТИРАНИОТ ГОСПОДИН РИПЛИ и многу други, а работел со Питер Вир, Џорџ Милер, Антони Мингела, Сидни Полак, Рон Хауард и други.

Главна програма

Во главната програма „Камера 300“ беа прикажани 14 филмови, чиј избор е направен главно од фестивалите во Кан, Берлин, Венеција, а по еден и од Карлови Вари, Ротердам и Гетеборг. Видлива беше доминацијата на европскиот филм, како резултат на започнатата соработка со потпрограмата МЕДИА на програмата „Креативна Европа“ на Европската Унија, но и натаму фестивалот е посветен на светските директори на фотографија.



Мастерклас на Федон Папамихаил

Фестивалското мото ги славеше светлината, филмската уметност и градот Битола и гласеше - „Почувствувај ја светлината, почувствувај ја Битола“ (Movie On – Feel the light, Feel Bitola), а за визуелниот идентитет на фестивалот беше заслужна агенцијата „Ефектива“.

Интернационалното жири за наградите го предводеше американскиот директор на фотографија Федон Папамихаил, кој воедно ја доби и специјалната награда „Златна камера 300“ за особен придонес во светската филмска уметност. Членови на жириро беа и: Клер Пијман, директор на фотографија од Холандија, Алин Ташчијан, филмска критичарка и претседателка на Меѓународната асоцијација на филмски критичари ФИПРЕСЦИ, Гокан Тирјаки, директор на фотографија од Турција и Владимир Самоиловски, директор на фотографија од Македонија.

Федон Папамихаил

Претседателот на официјалното жири на 37. ИФФК „Браќа Манак“, Федон Папамихаил, одржа мастеркласа за учесниците на фестивалот, студентите и љубопитната публика. Тој е американски директор на фотографија со грчко потекло, а досега има снимено 45 долготражни филмови. Веќе на самиот почеток на предавањето, Папамихаил потенцираше дека никогаш не посетувал ниту една филмска школа. Клучните луѓе што го мотивирале од фотографската уметност, со која се занимавал додека бил млад, да се префрли во филмската уметност биле Роби Милер и Вим Вендерс, со кои до денешен ден остварува блиска комуникација.

„Фотографирањето е осаменичка професија и можеш сам да ја работиш, додека филмската работа е поврзана со голема екипа“ – објасни Папамихаил. Зборувајќи за своите почетоци, истакна дека во Америка соработувал со Ник Касаветес, син на Џон Касаветес, инаку семејни пријатели на семејството Папамихаил. Со Вим Вендерс се сретнал во Минхен, Германија, додека инспириран од филмот БАРСКА МУШИЧКА според книгата на Чарлс Буковски, а снимен од Роби Милер, направил интервју со Милер и присуствувал на сет, каде што се запознал и со актерот Мики Рурк. Оттогаш датира неговото пријателство со Милер. „Иако работам во холивудската индустрија, отсекогаш се чувствував поприврзан со европскиот начин на работа со помали екипи и локални продукции. Холивудскиот принцип на големи продукциски екипи ја намалува креативноста на директор на

фотографија и ја забавува неговата реакција на одредени ситуации во текот на снимањето. Во Америка обично бараат снимател за кој знаат дека веќе го има направено тоа што им е потребно за одреден филм и речиси и не му дозволуваат на истиот снимател да понуди нешто повеќе од тоа што им треба“ – потенцира Папамихаил. Во однос на соработката со различни режисери и актери, Папамихаил рече дека комуникацијата со секој режисер, или актер, е различна и дека нема стандард според кој таа би се одвивала. Како директор на фотографија Папамихаил соработувал со режисерите: Вим Вендерс, Александар Пејн, Оливер Стоун, Гор Вербински, Џорџ Клуни, Ник Касаветес, Дајан Китон, Џејмс Манголд, додека од актерите на неговиот список се: Брус Дерн, Роберт Дувал, Дастин Хофман, Питер Фонда, Џорџ Клуни, Бо Бриџес, Џон Траволта, Џина Роулинг, Сузан Сарандон, Енди Мек Дауел, Николас Кејџ, Расел Кроу, Том Круз, Камерон Дијаз, Мариса Томеи, Хоакин Феникс, Рис Витерспун, Кристијан Бејл...

Во текот на својот мастерклас, Папамихаил прикажуваше инсерти од филмови што ги снимал, како ХОТЕЛ ОД МИЛИОН ДОЛАРИ на Вим Вендерс, ОДЕЈКИ ПО ЛИНИЈАТА и 3:10 ЗА ЈУМА на Џејмс Манголд, објаснувајќи ги деталите за снимените кадри и фасцинацијата од жанрот вестерн, како и за блиската повеќегодишна соработка со режисерот Александар Пејн со акцент на филмот НЕБРАСКА.

„Голема ѕвезда“ за Сајмон Пери

Друштвото на филмски професионалци на Македонија (ДФПМ) наградата „Голема ѕвезда“ за исклучителен придонес за македонската кинематографија му ја додели на светски познатиот продуцент Сајмон Пери, кој го продуцираше најуспешниот македонски филм ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски.

Сајмон Пери е продуцент кој секогаш бара оригиналност и е најзаслужен за лансирањето на филмот ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски. За соработката со Манчевски, тој објасни дека сè започнало кога во 1993 година добил телефонски повик од човек со балканско име, кој го заинтересирал со својата идеја за филмот и фактот што доаѓа од една мала држава. Сајмон Пери истакна дека за него најголем предизвик е да трага по оригиналност и да работи со режисери од помали држави, кои имаат свежина во пристапот и огромен талент. Како позитивни примери што го фасцинираат во последно време ги издвои Финска и Исланд, а посочи и примери од Грција.

Алан Старски

Во соработка со програмата „Првите филмови први“ на Институтот „Гете“, на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ се одржа мастеркласа и со полскиот сценограф Алан Старски, кој работел на филмовите ШИНДЛЕРОВАТА ЛИСТА и ПИЈАНИСТ, а за своите дела ги добил наградите „Оскар“, номинација за БАФТА и наградата „Најдобра сценографија“ на филмските критичари од Лос Анџелес.

На мастеркласот Старски ги презентираше својата работа како сценограф и начинот на кој работел со режисерите при подготовките за филмовите, а нагласи дека сценографот и директорот на фотографија му помагаат на режисерот да го оствари својот сон. „Би можело да се каже дека сценографот е, всушност, архитект на сонштата“ – рече Старски. Во текот на својата презентација, тој прикажа неколку типа скицирање за филмовите и ги објасни позитивните страни на различните техники и стилови. Алан Старски беше еден од таторите, заедно со Карло Година и Габриел Бруненмејер, кои неколку дена на фестивалот работеа со студенти и им помагаа во изработка на нивните сценарија. Програмата „Првите филмови први“ беше во рамките на тренинг-сесиите на Институтот „Гете“.

Македонска премиера на ОСЛОБОДУВАЊЕ НА СКОПЈЕ

На отворањето на фестивалот, на 10 септември, публиката ја проследи македонската премиера на филмот ОСЛОБОДУВАЊЕ НА СКОПЈЕ во режија на Раде и Данило Шербеџија. Се работи за македонско-хрватско-финска копродукција, а финансиски е поддржан од Европскиот филмски фонд за копродукции „Еуроимаж“. Сценариото е на Душан Јовановиќ и Раде Шербеџија. Режисерот и косценарист Шербеџија играше и во праизведбата на текстот за истоимената драмска претстава во 70-тите години на минатиот век. Асистент на режија е неговиот син Данило Шербеџија.

„Филмот ОСЛОБОДУВАЊЕ НА СКОПЈЕ е мојот сон. Тоа е најдобриот напишан драмски текст на просторот на некогашна Југославија, чиј автор е Душан Јовановиќ, а во која и јас играв. Со неа имавме голем успех низ целата земја. Едноставно, приказната е фантастична. Цело време размислував, додека живеам во САД, како да направиме филм од таа претстава, која имаше успех и во светот. Тоа е неверојатна приказна за Македонија, за менталитетот, за музиката, карактерите на луѓето, за љубовта“ – вели Шербеџија, кој сценариото за филмот го напишал пред девет години. Директор на фотографија е Дејан Димески, Влатко Стефанов-



Алан Старски

ски е автор на музиката за филмот. Монтажата е на Николас Гастер, дизајн на продукција – Иван Бартлинг, а костимографија – Жељка Франуловиќ. Продуценти се: Роберт Насков, Горјан Тозија, Владимир Анастасов и Игор Нола, продуцентски куќи: „Партизанс“, „Лије-ни филм“, „Арт филмс продакшн“, „МП филмска продукција“, а копродуценти се „Кино око“, F&ME, YLE. По премиерата се одржа и прес-конференција на која беа присутни режисерското дуо Раде и Данило Шербеџија, продуцентите Роберт Насков и Горјан Тозија, финскиот копродуцент Арто Халонен, како и актерите Луџија Шербеџија, Силвија Стојановска, Мико Ноусианен, Петар Мирчевски и 11-годишниот актерски талент Давид Тодосовски.

Награди

Интернационалното жири за главната компетиција „Камера 300“, предводено од Федон Папахиаил, одлучи дека лауреати на 37. ИФФК „Браќа Манаки“ се директорите на фотографија Јани Петери Паси, Рубен Импенс, Матијас Троелstrup и Лука Коасин. Наградените директори на фотографија со многу искрени емоции ги примија наградите во Битола.

Директорот на фотографија од Финска, Јани Петери Паси, е лауреат на „Златна камера 300“, за филмот НАЈСРЕЌНИОТ ДЕН ВО ЖИВОТОТ НА ОЛИ МАКИ. „Тој создава една автентична и лирична атмосфера која ја обзема публиката и ги доловува духот на времето и уникатното искуство на главниот лик“ – се вели во образложението на жирито.

Добитник на „Сребрена камера 300“ е Рубен Импенс од Белгија за филмот БЕЛЏИКА, поради рефлексивната интензитетот на чувства и бидејќи ни дозволува да влеземе во светот на ликовите преку енергичната кинематографија. Рубен Импенс со голема емоција ја прими наградата, заблагодарувајќи ѝ се на сопругата што го поддржувала во тешките моменти од неговата професија.

„Бронзената камера 300“ ја доби Матијас Троелstrup од Данска, за филмот БЕНГ ГЕНГ – МОДЕРНА ЛЌБОВНА ПРИКАЗНА, за прецизноста на неговиот младешки стил во хармонија со содржината која е истовремено и реалистична и соновна.

Добитник на наградата „Мала камера 300“ од селекцијата на кратки филмови е директорот на фотографија Лука Коасин од Франција, за филмот

Од доделувањето на наградите

(од лево на десно: Рубен Импенс, Јани Петери Паси и Матиас Троелstrup)





ПАРКОТ – за оригиналниот концепт и успешната реализација.

По доделувањето на наградите, а пред проекцијата на филмот ЗЛАТНАТА ПЕТОРКА, директорот на фестивалот Благоја Куновски-Доре го затвори 37. издание на фестивалот, изразувајќи задоволство од програмата и можноста толку многу великани на кинематографијата и двајца оскарровци да учествуваат на фестивалот.

Премиера на ЗЛАТНАТА ПЕТОРКА

По свеченоста на доделувањето на наградите, на 17 септември беше прикажан филмот ЗЛАТНАТА ПЕТОРКА во режија на Горан Тренчовски, а по проекцијата екипата на филмот се поклони пред публиката во Битола. Филмот беше прикажан надвор од конкуренција. Се работи за една историско-современа интерполирана морална драма, во режија на Горан Тренчовски, во која искусниот директор на фотографија Апостол Трпевски, оптимално ја оформува визуелната атмосфера. Благоја Куновски го претстави тимот на овој филм и на прес-конференција. Во Битола беа присутни режисерот Горан Тренчовски, продуцентот Дејан Милошевски и актерите Петар Арсовски, Билјана Таневски и Игор Ангелов.

„Благодарни сме за честа да го прикажеме филмот на овој реномиран фестивал. Се работи за една морална драмска историја со елементи на трилер и романа, која се одвива во педесеттите години од минатиот век. Приказната раскажува за грозоморен и апсурден настан на егзекуција на пет млади луѓе од Струмица“ – објасни режисерот Тренчовски. Актерите Петар Арсовски, Билјана Таневски и Игор Ангелов рекоа дека се задоволни од работата на филмот. Актерката Билјана Таневски го игра ликот на лошата полицајка и според сценариото, „лошиот човек завршува лошо“. Актерот Петар Арсовски го носи главниот лик на човек со морална дилема, додека Игор Ангелов игра лик со љубовен предизвик и човек кој треба да се соочи со последиците од егзекуцијата на студентите. Продуцентот Дејан Милошевски истакна дека се договорени двајца дистрибутери на филмот, додека проекцијата во Битола ѝ беше посветена на Билјана Гарванлиева, косценаристка на филмот, која, за жал, не дочека да ја види неговата финална верзија.

Годишно собрание на ИМАГО

Македонското здружение на директори на фотографија, како дел од *Друштвото на филмски професионалци на Македонија*, беше домакин на ИАГА 2016, годишно собрание на Меѓународната федерација на директори на фотографија – ИМАГО, кое од 13 до 15 септември 2016 година се одржа во Битола. Во работата на собранието учествуваа повеќе од 50 делегати од целиот свет. Нивното присуство во Република Македонија и во градот Битола го поздравија Благоја Куновски, директор на фестивалот и Гена Теодосиевска, уметнички директор на ИФФК „Браќа Манаки“. Импресиониран од целата организација на годишното собрание на Меѓународната федерација на директори на фотографија – ИМАГО, нејзиниот претседател, Пол Роестад, со воодушевување ја нагласи честа што членовите на ИМАГО ја имале можноста да се сретнат со легендарниот директор на фотографија Џон Сил, добитник на наградата „Златна камера 300“ за животното дело на 37. ИФФК „Браќа Манаки“. „Тоа е светски настан. Присуството на Џон Сил на фестивалот во Битола, а со тоа и на годишното собрание на ИМАГО, беше пречекано со големо воодушевување на учесниците на собранието. Тоа беше ретка можност за средба со филмска легенда

како што е Џон Сил“ – рече претседателот на ИМАГО Пол Роестад, пред заминувањето од Битола.

Други придружни програми

Кинотеката на Македонија се вклучи во програмата на фестивалот со програмата „45 години македонски анимиран филм“. Во документарната програма, публиката на фестивалот можеше да види десет филмови од најновата светска продукција. Филмска Турција беше годинешниот избор за програмата „Земја во фокус“, бидејќи турската кинематографија се покажа и докажа како филмска индустрија која во последната деценија постојано се развива и расте. Публиката на ова издание на ИФФК „Браќа Манаки“ имаше и ретка можност да се запознае со најдобрите остварувања од последната едиција на *Филмскиот фестивал „Златна кајсија“* кој се одржува во Ереван, Ерменија.

Балканска копродукциска филмска соработка

На прес-конференција на ИФФК „Браќа Манаки“, во еден сегмент, се говореше за трендот на снимање филмови според принципот на регионална копродукција. За функционирањето на регионалните копродукции говорее: Мими Ѓор-



Балкански форум

госка-Илиевска, директорка на *Агенцијата за филм на Македонија*, Бобан Јевтиќ, директор на *Филмски центар Србија*, Ненад Дукиќ, филмски критичар и продуцент од Србија и Павлина Желева, продуцентка и филмска критичарка од Бугарија. Сите се согласија дека влегувањето во копродукција на некој начин е и гаранција за квалитетот на филмовите, бидејќи филмскиот проект на тој начин добива евалуација од повеќе држави, а на крај и од европскиот фонд „Еуроимаж“.

Мими Ѓоргоска-Илиевска, директорка на *Агенцијата за филм на Република Македонија* се заблагодари за поканата на фестивалот и идејата да се направи ваква презентација за регионалните копродукции и ги објасни предностите на ваквата соработка помеѓу државите. „Би сакала да истакнам дека во последно време, не само ние како балкански регион, туку сè повеќе и во пошироки европски рамки, регионалните копродукции се гледаат како вистински нов модел на филмска продукција, каде што навистина е многу олеснета целокупната соработка. Олеснета е соработката помеѓу продуцентите, како и со институциите задолжени за финансирање на филмските проекти. Морам да кажам дека соработката и поддршката помеѓу балканските држави се многу значајни од аспект на отворање нови можности на филмските професионалци и размена на искуства, како и за присутноста на балканската кинематографија на европските фестивали“ – истакна Ѓоргоска-Илиевска.

Македонскиот деск на програмата МЕДИА

Во рамки на фестивалските настани, се одржа и презентација на потпрограмата МЕДИА од програмата „Креативна Европа“ на ЕУ, наменета за европската аудиовизуелна индустрија и поддршка на европските филмски работници за развој на нови филмски проекти. Македонскиот деск на програмата МЕДИА го претстави Владимир Стојчевски, кој потенцираше дека Република Македонија е членка на МЕДИА од 24 јули 2015 година, додека македонскиот деск почнал да функционира од 1 април 2016 година. Тој ја објасни процедурата за аплицирање на проекти за поддршка од програмата МЕДИА. Зборувајќи за македонските проекти што веќе имаат добиено поддршка од МЕДИА, Стојчевски ги спомна филмскиот проект во развој со наслов ШЕЌЕРНОТО ДЕТЕ на режисерот Игор Иванов, филмските фестивали „Браќа Манакџи“ и „МакеДокс“, како и трите киносали „Милениум“ и „Фросина“ во Скопје и Центарот за култура во Битола.

Програма „Мак поинт“

Со проекциите на шеснаесет краткотражни играни и документарни филмови, распределени во четири фестивалски дена во рамките на ИФФК „Браќа Манакџи“, солидна посетеност и претставување на дел од авторите, потписници на филмовите, се заокружи филмската програма „Мак поинт“. Публиката имаше можност да ги погледне филмуваните идеи на младите автори, што во иднина ќе бидат потписници на долгометражни македонски играни филмови. Големо освежување во оваа ревијална програма беа разновидните жанрови, интересни и искрени сензибилитети и поетики на млади сценаристи, режисери и директори на фотографија. Издржани во филмувањето, некогаш потпирајќи се врз поискусни продукции или актери, најголем дел од нив ветуваат нови искри во домашната кинематографија. Со големо задоволство, гостите зборуваа за процесот на работа и нивните искуства во исчекување да ги донесат до филмското платно нивните почетнички остварувања.

Во програмата беа прикажани документарните филмови СЛОЖУВАЛКА на Александар Ковиловски, што зборува за значењето на хип-хоп културата кај нас, БРОД ТРГНАТ КОН НЕМЕРЛИВОТО на Сашо Димоски – за нашиот прерано починат поет Игор Исаковски, па филмот ПЕСНАТА НА БЕКТАШОТ на Гоце Цветановски за дервишките ритуали, СТУДАНТС на Тамара Котевска за искушенијата на младите да го остварат американскиот сон и ГЛАС ОД БУКУРЕШТ на Леотрим Идризи, за уметникот Баки Умери. „Се надеваме дека ‘Мак поинт’ во иднина може да добие и компетитивен карактер, како дополнителен мотив за новата продукција“ – смета Ана Василевска, координатор на програмата. Инаку, со одлука на фестивалскиот тим, програмата беше посветена на ненадејно и прерано починатата македонска режисерка Билјана Гарванлиева, која во својот кус животен век даде бројни и значајни документарни наслови.

Мастерклас на Карпо Година

Студентската програма на ИФФК „Браќа Манакџи“ почна со мастер-класата на словенечкиот директор на фотографија Карпо Година. Оваа програма, поддржана од Амбасадата на САД во Македонија, во рамките на фестивалот се одржа од 12 до 14 септември во НУ Завод и музеј – Битола. Карпо Година е роден во Скопје во 1943 година, неговата мајка е од Словенија, а татко му од Македонија. Откако неговите се преселиле во Словенија во 1949 годи-

на, останале да живеат и да работат таму. Додека студирал на академијата, почнал да режира и снима кратки филмови, а клучната пресвртница во кариерата ја доживеал во 1968 година, кога Желимир Жилник, негов млад колега, му понудил да работат заедно. Плод на нивната соработка е филмот РАНИ ДЕЛА, кој освои „Златна мечка“ на *Филмскиот фестивал во Берлин*. „Правам многу работи, режирам, снимам, монтирам... Во основа имам завршено театарска и филмска режија, па продолжив со снимање и досега сум снимил 25 играни филмови. И своите играни филмови ги снимам самиот, бидејќи само така сум начисто со себе“ – рече Година.

Во текот на својата презентација, Карпо Година прикажа извадоци од неколку негови култни филмови, помеѓу кои: РАНИ ДЕЛА од 1968, ЗДРАВИ ЛУЃЕ ЗА ЗАБАВА од 1971 и ЗА ЛЌУБОВНИТЕ ВИСТИНИ од 1972, филм што го снимал во Штип, инспириран од напис во еден весник каде што пишувало дека во Штип има 14.000 војници на ЈНА, 7.000 девојки во текстилната индустрија, но тие како масло и вода воопшто не комуницираат едни со други.

Животописи на историјата на македонската кинематографија

Румен Камилев, фотограф и познавач на историјата на македонската кинематографија, во рамките на фестивалот изложи цртежи на сценографот Василие Поповиќ-Цицо. „Тоа е материјал кој е навистина драгоцен. Случајно е пронајден во архивите на ‘Вардар филм’. Иако изгледаат како карикатури, сепак станува збор за животописи на македонската професионална кинематографија. Филмот во Македонија е сериозно културно наследство на кое треба да се биде горд“ – рече Камилев.

Василие Поповиќ-Цицо е сценограф кој работел на култни македонски филмови, како МИС СТОН, МИРНО ЛЕТО, ВИЗА НА ЗЛОТО и многу други. На цртежите на Василие Поповиќ-Цицо се насликани познати актери, сценографи, сниматели, фотографи, како и лауреати на „Златна камера 300“. Животописите на Василие Поповиќ-Цицо во голем формат беа изложени во прес-центарот на фестивалот. Румен Камилев даде предлог да се основа *Музеј на филмот*, да се постави алеја на филмските великани и творци на македонската кинематографија, како и на лауреатите на *Фестивалот „Браќа Манакџи“*, а потсети дека во 2017 година се навршуваат и 70 години од постоењето на „Вардар филм“...

AsterFest



XII International
Film Festival

Aster Fest

27 - 31 May 2016 Strumica

МАЛИ ПРИКАЗНИ - ГОЛЕМ УМ
BRIEF STORIES - GREAT WISDOM

GROZD



ISRAEL



АГЕНЦИЈА ЗА ФИЛМ
на Република Македонија



Tfa
Телефонски Фестивал
Телефонски Фестивал

Ацо ГОГОВ

УДК 791.65.079(497.742)2016"(049.3)
Кинопис 49/50(27), 2016

ВО ПОТРАГА ПО МАЛИТЕ ПРИКАЗНИ - за 12. „Астерфест“ - Струмица, 2016 -

Од 27 до 31 мај оваа година, во Струмица се одржа дванаесеттото по ред издание на *Интернационалниот фестивал на краток игран, документарен и анимиран филм „Астерфест“*, под мотото „Мали приказни – голем ум“. Фестивал кој во последните неколку години на едно место ги собира филмските творци не само од Балканот туку од многу поширок простор. Се покажува дека Македонија и Струмица можат да бидат возбудлива станица во патешествието на филмациите од целиот свет. Се покажува, исто така, дека филмот, киноприкажувањето, кое во Струмица имаше своја убава историја, може одново да заживее, иако повеќе години, со престанокот на работата на единственото кино „Балкан“, како да беше засекогаш оставено во минатото. Ете, повеќе од деценија, со постоењето на „Астерфест“ постои обид тој вакуум, таа празнина, кога се работи за филмот, да биде пополнета. Многу автори на филмот за сите овие години, како лауреати или едноставно само како учесници, ќе дојдат на овој фестивал: Боро Драшковиќ, Бранко Гапо, Лордан Зафрановиќ, Рангел Влчанов, Славко Штимац, Борис Геретс, Киро Урдин, Боро Стјепановиќ, Љупка Цундева, Карпо Година, Томоти Бајфорд, Владимир Блажевски, Лаила Пакалнина, Жарко Радиќ и други. На тој начин, Струмица се открива како мала точка која може да послужи како точка на спојување на креативните енергии на филмските творци, на оние, веќе славни и на оние што допрва настапуваат во филмската уметност. Се чини, една од концепциските определби на фестивалот е, имено, таа симбиоза на старото и новото, на веќе докажаното и на она што допрва треба да се докаже во уметноста на краткиот филм. Краткиот филм подразбира посебна уметност за создавање, па во таа смисла селекторот на фестивалот оваа година, Атанас Чупоски, ќе забележи: „Меѓу неупатените во филмската уметност често се среќава мислењето

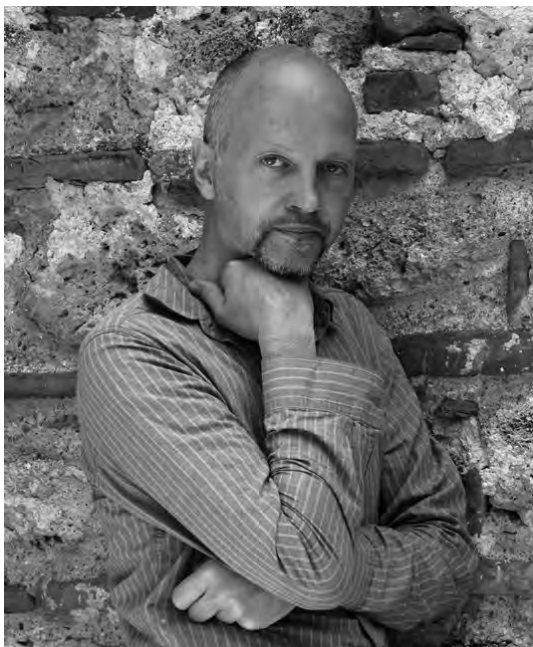
дека краткометражните филмови се само едно скапило кон целта – долгометражен филм. Се разбира, таквиот став е далеку од вистината, затоа што кратките филмски форми се многу повеќе од стилски и занаетски вежби, тие се релевантни уметнички дела, исто толку автономни во секој поглед колку и нивните посливни сродници – долгометражните филмови. На секој што има барем минимални познавања од уметноста на подвижните слики му е сосема јасно дека за да се креира релевантен филмски артефакт во кратка форма се потребни барем еднакво толку знаење, талент и марифет колку и за долгометражен филм“.

Лауреати на фестивалот оваа година беа: словенечкиот актер Борис Каваца, кој го доби Специјалното признание за високи достигнувања во филмската уметност; и германскиот режисер, сценарист и продуцент Вајт Хелмер, кој ја доби наградата „Астер“ за високи достигнувања во светскиот филм. Практично, првиот фестивалски ден започна со претпладневното прикажување на филмот за деца ТАНДАРА-МАНДАРА, режиран од лауреатот Вајт Хелмер. И двајцата наградени, помладиот Хелмер и повозрасниот Каваца, имаа можност да ги споделат своите искуства со филмот на „Тивериополските филмски беседи“, кои традиционално се одржуваат во манастирот во Вељуса, во еден природен амбиент. Непосредно по направениот портрет од страна на Гена Теодосиевска, портрет во кој таа ги скицира главните поетички обележја на фил-

мовите на Хелмер, самиот режисер подвлече неколку битни нешта за него како филмски автор. Хелмер како клучен момент за својата одлука да се занимава со филм го издвои гледањето на филмот АМЕРИКАНСКА НОЌ на Франсоа Трифо, и тоа кога имал само четиринаесет години. Со видлива воодушевеност и детски сјај во очите, небаре уште пред неговите очи се одвиваат секвенци од филмот на Трифо, со занес, како вистински уметник, Хелмер го прераскажуваше сижето на филмот, нагласувајќи ја моќта да се прават чуда во филмот од режисери како Трифо. Хелмер ја нагласи својата соработка со творци од Балканот, како Горан Бреговиќ, Гордан Микиќ во филмот АПСУРДИСТАН, Предраг Мики Манојловиќ во филмот ПОРТА ЗА РАЈОТ, филм кој ќе биде снимен на аеродромот во Франкфурт. Режисерот укажа на просторот во своите филмови велјќи дека одбира една локација на која се одвива целото дејствие, но притоа настојува тој мал простор полека да прерасне во еден цел универзум. Хелмер потенцира дека сега во тренд е да се снимаат филмови кои прикажуваат една депресивна реалност, но дека тоа не е неговата цел, туку дека има намера публиката да ја воведо во една стварност-сон, стварност која по малку наликува на магиски реализам. Вајт Хелмер, кој е еден од најнаградуваните европски режисери, својот прв филм го снимил на 14 години, а бил и копродуцент на играниот филм ТРИК НА СВЕТЛИНАТА, во режија на Вим Вендерс. Последниот, петтиот фестивалски



Од „Тивериополските филмски беседи“ во манастирот во Вељуса



Вејт Хелмер, добитник на наградата „Астер“

ден заврши со проекција на првиот игран филм на Хелмер, ТУВАЛУ. Овој филм ја покажува естетската ориентација на Хелмер, нешто за што тој зборуваше – настојувањето дијалогот целосно да се исфрли, а пак да биде раскажана приказната. Може да се рече, филм кој, од една страна, ја покажува способноста на режисерот да се види споменатата стварност-сон, а од друга страна, да се воспостави интертекстуален дијалог – не секогаш лесно читлив – со бурлескниот нем филм, со некои сцени од ДОМ ЗА БЕСЕЊЕ на Емир Кустурица, но и со некои искуства на филмскиот експресионизам. Филм кој покажува дека неверојатните коинциденции, пресвртите и воопшто лудизмот во творечката постапка – можат да му дадат голема магичност на филмот.

Вториот лауреат, словенечкиот актер и педагог Борис Каваца, еден од најискусните актери во регионот, изгледа необично витално за своите седумдесет и седум години. Таков беше и на првата фестивалска вечер, на отворањето на фестивалот, кога му беше доделена наградата. Каваца потенцира дека оваа награда му е многу подрага од многуте други награди кои ги има добиено, пред сè, затоа што доаѓа од просторот на кој живеат Словените. Ја спомена својата соработка со македонскиот актер Никола Ристановски на претставата „Господа Глембаеви“. Своето обраќање го заврши со многу љубов за Македонија и Македонците. Стоејќи онака на големата, осветлена сцена, следен од гледачите во полната сала, со висока и кршна фигура, со побеле-

на коса, неговите зборови како да имаа нешто повеќе од обично заблагодарување за добиената награда. Каваца како да сакаше преку своето обраќање да соопшти и некои други, поважни вистини, да им ја предаде својата љубов безусловно на присутните, да укаже дека човечката емпатија е над сè друго. Може да се рече, преку самата своја појава и сопствената лична историја, Каваца како да потсетуваше на филмски лик. Таква е и неговата приказна: прва љубов ќе му биде морепловството. Три години пловел по светските мориња додека во Африка не се запознал и не се вљубил во една девојка од Љубљана. Ќе го напушти бродот и ќе замине со неа во Љубљана, каде што ќе студира на Академијата за театар и филм. По две години студирање, повторно ќе сака да му се врати на морепловството, но по силно убедување од една негова професорка, сепак ќе остане на Академијата. Започнува како актер во театарот. Наградениот актер рече дека во својата актерска кариера четири претстави работел според методот на Ли Стразберг. Ја истакна својата соработка со режисерот Лордан Зафрановиќ, но и со режисерот Љубиша Георгиевски во ОСЛОБОДУВАЊЕТО НА СКОПЈЕ. Одговарајќи на едно од поставените прашања, Каваца го спомна и своето познанство со Ристо Шишков, кој „беше одличен глумец, но не знаеше честопати да се контролира“. Во рамките на фестивалот, надвор од конкуренција, во чест на наградените, беше прикажан долгометражниот филм НАХРАНИ МЕ СО ЗБОРОВИ со Каваца во една од главните улоги.



**Борис Каваца
(добитник на Специјално признание за
особен придонес кон филмската уметност)**



Фестивалската програма, исто како и минатата година со актерот Боро Степановиќ, и оваа година имаше работилница, овој пат со Русомир и Матеј Богдановски. Првиот, афирмиран драматург и писател, поранешен професор на ФДУ во Скопје. Вториот, негов син, стрип автор, творец на неколку стрипови, меѓу кои посебно место има стрипот „Патенталија и Тентелина“. Работилницата со наслов „Стрипот и филмот“ беше водена од медијаторот Гена Теодосиевска, која воспостави дијалог со двајцата автори, секогаш давајќи го само поттикот тие двајцата да се доискажат, внимавајќи да биде дискретна, кратка, поттикнувачка, без да ги прекинува искажувањата на Русомир и Матеј. Русомир се обиде да го евоцира времето на своето запознавање со стрипот, како и да укаже на преплетувањето на стрипот со драмата и филмот. „Ако ги погледнете книгите за снимање филмови на Акира Куросава, ќе видите дека тие целите се со скици, цртежи, слики, личат на книги-стрипови.“ Неговиот син, Матеј, зборуваше за потценувачкиот однос кој честопати постои кон стрипот како феномен, истовремено нагласувајќи дека стрипот не е толку млад, затоа што неговите почетоци, на пример, се видливи на илустрациите, грчките вази, црковните композиции.

Како и секоја година, и на годинешниот фестивал беа прикажани филмови во категоријата „Мувиленд“. Категорија која подразбира прикажување кратки филмови од одредена национална кинематографија. Оваа година тоа беше израелската кинематографија. За тоа селекторот на категоријата

„Мувиленд“, Влатко Галевски, ги издвои следниве аспекти: „Во последните 10 години, израелскиот краток филм бележи неверојатно моќна и квалитетна продукција, и тоа во светски рамки. Вистинска експанзија на кусата филмска форма со минимални буџети, но и со исклучителна креативност. И не само како формат на студентски експерименти, туку и како предзнак на познати и етаблирани израелски режисери. Се разбира дека дигиталната технологија и независните продукции го овозможуваат овој нагорен тренд на производство и дистрибуција на кратката филмска форма“. Гледачите навистина имаат можност да погледнат некои навистина интересни израелски кратки филмови, како НЕШТО МНОГУ МАЛО, ЈАЛОВА, МИЛИ БОЖЕ, НИОША, ЦРЕШИ.

Жирито на дванаесеттиот *Меѓународен фестивал на краток филм „Астерфест“*, во состав: Русомир Богдановски, Нарциса Дариевиќ-Марковиќ и Николас Нојхолд, во конкуренција од 21 краток филм, своите одлуки ги донесе врз основа на уметничката вредност на филмовите, оценувајќи ги како топли човечки приказни кои во потполност го изразуваат мотото на фестивалот: „Мали приказни – голем ум“. Беа доделени следниве награди: „Златна потковица“ за играниот филм СОСЕДОТ ОД ГОРНИОТ КАТ, тринаесетминутен ирански филм во кој човечката димензија на солидарност, грижа за другиот е во прв план: приказна од секојдневјето, едноставно филмски раскажана, при што тишината има доминација над зборовите, а станот на соседот од горниот кат се открива како посебен универзум,

по малку загадочен и таинствен. „Сребрена потковица“ доби документарниот филм ОСВЕТЛЕНАТА ТЕМНИНА на Арсим Фазлија од Македонија. Трогателна приказна, сепак без патетика, како испитување на суровоста на стварноста: три деца со оштетен вид сепак го продолжуваат своето високо образование, постигнувајќи високи резултати. Документарец што ги испитува можностите на човечкото суштествување, потребата за напредок, но не како остварување на некаков американски сон, туку како едноставна потреба да се продолжи да се живее понатаму и покрај хендикепот. „Бронзена потковица“ доби ирскиот филм ПЕЛТЕК на Бенџамин Клири. Филм кој ја актуализира современата доба на интернетот, при што меѓучовечката комуникација, па и љубовта, се одредени од меѓусебното поврзување преку социјалните мрежи. При сето тоа, сликата на оној другиот кого би сакале да го љубиме, а не сме го виделе никогаш, понекогаш е поинаква од онаа очекуваната. Наградата „Старозлатен проектор“ ја доби анимираниот филм КРУЖНО ПАТУВАЊЕ НА МАРЕТО на Жарко Иванов. Десетминутен филм во кој е раскажана средбата на девојка од село со феноменот на киноприкажувањето во еден град, Битола. Наградата „Ацо Алексов“ ја доби документарниот филм ЦИРКУС ДЕБРЕ БЕРАН на Лукас Бергер, германско-португалска копродукција. Филмот прикажува атрактивни циркуски настапи во природното опкружување на Етиопија. Наградата за сценарио „Ѓорѓи Абациев“ ја доби украинскиот филм

СИН, една приказна за паралелните кризи, едната во државата, другата во семејството. Се покажува дека решавањето на едната криза е во тесна зависност од другата. За најдобар краток игран филм беше прогласен НИКУЛЕЦ на Барни Фрајдман, а за најдобар анимиран - ПРИКАЗНА НА МЕЧЕТО, единаесетминутен чилеански филм.

Во категоријата „Мувиленд“ за најдобар беше прогласен филмот МИЛИ БОЖЕ на авторите Ерез Тадмур и Гај Натив. Врз база на познатиот ритуал на оставање ливчиња со молби до Господ во вдлабнатините на Сидот на плачот во Ерусалим, авторите создаваат оригинална современа приказна, која се занимава со човечките надежи и очекувања во сета нивна комплексност, но и едноставност. Камерата е сведок со дистанца, а сепак близок сведок, музиката – израз на најдлабоките чувства, режијата – дискретно емотивна, со поетска автоиронија.

Дванаесеттиот „Астерфест“ донесе кратки филмови кои, не пренебрегнувајќи го естетското - отвореноста кон нов израз, експериментот - сепак важно место им даваат и на човечките вредности, оние фундаменталните, без кои светот изгледа апсурден. Оттука онаа димензија на човечка топлина присутна во повеќето филмови. Во услови на своевидна изолација, на отуѓување преку егзистирањето во сопствениот виртуелен простор, краткиот филм со приказните што ги раскажува се покажува како медиум кој треба повторно да ја воспостави загубената блискост меѓу луѓето.

Од доделувањето на наградите



Тони ДИМКОВ

СИТЕ СМЕ ПРИКАЗНА - за 7. издание на Фестивалот на креативен документарен филм МакеДокс 2016 -

Седмото издание на Фестивалот на креативен документарен филм *МакеДокс*, со мотото *Сите сме приказна* - се одржа под отворено свездено небо од 20 до 26 август 2016 година во *Курушумли-ан, Чифте амам и Музејот на современата уметност* во Скопје.

По седум години постоење, фестивалот *МакеДокс* континуирано расте, но не старее, туку напротив, се подмладува во секој аспект од своето постоење, како од содржински така и од организациски аспект, така што стана фестивал кој со својата автентичност е познат не само во национални туку и во меѓународни рамки. Потврда за тоа се над четиристотини апликации со филмови за седмото издание, бројот на гости, кој годинава

се искачи на значајна бројка од 52 документаристи од целиот свет, поддршката што *МакеДокс* ја доби од програмата МЕДИА на „Креативна Европа“, како и постојаните пофалби кои со суперлативи ги изразуваат сите што го посетиле или биле дел од *МакеДокс*.

Распоредени во пет програми, и тоа: „Главна програма“, „Нови автори“, „Руски снег“, „Кратки документарци“ и „Студентски приказни“, на седмото издание на *МакеДокс*, бројот на прикажаните документарни филмови беше дуплиран, од триесетина во минатите години - на вкупно 63 во 2016 година.





Од отворањето на **МакеДокс**

Фестивалот има и неколку новитети, како нова натпреварувачка програма на студентски документарни филмови и програма на земја во фокус, која оваа година беше посветена на Русија. Од организациони аспекти новитет имаше и кај локациите на кои ќе се одвива фестивалот: покрај главниот фестивалски центар, кој и годинава беше во магичниот простор на Куршумли-ан, проекции се одржуваа и на платото пред анот, и тоа од 20:30, 22:30 и полноќни проекции од студентската програма. Две нови локации беа освоени со работилницата „Раскажувачите раскажуваат“, која се одржа во Чифте амам и со работилницата „Уметноста на раскажувањето“, која се одржа во Музејот на современата уметност.

„Седмото издание на фестивалот *МакеДокс* беше посветено на раскажувачите. Бидејќи во документарните филмови нема однапред напишано сценарио, приказните ги раскажуваат протагонистите во филмовите. Фестивалот го отворивме со една топла и тажна приказна базирана врз музика со песните на словенечкиот актер, режисер, поет и писател Фране Милчински-Јежек, раскажана со документарниот филм *МОЈОТ ПРЕВРТЕН СВЕТ*, како македонско-словенечко-хрватска копродукција. Селекцијата на филмовите во петте фестивалски програми се движеше по линијата на добро раскажана приказна и силни човечки личности, што произлезе од мотото *Сите сме приказна*. На фестивалот беа присутни филмски остварувања и автори кои се во врвот на

современата документаристика, како Патрицио Гузман со неговото *БИСЕРНО КОПЧЕ*, Андреас Џонсен со *БУБАЧКИ* како нов начин на исхрана, Клаудија Тоси со *СОВРШЕНИОТ КРУГ*. На затворањето на фестивалот го прикажавме *ПОЖАР НА МОРЕ* од Џанфранко Роси, добитник на 'Златна мечка' во Берлин, додека во селекцијата на кратки документарци го прикажавме *БАЛАДА ЗА ЖАБИТЕ* на Леонор Телес, исто така со 'Златна мечка' во Берлин. Од Русија го донесовме филмот на најзначајниот современ руски автор Виталиј Мански со филмот *ПОД СОНЦЕТО*, кој е приказна снимена во Северна Кореја – истакнува селекторката Петра Селишкар.

Ситуација што се повторуваше секоја вечер на годишешниот *МакеДокс* беше исполнетиот амбиент во Куршумли-ан и на платото пред Музејот на Македонија, и од отворањето до доделувањето на наградите секоја вечер се бараше столче повеќе за сместување на публиката.

На отворањето на фестивалот, на 20 август, беше прикажан документарниот филм *МОЈОТ ПРЕВРТЕН СВЕТ*, приказна базирана врз музика со песните на култниот словенечки актер, режисер, поет, писател и клоун Фране Милчински-Јежек. Во продукција на „Петра Пан филм продукција“, филмот е направен како македонско-словенечко-хрватска копродукција. Во музичкиот сегмент на филмот настапуваат и македонските музичари Тони Китановски со оркестарот „Черкези“, како и групата „Бернајс про-



Екипата на филмот МОЈОТ ПРЕВРТЕН СВЕТ

паганда“. Филмот беше прикажан надвор од компетицијата за награди.

Филмската екипа што работеше на филмот, меѓу кои беа снимателот Бранд Ферро, монтажерите Доријан Миловановиќ и Владимир Гојун, музичкиот продуцент Крис Екман, како и продуцентите на филмот, беше пречекана со овации по проекцијата, додека благодарност до екипата и до присутната многубројна публика изрази режисерката Петра Селишкар.

Руските современи автори на документарни филмови беа застапени во програмата „Руски снег“ со 7 документарни филмови од најновата руска документарна продукција, кои раскажуваат приказни за најпознатата академија за руски балерини, за сибирските селца, како и за авангардните градски фаџи кои си го наоѓаат својот мир во шумите на рускиот север. Беа прикажани филмови од авторите: Софија Горленко, Виктор Косаковски, Светлана Демидова и Дмитриј Сидоров, Владимир Головнев, Ана Шишова и Татјана Соболева.

На ова свое седмо издание, *MakeDox* ја доби својата прва натпреварувачка студентска програма. Годинава имаше 23 студентски документарни филмови од европските филмски академии, но нивните 26 автори и приказните што ги носат дојдоа од сите страни на светот. Покрај филмовите во конкуренција за награда, во оваа програма беа прикажани и шест филмови што се направени во регионалната школа „АКТив“. Студентската програма беше отворена со премиера на македонскиот документарен филм *СТУДАНТС* на Тамара Котевска, а премиерно беа прикажани и филмовите *ЗЛОБНАТА КАМЕРА* на Ана Алексовска и *АРМАНДО ДИЈАЗ* на Сандра Јовановска.

На седмото издание на *MakeDox* се одржаа три работилници: „Работилница за уметноста на раскажувањето“ за хип-хоп музиката и правењето документарни приказни со диџеј Димитри од Чаир, од



Иика Вехкалаhti

21 до 24 август во Музејот на современата уметност; „Раскажувачите раскажуваат“ со Иика Вехкалаhti од Финска, еден од најзаслужните продуценти на актуелната документаристичка сцена, од 22 до 25 август во Чифте амам; и „Сторивуд“ за млади и млади во душа во и околу Куршумли-ан.

Гостинот од Финска, Иика Вехкалаhti, осмисли серија мастеркласови – приказни „сечени, лепени и монтирани“ – според свој драматуршки рецепт. Предавањата со наслов „Раскажувачите раскажуваат“ беа отворени за сите заинтересирани раскажувачи, а особено за режисерите и студентите по филмска уметност. Искуството, вредностите, начинот на кој филмовите заведуваат, грешките, изборите и начинот на гледање филмови се т.н. филмски гревови за кои Вехкалаhti раскажуваше заедно со режисерите Магнус Гертен (Шведска), Петра Селишкар (Словенија), Клаудија Тоси (Италија), Дон Едкинс (Јужна Африка), Лена Пасанен (Финска), Стефано Теалди (Италија), Татјана Соболева (Русија) и Андреас Јонсен (Данска). Секој од нив го пренесе својот начин на раскажување, доближувајќи ја својата најнова приказна како дел од годинашната програма на *MakeDox*. Инаку, Иика Вехкалаhti е извршен продуцент во продукцијата „Осмели се да сонуваш – Азија“ и компанијата „Раф кат“, која им дава онлајн-поддршка на авторите на креативни документарни филмови во последната етапа од продукцијата. Неговата компанија „ИВ филмс“ продуцира и обезбедува менторство за документарни филмови. Како продуцент работел и во Финскиот јавен радиодифузен сервис „Иле“. Ја има добиено наградата „Док могул“ која им се доделува на поединци коишто во текот на својата кариера дале суштински придонес за креативната виталност на документарната индустрија.

Во програмата на фестивалот беа задржани разговорите „Под смоква“, а беше поставена и фотоизложбата „Патувањата на магаренцето на *MakeDox*“.

Во Куршумли-ан, за време на фестивалот свој мобилен инфо-деск имаше и канцеларијата на МЕДИА во Македонија, на кој сите заинтересирани можеа да добијат информации за аплицирање во програмата од прва рака.

Годинава *МакеДокс* подготви и апликација која можеше да се симне од Google Play Store и APP Store и со која можеше да се следи распоредот на филмската програма, концертите, присутните гости и сите други активности на фестивалот.

Во музичкиот сегмент на отворањето на фестивалот настапи новиот состав на Крис Екман, поранешниот лидер на бендот од Сиетл „Вокабаутс“ (The Walkabouts), кој воедно е музички продуцент на документарниот филм *МОЈОТ ПРЕВРТЕН СВЕТ* со кој беше отворен фестивалот. Концерт на отворањето одржаа и диџеј Димитри од Чаир заедно со гитаристот Тони Китановски. Во текот на сите фестивалски вечери имаше камерни концерти со етно и џез музика, додека на затворањето на фестивалот настапи оркестарот „Черкези“, по чиј концерт свој диско диџеј-сет имаше швајцарската режисерка Корин Швингрубер. Како најава на седмиот *МакеДокс* на 18 август, на Школка во Градскиот парк во Скопје, се одржа проекција на филм за хип-хоп дуото МАРТА И НИКИ, по што следувахе диџеј-сет на Димитри од Чаир.

Со доделувањето на наградите и проекцијата на филмот *ПОЖАР НА МОРЕ* од Џанфранко Роси, кој ја доби главната награда „Кромид“, на 26 август

заврши седмото издание на *МакеДокс*. На фестивалот беа доделени наградите „Кромид“ - за најдобар филм во главната програма, „Млад кромид“ - за најдобар филм на нов автор, „Кокарче“ - за најдобар студентски филм и Награда за филм со најдобри етички идеи од сите програмски селекции.

Жирито за наградата „Кромид“ во состав: Дон Едкинс, продуцент од Јужна Африка, Лена Пасанен, директорка на *Меѓународниот фестивал на документарен и анимиран филм* во Лајпциг и Владимир Гојун, филмски монтажер од Република Хрватска, наградата ја додели на документарниот филм *ПОЖАР НА МОРЕ* од Џанфранко Роси: „Наградата за најдобар филм во главната програма на филмскиот фестивал *МакеДокс* се доделува на филмот со беспрекорна уметничка експресија, кој раскажува приказна што е истовремено и актуелна и тешка. Визуелниот јазик во филмот синеастички пристапува кон една особено важна тема во светот денес. Режисерот уметно и несвојствено се занимава со животот и смртта, откривајќи ѝ на публиката нови, интимни слоеви на кризата која се одвива недалеку од нас“ - гласеше образложението на жирито, кое едногласно ја донесе одлуката.

Жирито за наградата „Млад кромид“ во состав: Стефано Теалди, продуцент и режисер од Италија, Иика Вехкалаhti, извршен продуцент во компанијата *Раф кат сервис* (Rough Cut Service) и Мила Турајлиќ, режисерка и продуцентка од Србија, наградата ја додели на филмот *МАРТА И НИКИ* на



Тора Мортенс од Шведска: „Филм со силна вибрација. Навидум едноставен, но способен да ја воведо публиката во една од најсилните супкултури на младата генерација. Ова е посебен, уметно направен филм за две девојки, нивното пријателство, потрагата по корените и искушувањето на машката доминација во светот на хип-хопот“ – стои во образложението на журито.

Посебно признание во селекцијата на *Нови автори* добија филмовите ЗЕМЈАТА ШТО ЈА ОСВОИВМЕ на сценаристката Миријам Смит и режисерот Кристофер Приор од Нов Зеланд и ДВЕ ДЕТСТВА на Владимир Головнев од Русија... ЗЕМЈАТА ШТО ЈА ОСВОИВМЕ е освојувачка филмска приказна концентрирана на малата супкултура во Нов Зеланд, каде што една мала заедница на земјоделци си го исполнува животот, играјќи рагби и пренесувајќи ја оваа практика од колено на колено, додека филмот ДВЕ ДЕТСТВА е краток филм кој го поттикнува прашањето за важноста на историјата во нашите животи и во општеството. Филмот ги истражува живите и згаснатите традиции, улогата на војните денес и во минатото, како и начинот на кој генерацискиот јаз влијае врз предизвиците со кои се соочуваме, образложи жирито.

Жирито за наградата „Кокарче“ во состав: Наташа Петровиќ, македонска театарска и филмска актерка, Воскресија Андреевска, сликарка и графичка дизајнерка и Иван Шопов, писател и автор на сценарија за анимирани филмови - донесе одлука за најдобар филм во студентската програма да го издвои филмот АРЛЕТ - ХРАБРОСТА Е МУСКУЛ на режисерот Флоријан Хофман: „Изборот на важна, релевантна и провокативна тема никогаш сам по себе не гарантира успешен документарен филм, но во случајов, сметаме дека е важно да им се даде глас на оние луѓе чијшто глас недоволно се слуша или, пак, воопшто не се слуша. А приказната за 15-годишната Арлет од Централноафриканската Република е токму таква - приказна за индивидуа која се наоѓа во земја каде што владеат насилството, стравот, несигурноста и неизвесноста, а надежта за подобар живот ја има во промили. Во такви околности, решеноста да им се даде глас на обезгласените е голема доблест“ - образложи жирито. Наградата во негово име ја подигна Хелга Тајпел од Амбасадата на Германија во Скопје, а режисерот Флоријан Хофман возврати со порака: „Почитувано жири, почитувана *МакеДокс* екипо, навистина сум почестен што ја добивам оваа награда на *МакеДокс*. Тоа е филмски фестивал чиј фокус не е во индустријата на правење и продавање на филмови, туку во разменувањето на мислења и рефлектирање идеи. За жал, тоа веќе ретко се наоѓа... Затоа, им благодарам на целата фестивалска организација и на срдечните

волонтери. Благодарам за вашата неуморна посветеност на киното. Главниот лик во мојот филм, Арлет, кажува една африканска изрека, која ѝ служи како мото: 'Храброста е мускул'. Идејата е дека храброста може да се тренира како мускул. Така што, ако сте храбри и продолжите да бидете тоа, сè полесно ќе бидете храбри. Ајде да ги здружиме силите како филмски автори и едноставно, како луѓе, но не само под смоквиното дрво - и да го тренираме овој мускул".

Посебно признание „Кокарче“ за студентски филм доби филмот ПАЗАР на режисерот Симон Гилард од Белгија, поради неконвенционалното раскажувачко решение. Со својот неверојатно моќен визуелен приказ, овој режисер покажува дека приказната може успешно да се раскаже и без зборови, со помош на сликите, боите и звуците, кои ги држат сетилата.

Жирито за „Наградата за најдобри етички идеи“ беше во состав: Влатко Галевски, филмски критичар и филмофил од Македонија; Катри Мерикалио, финска новинарка и активистка за добросостојбата на децата; Маријане Гизае, едукатор од Германија, која над 20 години работи со медиумите на развојни проекти во Јужна Африка. Ова жири одлучи наградата да му ја додели на филмот СОВРШЕНИОТ КРУГ на режисерката Клаудија Тоси од Италија: „Филмот очебијно се издвојува поради третманот на универзалниот и чувствителен проблем во приказната и посебниот пристап на режисерката кон протагонистите. Нема однапред испланирани агенди во заднината, ниту пак директно вмешување во дејството. Камерата на Бранд Ферро го документира само она што се одвива пред неа. Филмот создава подлабоко разбирање за неизбежниот дел од животот: смртта“ – образложи жирито.

Специјално признание за етички идеи доби филмот БИСЕРНОТО КОПЧЕ на режисерот Патрицио



**Од доделувањето награди на МакеДокс:
Клаудија Тоси (Награда за етички идеи)**

Гузман. Филмот е за домородните народи од Патагонија и нивната судбина. Кога се уништува група домородни народи, не исчезнуваат само нивната култура, јазикот и духот, туку се уништува и дел од светската цивилизација и конечно, нашата сопствена егзистенција. Филмот нè потсетува дека човечката етичност и слобода не зависат од Бога, а уште помалку од полицијата, потенцира жирито за наградата „Етички идеи“.

На последната вечер на *МакеДокс* оваа година, беше доделена и наградата „Златна каса“ на Миа Ферро, бидејќи е срушен рекордот во продажба на билети, рекорд стар три години, додека за најдобар волонтер беше прогласен Дин. Седмото издание на *МакеДокс* беше поддржано од Агенцијата за филм на Република Македонија, програмата МЕДИА на „Креативна Европа“, Националната фондација за демократија и Град Скопје.

ПАТУВАЧКО КИНО *МакеДокс*

Патувачкото кино на *МакеДокс* се одржа од 11 до 25 јули во 10 места во валандовскиот регион, и тоа: Пирава (11 јули), Чалакли (12 јули), Костурино (19 јули), Јосифово (20 јули), Валандово (22 јули), Богданци (23 јули) и Фурка (25 јули). Со три проекции, Патувачкото кино беше и дел од креативното здружување на *Д-Фестивалот* во Дојран од 15 до 17 јули 2016 година.

Во рамките на Патувачкото кино, посетителите и локалните жители имаа можност да погледнат повеќе документарни филмови од архивата на *Кинотеката на Македонија* и од програмата на *МакеДокс*. Во рамките на *Д-Фестивалот* во Дојран беа прикажани филмовите: ЛИКВИДАТОР (1983) и РИТАМ И ЗВУК (1955) на Трајче Попов, ДАЕ (1979) на Столе Попов, ВО ПОТРАГА ПО ФЕЛА (2014) на Алекс Гибни, ЗВУКОКРШАЧ (2012) на Кимо Коскела и ТАНЦУВАЈКИ СО МАРИЈА (2014) на Иван Герголет.

Во текот на Патувачкото кино, екипата на *МакеДокс* беше сместена во манастирот Свети Ѓорѓи, кој се наоѓа на падините на планината Плавуш, веднаш над градот Валандово. Црквата е подигната во средниот век, во турско време прераснала во манастир со стотина монаси, а во големиот земјотрес што го зафатил тој крај во 1931 година била урната. Неимарите повторно ја подигнале и во денешно време служи за религиозен живот, но и за одмор и релаксација на жителите од околните населени места. Во последниве 20-ина години за црквата и за манастирот се грижат дедо Симо и баба Гроздена, кои беа многу љубезни домаќини на екипата на *МакеДокс*. Во текот на нивното престојување во манастирот е обновена црквата, насликани се нови фрески, а изградени се и неколку нови придружни објекти во манастирскиот круг.



Патувачкото кино „МакеДокс“ годинава патуваше низ валандовскиот регион

ХРОНОЛОШКО-ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМОВИ СНИМЕНИ ВО МАКЕДОНИЈА ЗА ВРЕМЕ НА ПРВАТА БАЛКАНСКА ВОЈНА (26.09.1912-17.05.1913)

На 26 септември 1912* година црногорската армија навлегува во северна Албанија, во тоа време дел од Отоманската Империја. Со тој настан, фактички, започнува оружениот судир помеѓу Турција и Балканскиот сојуз (Бугарија, Грција, Србија и Црна Гора), познат во историјата како Балканска војна, односно Прва балканска војна. Цариград ги прекинува дипломатските односи со државите од Балканскиот сојуз и на 4 октомври им објавува војна. На 5 октомври Бугарија и Грција се вклучуваат во воените дејствија, а Србија им се приклучува на 7 октомври. Крвавите настани што следуваат се случуваат на териториите на осум денешни држави (Албанија, Бугарија, Грција, Косово, Македонија, Србија, Турција и Црна Гора), а овој географски простор е ограден од шест мориња (Јадранско, Егејско, Јонско, Мраморно, Средоземно и Црно Море). Во центарот на овој голем простор се наоѓа Македонија, чија територија е поделена на две оперативни зони – источната (тракиска) и западна (Албанија, Епир, Косово и Санџак).

Според историскиот сплет на околности, Балканската војна е еден од првите големи оружени конфликти во светот кои се случиле по појавата на кинематографската ера. Воените случувања го привлекуваат вниманието не само на „обичната“ јавност туку и на новинарската фела. Војната претставува важен медиумски настан, во кој седмата уметност зазема значајна улога. Доказ за оваа теза се речиси седумдесетина документарни филмови¹ снимени на воените фронтови од „над 20 сниматели“². Така од „сцена“ на воени настани, Балканскиот Полуостров се претвора во привлечна „кинематографска сценографија“ за филмската индустрија. Набргу на Балканот се појавуваат најважните тогашни „фактори“ во филмскиот бизнис.

Агентите на галскиот петел

„Само ‘Пате фрер’ има повеќе од осум сниматели на Балканот“³, посочува Англичанецот Стивен Ботомур, еден од најзначајните познавачи на документарците од Првата балканска војна. Насловите на само пет филма се наоѓаат во каталозите на малата француска филмска кука „Société Pathé Frères“, основана од страна на четирите браќа Пате во 1896 година, која набргу израснува во голема интернационална филмска компанија. Едниот од нив, ВОЈНАТА НА БАЛКАНОТ (La Guerre dans les Balkans), е наведен во серија од 10 дела, абecedно означени од А до Ј, со вкупна должина од 862 метри, кои со тогашната „кинематографска брзина“ од 16 кадри во секунда се прикажувале за 47 минути. Серијата А-Д (наведена во каталогот под №№ 5641, 5646, 5671 и 5686⁴) е прикажана во октомври 1912 година (првиот дел е прикажан во париското кино „Омниа Пате“ од 09(22) до 15(28) септември 1912 година). Серијата Е-Н (№№ 5704, 5705, 5723 и 5756⁵) е прикажана во ноември, а I и J (№5784 и №5855⁶) во декември.



За храброста на снимателите на „Пате Фрер“

Исто така, документарецот АГОНИЈАТА НА ОТОМАНСКАТА ИМПЕРИЈА (L'Agonie de l'empire ottoman - № 5788⁷, 330 m) е прикажан во декември 1912 година. Другите три наслови се од 1913 година: БОМБАРДИРАЊЕТО И ЗАЗЕМАЊЕТО НА ЈАНИНА ОД СТРАНА НА ГРЦИТЕ (Bombardement et prise de Janina par des grecs - № 6092⁸, 155 m), ПОГРЕБОТ НА ГРЧКИОТ КРАЛ ГЕОРГИОС I (Funérailles du roi Georges de Grèce - № 6086⁹, 140 m) и ПАДОТ НА СКАДАР (Reddition de Scutari - № 6130¹⁰, 265 m). Јанина е заземена од страна на грчката војска на 20 јануари 1913 година, а филмот е прикажан во Руан (во киното „Омнија“) во периодот од 2(15) до 6(19) април 1913 година. Грчкиот крал е убиен во атентат на 3(18) март во Солун и е погребан на 20 март (2 април) 1913 година во Атина. Денешниот албански град Скадар (во тој период во Отоманската Империја) не бил заземен од српските и црногорските единици, иако бил под шестмесечна опсада (градог паѓа по убиството на Хасан Риза паша, командантот на турскиот гарнизон од 20.000 војници, во Скадар). Откако масовните жестоки напади се заменети со мирни преговори, османлиската војска се повлекува со целото свое наоружување и опрема. Според своето стратешко значење, Скадар може единствено да се спореди со Едрене. Затоа во филмот доминираат битките за освојување на градот. Исто така, филмот зазема значајно место во каталозите на „Пате“. „Еден од нашите сниматели, ризикувајќи го сопствениот живот, го следеше напредувањето на српско-црногорските војски и нивното навлегување во градот на 10(23) април 1913 година. Тој изложувајќи се на голем ризик, се искачи на ридовите Барданолт и Тарабош кои беа под силен оган на непријателот и го снимил влегнувањето на победничката војска во Скадар. Потоа го снимил турскиот гарнизон кој се повлекува од боиштето.“ Филмот, за прв пат, е прикажан во Бордо (3-9 мај 1913 година), а локалниот весник „Ле новелист“ проекцијата ја опишува како „сцена снимена во живо од еден снимател на ‘Пате журнал’ (Pathé Journal) сред воениот пекол, во најтешки услови, ризикувајќи си го животот, при најжестокото бомбардирање на непријателската артилерија“.¹¹

Можно е филмски кадри снимени на македонска почва да се наоѓале во серијалите ВОЈНАТА НА БАЛКАНОТ и во АГОНИЈАТА НА ОТОМАНСКАТА ИМПЕРИЈА. За жал, информациите во каталозите, кои се однесуваат на двата наслова, се минимални. Не се споменува местото на снимање (не се среќава никаков топоним), не се наведени никакви временски одредници, ниту пак се наведени имиња на некои филмски „протагонисти“ (државници, по-

литичари, воени заповедници). Непознати се и имињата на снимателите. Од друга страна, ВОЈНАТА НА БАЛКАНОТ е своевиден филмски преглед, изграден од специфични кадри снимени на различни места. Овие воени „снимки“, „хроники“, „дневници“ или „неделници“ биле прикажувани низ Европа и најчесто се нумерирани од 1 до 10. Понекогаш во тогашниот печат се наоѓаат скромни прилози кои содржат сиромашни податоци кои денес се искористени од филмските проучувачи за определување на местата кои се наоѓаат на филмските документи. Благодарейќи на белградските весници, српските филмски историчари успеваат во серијалите да ги „дешифрираат“ географските имиња на македонскиот град Куманово, Лулебургас, Табарош, Чорлу, Скадар¹². Покрај македонскиот град Куманово, исто така, снимени се (снимателите се непознати) и епизодите МАРШОТ НА СРПСКИТЕ ВОЈСКИ НИЗ КУМАНОВО, ЛОГОР ПОКРАЈ КУМАНОВО, КУМАНОВО И БИТКАТА КАЈ КУМАНОВО – БОЛНИЧАРИ ПРЕВИВААТ РАНЕТИ¹³...

Истовремено со ВОЈНАТА НА БАЛКАНОТ браќата Пате започнуваат да го објавуваат и својот „Пате журнал“ (Pathé Journal), познат во историјата како прво филмско списание, неделен филмски преглед, кој излегува редовно од 1908 година. Списанието наскоро добива интернационален карактер и претставува „илустрација на неделните настани ширум светот“. Во 1902 година Французите ја отвораат својата филијала во Лондон, а во јуни 1910 година започнуваат да го објавуваат неделниот филмски преглед „Анимиран магазин Пате“ (Pathé Animated Gazette), кој претставува прво британско филмско списание. Во текот на Првата светска војна, лондонската филијала се осамостојува во посебна фирма под името „Бритиш Пате“ (British Pathé). Оваа фирма е позната како „една од најстарите медиумски куќи во светот“. За време на Балканската војна „Пате фрер“ е најопремената филмска куќа, како на кадровски така и на технички план. Французите се единствени кои поседуваат телеобјективи, кои се користат за снимање и прикажување на „вистински“ настани пред публиката. Монтажниот колаж од пет епизоди (реализиран со вакви леќи и снимен од страна на анонимен снимател на „Пате“) е вклучен во едно од изданијата на „Пате журнал“. „Тие се јасни и точни“ – забележува Ботомур – „некој ги прикажуваат испуканите топовски проектили кон бугарските војници кај Лулебургас (проектилите се испукани од растојание од седум километри). Орудија со голем досетел го продолжува бојното поле, а ова е приказ како филмската технологија може да го опфати целиот тој простор“.¹⁴

Покрај информативниот карактер, оваа продукција има уште една карактеристика, а тоа е анонимноста. Нејзините автори (сниматели) се наведени (и во каталозите на фирмата) како „еден од нашите сниматели“ или „еден снимател на ‘Пате журнал’“. Во одредени случаи, нивните имиња можат да се откријат во тогашниот печат и на тој начин да се утврди идентитетот. Така според Боса Слиепчевиќ („великанката на српската филмска историографија“) и според белградскиот весник „Балкан“, во бројот од втори март 1913 година, документарниот филм СВЕЧЕНОТО ВЛЕГУВАЊЕ НА КРАЛОТ ПЕТАР ВО СКОПЈЕ (снимен на 20 октомври 1912 година) е „оригинална снимка на господинот Бери, снимател на куќата ‘Пате фрер’“.¹⁵ Интересно за овој случај е фактот што името на Луј де Бери се наоѓа во споменатиот каталог во периодот од 1912 до 1914 година¹⁶, но тука се наведува дека Луј де Бери е режисер и снимател на филмовите ВО СРБИЈА – ЦИГАНСКА СВАДБА (En Serbie – un mariage chez les tziganes - №4935¹⁷). Филмот воопшто не ја допира воената тематика и е снимен во февруари 1912 година од страна на „Империум филм“ (Imperium film), фирма-керка на лондонската филијала на „Пате“. Совесниот приредувач на каталогот Анри Буске впечатливо напомнува дека авторството на Де Бери не може со сигурност да се потврди, така што се става под знак прашалник неговото учество во создавањето на филмот СВЕЧЕНОТО ВЛЕГУВАЊЕ НА КРАЛОТ ПЕТАР ВО СКОПЈЕ. Оваа „мистерија“ го принудува српскиот филмски истражувач Дејан Косановиќ, еден од најголемите познавачи на историјата на балканскиот филм, да констатира дека „Луј де Бери не е регистриран како постојан снимател на фирмата ‘Браќа Пате’ и за него нема никакви конкретни податоци. Веројатно тој бил слободен снимател и работел за нив“.¹⁸

Се наметнува прашањето: дали Луј Питролф де Бери/Louis Pitrolf de Beéry бил еден од снимателите на „галскиот петел“ (официјалното лого на „Пате“) за време на Првата балканска војна? Не се знае со сигурност. Единствено што може со сигурност да се констатира е фактот што овој снимател е прилично активен во овој период. Името му се среќава и во специјализираното списание од Будимпешта „Филмски преглед“, на почетокот од 1913 година, заедно со имињата на уште двајца сниматели. Потенцирајќи го интересот на снимателите за воените настани на Балканот, во списанието е наведено дека „еден снимател по име Хинтнер [Австриецот Корнелиус Хинтнер/Cornelius Hintner (1875-1922)] работел во воениот камп на црногорската војска и постојано бил во близина на

кралот Никола [црногорскиот владетел Никола I Петровиќ-Његош]. Ова не значи дека бил во близина на воените дејства. Друг снимател, Лавентура [Laventure] го снимал фронтот од другата страна, од страната на Бугарите. Тој бил постојано во близина на борбената линија, често користејќи ја камерата. Поради тоа, бугарската воена команда решила да го уапси и да му ги заплени снимените материјали. Под притисок на францускиот амбасадор бил ослободен. Му биле вратени дел од снимените материјали, кои биле и делумно оштетени. За време на едно снимање, Бери бил погоден со куршум. Раната била сериозна и тој неколку недели морал да се лекува. По успешното заздравување се вратил на својата работа. Голема несреќа се случила кога еден снимател ги снимал турските војски кои се повлекувале во паника. Еден турски офицер многу се разлутил и му ја отсекол главата со сабја и му ја уништил камерата. Таков е животот на воените сниматели кои не го добиваат потребното признание за својата работа. Би било правилно, заедно со насловите на филмовите, да се наведуваат и имињата на храбрите сниматели, бидејќи никогаш не се знае дали овие сниматели ќе се вратат во својата земја и во својот дом.¹⁹

Од скромните податоци во француското специјализирано списание, не може точно да се утврди каде точно престојува Бери кога „бил погоден со куршум“. Не се знае ништо поконкретно за неговата повреда ниту за болницата во која лежи неколку недели лекувајќи ја „тешката рана“. Сепак, со сигурност се знае дека зад уметничкиот псевдоним Луј Питролф де Бери се крие филмски творец кој оставил впечатлива трага во кинематографијата на Балканот во периодот од 1909 до 1915 година. Неговото вистинско име е Лајош Золтан Арпад Питролф/Lajos Zoltan Arpad Pintolf, Унгарец, католик и ерген, роден на 1(13) октомври 1879 година во малото унгарско гратче Ѓула, но пораснува во Егереш (денес Агире во Романија).²⁰ Тој снима во Босна и Херцеговина, Хрватска и Србија. Снимател е (во 1911 година) на првите два српски играни филмови кои претставуваат општествени репортажи на овој период. Некои од овие филмски материјали се чуваат денес во архивите на Југословенската кинотека. Од ова лесно може да се заклучи дека Бери има свое значајно место и во зачетоците на филмската историја во Македонија.

Зад името на францускиот воен снимател Лавентуре се крие името на Жан Емер (Jean Hemard), кој во 1924 година ќе биде асистент-режисер на играниот филм ЧУДОТО НА ВОЛЦИТЕ. Неговата енергичност му овозможува, за време на Првата

балканска војна, да „покрие“ голем простор, реализирајќи (според филмографијата на мојот покоен колега Костадин Костов²¹ во која не се споменува изворот на информацијата, а се однесува на овој снимател) снимен материјал во Црна Гора, Јанина (преземањето на градот), Белград (воена болница). Значајно е (во контекст на темава) дека Емер успева да ги сними воените дејствија на српската војска во Македонија – Скопје, Велес, Штип (освоени на 13 октомври 1912 година), Битола (влегувањето на српската војска во градот на 4 ноември). Очигледно е дека снимателот ја користи наклоноста на високите српски кругови и успева да ги овековечи на филмска лента кралот Петар I Караѓорђевиќ, принцот Павле, принцезата Елена и многу други важни политички и воени личности. Неговите филмски репортажи се „имплантирани“ (со монтажна постапка) во ВОЈНАТА НА БАЛКАНОТ, АГОНИЈАТА НА ОТОМАНСКАТА ИМПЕРИЈА, БОМ-БАРДИРАЊЕТО И ПРЕЗЕМАЊЕТО НА ЈАНИНА ОД СТРАНА НА ГРЦИТЕ. Исто така, му се припишуваат и репортажите СРПСКИОТ КРАЛ ПРИСУСТВУВА НА СОСТАНОК И СРПСКИОТ ГЕНЕРАЛ-ШТАБ.²² Според професорот Косановиќ, во Белград се прикажани ВОЕНИ ЗАРОБЕНИЦИ ВО СКОПЈЕ, ЗАРОБЕНИ АРНАУТИ (најверојатно снимен во Скопје) и ВЛЕГУВАЊЕТО НА СРПСКИТЕ ВОЈСКИ ВО БИТОЛА.²³ Сепак, имињата на авторите на овие репортажи сè до денес се непознати.

„Пате фрер“, иако е француска компанија, не е поврзана единствено со Франција. Филмовите им се наменети за глобалниот аудиториум. Репортажите им се синоними за вести и известување, чија основна задача им е да го задоволат универзалното љубопитство на гледачите. За нивната реализација и дистрибуција се активира „шпионска“ мрежа на која може да ѝ завиди дури и Интерпол. Браќата немаат намера да пропуштат еден „спектакл“ каков што е Првата балканска војна, затоа што таа има „привлечен“ заплет како примамлива стока за која постои голем пазар. Оружениот судир се следи со голем интерес затоа што оваа војна е крстосница на бројни политички интереси на големите сили, на директните учесници во неа и на нивните соседи. Поради тоа снимателските екипи се интернационални, составени како од Французи, така и од странци. Распоредени на најважните точки на воениот конфликт, тие снимаат за своите работодавци. Овие, пак, многу често ги ангажираат „независните“ самостојни сниматели и од нив ги откупуваат „ексклузивните“ снимки кои потоа монтажно се обработуваат и така обликувани се дистрибуираат низ целиот свет. Практика на „Пате“ е да се најмат анонимни и нови сниматели. Веро-

јатно на тој начин бескрајно можат да располагаат со снимениот материјал, да прават со него сè што ќе посакаат и доследно да ја запазат логиката на фирмата, при што акцентот се поставува врз космополитизмот, а не врз индивидуата.

Еден од тие ангажирани странци е капетанот Томас Вилијам Хенри Карл (Thomas William Henry Sarll). Карл снимал за британската филијала на компанијата²⁴, а во Истанбул бил испратен лично од уредникот на „Pathé Animated Gazette“, Вал Стер (Val Steer)²⁵. Карл бил роден 1882 година и бил познат по прекарот Тигар поради својата атлетска градба, воената кариера и славата на голем ловец. Пред да дојде на Балканот, Карл се занимавал со актерство и новинарство и бил дописник од фронтите на Англо-бурската војна (1899 - 1902) каде што го изгубил едното око. За сопствениците на „Пате“ бил познат по бројните скандали и по изразената алчност по пари. „Подочна побарал дополнителни пари“ – пишува за него Стивен Ботомур – „и тврдел дека камерата му била одземена од страна на Бугарите и искористена како статив на митралез, дека бил уапсен од страна на Турците и дека бил исправен пред стрелачки вод.“²⁶ Од компанијата воопшто не се вознемириле кога дознале дека завршил на суд. Карл не бил успешен снимател. Тој не успеал да ги задоволи желбите на нарачателите и во снимениот материјал да внесе динамика и драматика. Во неговите снимени кадри недостасуваат сцени од „крвавите битки“ за кои помпезно раскажувал. Оправдување за ваквата забелешка нашол во цензурата, па за да ја избегне, бил принуден да ги сече филмските ленти на мали делови и така да ги испраќа по пошта.²⁷ Во списанието „Неделен кинематограф“ (Kinematograph Weekly) од 22 ноември/5 декември 1912 година, на страница 662 може да се види фотографија на Карл (во друштво на турски војници) на која се гледа дека Карл е опремен со професионална камера од марката „Пате“. Ова е рекламна фотографија на компанијата насловена „Нашите воени снимки“. Во „Бритиш Пате“ може да се открие материјал од 90 секунди со неидентификуван број на „Pathé Animated Gazette“. Материјалот е со наслов ВОЈНАТА НА ПЕТТЕ НАЦИИ (The War of The Five Nations), а тука е и дополнувањето: „Првите филмски кадри од фронтот на специјалниот воен известувач капетан Т. В. Х. Карл“ (First Cinematograph pictures from the Front by Special War Correspondent, Capt. TWH Sarll).²⁸

Во друг раздел на кинопрегледот спаѓа репортажата ХРАНА ЗА БОРЦИТЕ (Food For Fighting Men) снимена во близина на градот Врање, денес во

Јужна Србија. Материјалот има поднаслов „Еден од најголемите проблеми за време на војната е пренесувањето на храната. Нашите снимки покажуваат стациониран конвој на прехранбени производи на српско-турската граница“ (границата со Македонија). Архивски зачуваниот материјал на „Бритиш Пате“ навистина покажува воен логор во кој има запрежни коли покриени со платно и черги и добиток и коњи кои пасат, а околу нив се растрчани српски војници.²⁹ Операцијата за заземање на Врање започнала на 7 октомври 1912 година. Оваа операција имала голема важност и со неа раководел лично српскиот крал Петар, кој бил придружуван од страна на премиерот Никола Пашиќ и началникот на штабот на врховната команда, војводата Радомир Путник.

Во индексот на имиња во каталозите на „Пате“ е посочено дека официјален снимател на фирмата (воен известувач на „Пате журнал“: „correspondant de guerre de Pathé Journal“) е Русинот со еврејски корени Самсон Чернов (Samson Tschernoff).³⁰ Чернов е автор на снимките (photographie) на БИТКАТА НА БРЕГАЛНИЦА (Bataille de la Bregalnitz - № 6288³¹, 165 m.). Во филмот се претставени моменти од меѓусојузничкиот воен судир, во кој Бугарија се судира со своите дотогашни сојузници (Грција, Србија и Црна Гора, а подоцна се приклучува и



Самсон Чернов

Романија). Овој воен судир е познат како Втората балканска војна. Војната започнува во ноќта помеѓу 16 и 17 јуни 1913 година и трае релативно кратко. Примирјето е склучено на 18 јули, а на 28 јули е потпишан Букурешкиот мировен договор. Со синтагмата „битката на Брегалница“ се именувани битките што се водат помеѓу српските и бугарските војски во периодот помеѓу 17 и 26 јуни во реонот на средниот тек на реката Вардар (реката Брегалница е најдолгата притока на Вардар). Битката на Брегалница се покажа како решавачка битка за крајот на Втората балканска војна. По оваа битка Бугарите се повлекуваат, а Србите ја зацврстуваат својата власт над Вардарска Македонија. Според наведените податоци, филмот е составен од неколку епизоди: српскиот генерал Рашиќ [Raschitch], српскиот воен логор и рововите пред битката кај Чупино Брдо [Tchoupino-Bodo, врв на планината Плачковица] и артилериски оган.

Постои и објаснение: „Во битката помеѓу Бугарите и Србите на 6, 7 и 8 јули 1913 [23, 24 и 25 јуни] победници се Србите“.³²

Што прави Чернов „прославиениот воен фотограф од Руско-јапонската војна“³³ во Македонија (и тоа од српската страна)? Според професорот Косановиќ, снимателот е „испратен на Балканскиот фронт од страна на рускиот филмски продуцент Дранков [Александар/Абрам Осипович Дранков (1880-1949)]. Снимените материјали на Чернов, освен од Дранков, биле искористени и од фирмите 'Пате' и 'Гомон'“.³⁴ Во летото 1913 година, Чернов е најмен од страна на Гока Богдановиќ (1860 - 1915), сопственик на белградското кино „Касина“ и српски филмски продуцент. Нивната соработка резултира „со значајни документарни филмови за Втората балканска војна“.³⁵ Тоа се филмовите: БИТКАТА НА КИСЕЛИЦА, БИТКАТА НА ЖЕДИЛОВО, ПРЕСТОЛОНАСЛЕДНИКОТ АЛЕКСАНДАР, КОМАНДАНТ НА ПРВАТА АРМИЈА, НА БОРБЕНАТА ЛИНИЈА КАЈ ЦРН ВРВ, ПОГРЕБОТ НА ПОРУЧНИК ЖИВОИН МАРИНКОВИЌ ВО КРИВА ПАЛАНКА и други.“³⁶

Самсон Чернов, всушност, снима со својата камера и во текот на Првата балканска војна, но не за „Браќа Пате“ туку за нивните конкуренти „Гомон“ (Gaumont). Снима во околината на Едрене, за време на неговата опсада, кога најверојатно се наоѓа во редовите на српската војска, која пак дејствува заеднички со бугарската војска. За соработката помеѓу српските и бугарските војски говорат насловите на неговите филмски репортажи: СРПСКАТА ВОЈСКА ВО БЛИЗИНА НА ЕДРЕНЕ, СРПСКАТА ВОЈСКА ИМ ПОМАГА НА БУГАРИТЕ ВО БЛИЗИНА НА ЕДРЕНЕ И ЕДРЕНЕ ПО ЗАЗЕМАЊЕТО.³⁷ Трите филма се дистрибуирани од страна на француската куќа „Гомон“ и се прикажани во Белград. Професорот Косановиќ забележува дека може да стане збор и за еден ист материјал кој е прикажан под различни наслови.³⁸

Во Белград се прикажани уште неколку филмови на „Гомон“. Тоа се филмовите: ВОЈНАТА НА БАЛКАНОТ (260 м), во кој е прикажано „бегството на турските војски, воен логор крај Куманово [градо-т е заземен на 11 октомври 1912 година од српската Прва армија на чие чело бил принцот Александар Караѓоргевиќ], болници во Белград и Софија, битката кај Лулебургас и заземањето на градот [17 октомври 1912 година], бројни снимки од Црна Гора...“³⁹, потоа филмот БОРБАТА ВО МАКЕДОНИЈА кој „ги следи настаните од бугарско-турскиот фронт“⁴⁰ и репортажата за влегувањето на крал Петар во Скопје (филмот е различен од филмот на „Пате“), дел од кој денес се чува во

фондот на Југословенската кинотека⁴¹ (Архивот во Париз го поседува ТУРСКО-БАЛКАНСКАТА ВОЈНА, 1912)⁴². Веројатно дел од овие снимени кадри влегле во специјално креираните филмски прегледи на „Гомон“, кои се однесувале на Балканските војни и кои биле насловени ВОЕН ДНЕВНИК („Пате“ своите филмски прегледи на оваа тема ги насловил „Воена хроника“).

Филмската компанија „Еклер“ (Éclair) зазема значајно место меѓу француските филмски компании кои работеле во овој период. „Еклер“ го издава својот журнал „Снимки од војната“. За компанијата работат исклучиво странци (доказите за ова се чуваат во Кралската кинотека во Белгија). Еден од нив е снимателот Јосип Хала/Josip Halla (1879 - 1960), пионер на хрватскиот филм. Негови дела се: ОПСАДАТА НА СКАДАР (33 м се чуваат во Кинотеката на Македонија) и ЗАЗЕМАЊЕТО НА ТАРАБОШ. Подоцна овие две репортажи се вклучени во БИТКИТЕ НА ЦРНОГОРСКИТЕ ВОЈСКИ КАЈ СКАДАР, филм на „Еклер“, но со поголемо времетраење.⁴³ Истата компанија го продуцира и филмот ПРЕНЕСУВАЊЕ НА ТЕЛОТО И ПОГРЕБУВАЊЕТО НА ГРЧКИОТ КРАЛ ГЕОРГИОС, прикажан кон крајот на март, во Белград.⁴⁴

Произведено во Италија (Made in Italy)

Поради близината на настаните, а и поради своите стратешки интереси, Кралството Италија искажува отворено кинематографско љубопитство кон настаните кои се одигруваат околу Скадарското Езеро (најголемо езеро на Балканот). Италијанската варијација на темата исто така е насловена ОПСАДАТА НА СКАДАР (L'assedio di Scutari), но е продуцирана од страна на компанијата „Лука Комерио“ од Милано. Нејзиниот сопственик Лука Комерио/Luca Comerio е снимател и режисер на 84 метри снимен филмски материјал. Филмскиот историчар Алдо Бернадини смета дека филмот е прикажан во Франција во декември 1912 година.⁴⁵ За време на Балканските војни, Комерио го снима и БАЛКАНСКАТА ТРАГЕДИЈА (La tragedia balcanica -1912, 315 м) со кој постигнува „грандиозен успех“ во салата „Рома“ каде што филмот е прикажан кон крајот на јануари 1913 година (во февруари истата година, филмот е дистрибуиран и во Франција⁴⁶). Најверојатно во овој филм постоеле филмски кадри снимени во Македонија.

Вистинска панорама на воените настани претставува филмот ПОСЛЕДНИТЕ НАСТАНИ НА БАЛКАНОТ (Gli ultimi avvenimenti dei Balcani) на компанијата „Савоја филм“ од Торина. „Воените дејства само што се започнати, а ние веќе имаме

можност да ги проследиме на екраните“ – се восхитува парискиот „Кинематографски курир“ (Le Courrier Cinématographique), во октомври 1912 година. „Ова ни го овозможи ‘Савоја’ на наше големо задоволство.“ Со користење на „впечатливи кадри“ филмот (со должина од 150 м) ги прикажува „мобилизацијата на Балканот, првите судири во Црна Гора, бојното поле за време на стрвотните борби кај Куманово и Скопје и трагичните последици од бомбардирањето и жестоките напади на Србите врз Турците“⁴⁷. Филмот е снимен од Алдо Молинари/Aldo Molinari (1885 - 1959), во периодот од 15 октомври до 8 ноември [2-26 октомври] и само благодарејќи на случајноста, избегнати се бројни непријатни последици, како што е протерувањето. Се тврди дека материјалот што го снимил Молинари во Стара Србија нелегално е внесен во Италија. Истиот материјал ПОСЛЕДНИТЕ НАСТАНИ НА БАЛКАНОТ се појавува и во Франција, во ноември. Во Шпанија истиот материјал се појавува под насловот ВОЈНАТА НА БАЛКАНОТ (Guerra de los Balkanes). Локалниот печат уверува дека „успехот на ‘Савоја филм’ со првата серија на ВОЈНАТА НА БАЛКАНОТ ќе биде дополнет со втората и третата серија кои наскоро ќе можат да се видат во Барселона. Снимателите се исклучително храбри. Нивните филмови се вистински сведоштва за големата трагедија на Балканот“⁴⁸.

Репортажите на Јунион Џек

Среде крвопролевањата на Балканот, најбројни се британските филмски репортери, односно поданиците на кралот Џорџ V. Меѓу нив е веќе споменатиот Томас Сарл, потоа Австралиеџот Џорџ Хјуберт Вилкинс/George Hubert Wilkins (1888 - 1958), Роберт Кенет Лесли Гордон/Robert Kenneth Leslie Gordon (1890 - 1969), сер Брајан Лејтон/Bryan Leighton (1868 - 1919) кој ги придружувал турските војски, Фредерик Волдермар Енгхолм/Frederick Waldermar Engholm, кој бил официјално акредитиран и кај турската и кај српската војска, искусниот Фредерик Вилиерс (1851 - 1922) распореден во штабот на Втората бугарска војска во Тракија, Џејмс Скот Браун/James Scott Brown, кој со својата камера ги бележел дејствијата на грчката војска.⁴⁹

Меѓу британските сниматели има и една снимателка – храбрата Џесика Бортвик/Jessica Borthwick. За оваа снимателка, која е родена во 1892 година, се знае дека е „ќерка на генералот Бортвик, одговорен за реорганизирањето на бугарската војска во 1880 година“⁵⁰. Ова е причината поради која Британката е блиска со бугарските власти за време на својот престој од 1913 до 1914 година. Опишана како „оптимистка, енергична и млада“, госпоѓицата Бортвик е една од ретките сниматели кои директно на своја кожа ги почувствувале вистинските ужаси на војната. Таа била подложена на сурови испитувања, ранета, затворана, обвинета за шпионажа, се разболува од колера во градот кој го носи името на римскиот император Адријан. Поради тоа, 21-годишната снимателка носела со



Џесика Бортвик во Балканските војни

себе цел арсенал оружја, но и знаела одлично да ги користи. Сепак, госпоѓицата Бортвик најдобро знаела да ја користи филмската камера. Со својата камера, таа снима кај Чаталџа, го бележи паѓањето на Едрене и остава фотодокументи од Софија, Стара Загора, Хасково, Свиленград, Харманли, Скопје, Битола, Гевгелија и од Каракачаните во Родопските Планини.

Уште повозбудлива е личната „епопеја“ на госпоѓицата Бортвик. Своите воени доживувања Бортвик ги раскажува во две интервјуа кои се објавени во лондонскиот печат во пролетта 1914 година (досега се откриени само овие интервјуа од страна на филмските историчари во Англија). На ова место си дозволувам да му сугерирам на читателот да го насочи своето внимание кон оние делови од

интервјуата кои се однесуваат на темата на овој текст. Во нив храбрата Британка целосно ги опишува атмосферата и околностите во кои работеле сите преостанати воени известувачи. Првото интервју му е дадено на анонимен новинар и е насловено „Едногодишната војна на една англиска девојка“. Објавено е во значајниот весник „Дејли кроникл“. „Таа е весела, нежна, црноока дваесет и двегодишна девојка која само што се врати од Балканот каде што помина една година и стана очевидец на последните воени денови и на конфузните денови што следуваа потоа. Заедно со војниците ги делела гладта, болестите и куршумите, јавала на само стотина метри од борбената линија, била ограбена од дезертери, преживеала за една година повеќе отколку повеќето мажи за цел живот. Таа е госпоѓицата Бортвик, а нејзиниот интерес за Балканот е наследен, затоа што нејзиниот татко, генералот Бортвик, бил поставен за воен командант во Бугарија во седумдесеттите години [на 19 век], со цел да ја реорганизира војската во Источна Румелија. За време на своите патувања, младата авантуристка открила дека името на нејзиниот татко сè уште се чува во сеќавањата на многу бугарски војници. Ја запознав вчера во нејзиното ателје во Јужен Кенсингтон каде што работи на своите скулптури. Таа накривува затоа што сè уште има куршум во своето колено. На сидовите на ателјето висат ранец и матарка кои ги зела од убиен Турчин, една трибојна специфична лента, која ѝ е дадена од страна на Србите во Битола (Monastir) и била нејзина пропусница за влегување во градот како британски воен известувач, потоа еден револвер и многу други предмети. Нејзините фотографии се расфрлени на масата и додека раскажува, нејзините неспокојни прсти си играат со чаурите собрани по бојните полиња.

Резерви и војничка опрема

„Кога започна Балканската војна, ти кажувам, не можев на ништо друго да мислам, затоа што иако никогаш не сум била таму далеку на исток, сите места кои се спомнуваа ми изгледаа многу познати од бројните кажувања на мојот татко. И имињата на споменатите офицери ми беа познати затоа што повеќето од нив беа обучувани од страна на мојот татко. На крај решив да заминам и на лице место да ја видам ситуацијата. Собрав доволно пари и започнав со подготовките. Имав намера да снимам неколку филма, па ја набавив потребната камера и за три дена научив да снимам со неа. Опремата ми се состоеше само од едни чизми за јавање, една фанела, дебел топол џемпер

и шапка од филц, која честопати ја заменував со бугарски калпак од црна овча кожа. Понесов со себе и голема пелерина од импрегнирано платно која ја наметнував на себе кога влегував во градовите за да не паѓам во очите на локалните жители. Зедов и еден револвер, но со текот на времето мојот арсенал со оружја се зголемуваше бидејќи насекаде среќавав мртви војници и офицери. Некоје време имав и еден карабин ‘мартин’ кој го зедов од еден убиен војник. Целата таа година беше навистина тешко. Сè што ми беше потребно го набавував или од мртвите војници или од напуштените магацини. На крај се вратив во Лондон за да се смирам психички, но и да ги обновам финансите.“

Затворена како шпионка

Сè до денес госпоѓицата Бортвик не ги залечила своите рани кои ги здобила во близина на Скопје (Uskup) кога Бугарите ги нападнале Србите. Таа таму пристигнала со задоцнување, јавајќи дури од Гевгелија. Во приквечерината одеднаш здогледала огнени одблесоци. Подоцна дознала дека тоа се огнови од цевките на бугарската артилерија. Одеднаш еден шрапнел го погодува нејзиниот коњ и го убива, а друг ја погодува неа и ѝ прави голема рана на ногата, од коленото до глуждот. Накривувајќи храбрата девојка се довлечкува до еден ров, потоа се префрлува во друг ров и по два и пол часа успева некако да стигне до Гевгелија со чизми полни со крв. По овој настан таа е уапсена како шпион. Во меѓувреме престојувала во Битола и дознала за некаков бунт таму. Кога се вратила преморена од долгото јавање, заспала во својата соба. Додека спиеа, во собата влегол непознат маж, ја разбудил и почнал да ја испрашува.

„Без зашеметена од премор кога ме разбуди“ – раскажува таа – „Одговорив: Да, се разбира... И, повторно заснав. Подоцна сфатив дека сум обвинета за шпионажа. Во зората бев одведена од мојата соба од страна на двајца мажи, некакви си жандарми. За несреќата да биде поголема, сите документи, пасошот и целиот мој багаж останаа во собата, во хотелот. Жандармите воопшто не сакаа да ми ги слушнат молбите за да си ги земам потребните работи од собата. Набргу се најдов во една валкана ќелија заедно со еден Македонец и еден Бугарин. Подоцна разбрав дека сум обвинета за шпионажа, поточно дека сум австриски шпион. Во ќелијата останав девет дена само на леб и вода. Во таквите околности, воопшто немав можност да се измијам, но тоа не ме загрижуваше толку. Бев навикната да не се капам редовно и да не ја мену-

вам облеката. Донекаде си мислам дека телесната нечистотија ме штитеше од паразитите. Паразитите беа најстрашното нешто на Балканот, многу полоши дури и од куршумите. По девет дена бев ослободена. Рускиот конзул со кого требаше заедно да ручаме дента кога ме уапсија некако открил каде се наоѓам и ме ослободи.”

Г-цата Бортвик има намера да ги сподели своите доживувања од војната, а сето тоа да биде илустрирано со нејзините филмови и фотографии. Таа подготвува книга во која ќе ги изнесе своите дневнички записи заедно со цртежи од нејзиниот блок.⁵¹

Второто интервју на Џесика Бортвик под наслов „Девојката што ја сними Балканската војна“ е уште поинтересно, поради фактот што е објавено во специјализираното издание „Биоскоп“: „Госпоѓицата Џесика Бортвик, дваесет и двегодишна Англичанка, која се врати во јануари од Балканот каде што престојуваше цела година, следејќи ја војната и снимајќи филмови, е една исклучително интересна личност. Иако, на прв поглед, таа е млада и нежна, сепак веднаш станува јасно дека таа е исклучително силна личност, како на физички, така и на психички план. Тој впечаток се потврдува кога ќе се слушнат сите нејзини авантури. Гласот ѝ е пријатен, длабок и мелодичен како звук на инструмент, трепери од ентузијазам и решителност на човек кој со својот нескротлив дух би ги поминал сите препреки и маки само за да ја оствари поставената цел. Идеалистка, интелектуалка, но и една едноставна практична жена и човек од акција, Бортвик искажува изразит индивидуализам, нејзината животна историја, иако досега прилично кратка, веќе претставува предизвик за многумина мажи“.

„Имав две причини за да отидам во војната“ - раскажува госпоѓицата Бортвик во навистина интересното интервју кое љубезно ни го даде минатата недела на своето студио во Јужен Кинсингтен... „Првата причина е едноставно плод на љубопитството, а втората се должеше на големиот интерес кој го пројавував кон Балканот и поради тоа што судбината на мојот татко (подоцна генерал Бортвик) е поврзана со тој регион... Со себе на Балканот понесов еден мал фотоапарат и една камера која лично за мене ја направи господинот Артур Њумен. Тој ме научи како да ја користам камерата за само три дена. Таа камера помина со мене цели дванаесет месеци, беше многу експлоатирана и издржа без поправки, ако не се сметаа за поправки моите ретки обиди да ги прицврстам отпаднатите делови со обична жица. Понекогаш успевав

да ги пополнам својата фототехника и опрема од фотоопремата одземена од мртвите офицери. Меѓу другото, имаше една интересна случка поврзана со малиот фотоапарат кој го понесов со себе. Кога пристигнав, не можев да го најдам. Или беше затурен некаде или пак беше украден. По четири месеци, бев во еден војнички камп и го забележав фотоапаратот кај еден војник кој тврдеше дека го нашол и го зачувал апаратот за да го продаде на некој воен известувач. Нема потреба да споменувам дека веднаш си го побарав назад. Проблемите при снимањето на линијата на фронтот беа навистина големи, особено кога немаш асистент. Користењето на статив беше голем професионален тест. Во битката случувањата се одвиваат со голема брзина и мораш постојано да си подготвен со камерата затоа што можеш засекогаш да ја изгубиш ‘сцената’ што сакаш да ја снимиш. За време на српската офанзива во Македонија, стативот ми го оштети еден артилериски проектил. Иако камерата остана неоштетена, лентата на која снимав во тој момент се одвитка. Требаше некако да ја извадам од механизмот на кој неконтролирано се намотала... Се вратив со околу 2500 стапки филмска лента [762 метри] и голем број на фотографии. Можеше да бидат и многу повеќе ако не им бев сомнителна на царинарниците кога ја напуштав земјата. Не можев да поверувам дека негативите се оштетени, иако ги носев во запечатени кутии. Беше особено иритирачки фактот што постојано се откажував и од најнеопходните работи само камерата да биде со мене. Какви ми се плановите, за сега и за во иднина? Се надевам дека за неколку дена ќе ги започнам моите воени предавања во Политехничката школа кои ќе се одвиваат двапати дневно во текот на еден месец. Предавањата ќе бидат илустрирани со проекции на моите филмови и дијапозитиви. Освен тоа, пишувам и две книги за Балканската војна...”⁵²

Од кажаното станува јасно дека покрај бројните непријатности и тешкотии на теренот и покрај очигледното недолично однесување на царинарниците кои уништуваат дел од снимениот материјал (од снимени 1800 метри остануваат само 762 метри), за време на престојот во Бугарија, Тракија и Македонија, генералската ќерка успева да сними (најверојатно како независен продуцент) филм со наслов (според англискиот печат) МОЈАТА ЕДНОГОДИШНА ВОЈНА НА БАЛКАНОТ (My One-year War on the Balkans). Филмот најверојатно бил прикажан во Лондон (со добротворна цел), а пред проекциите авторката ги раскажувала своите до-

живувања од својот престој на Балканот. Кажувам, најверојатно, затоа што нема никакви други докази освен зборовите на Џесика Бортвик кои го потврдуваат постоењето на овој филмски производ. Во британскиот печат нема никаква информација која би ги потврдила овие филмски проекции, како и нивната цел. Исто така, недостасуваат податоци и за можното откупување на филмот од некоја дистрибутерска компанија, како и за јавното прикажување во некоја киносала. Можно е филмот МОЈАТА ЕДНОГОДИШНА БОРБА НА БАЛКАНОТ реално да постоел (како снимен и обработен филмски материјал), но никогаш да не бил прикажан, да не се појавил пред јавноста како социо-културен факт. Ништо не се знае ни за понатамошната судбина на филмот...⁵³

Противници и сојузници

Не е познато дали турските кинематографи оставиле некаков материјал снимен за време на војната. „Единствен воен филм, прикажан во Турција во тоа време“ – пишува Ботомор – „е за нивната единствена победа – ослободувањето на Хадријанопол во 1913 кое било поздравено од воодушевената маса народ.“⁵⁴

Првите грчки кинокуќи „Атина филмс“ и „Панхеленската фабрика за филмови на С. Леонс“ (Fabrique panhellénique de films S. Léonce) произведуваат филмски хроники (actualités), жанр кој доживеал своевиден бум за време на Балканските војни, реализиран со помошта на странските и домашните сниматели кои ги снимале воените настани⁵⁵. Постојат податоци за постоењето на овие филмови, но филмовите се изгубени. Исклучок претставува копродукцијата „Заедно со Грците на борбената линија“ (With the Greeks in the Firing Line) која била составена од француски, германски и британски филмски компании. Еден од продуцентите бил и Англичанецот Черз Киртн/Cherrz Kearton⁵⁶, но финансните доаѓале директно од грчкиот двор од каде што потекнала идејата за создавање на копродукциската куќа. Компанијата ги снимала воените настани во Балканската војна (Битката за Солун) и во Меѓусојузничката војна (воени дејства помеѓу грчката и бугарската војска на македонска територија). Снимениот материјал е со траење од околу еден час. „Ги гледаш воените единици како дејствуваат...“ – се наведува во „Светот на подвижните слики“ (Moving Picture World) – „...и пешадијата и коњицата, таа крвава и брутална реалност на војната без маска...“. Одеднаш

двајца мажи ги поставуваат своите камери речиси во центарот на бојното поле, ги снимаат шрапнелите кои летаат наоколу, распоредот на воените единици, ранетите војници кои лежат на земјата и се тркалаат низ ридот, брзата коњица со кренати сабји... Во филмот нема ништо од онаа поетична романтика и славата. Филмот ја покажува вистината јасно и прозаично“⁵⁷

За „главен снимател“ на филмот ЗАЕДНО СО ГРЦИТЕ НА БОРБЕНАТА ЛИНИЈА е поставен Исидор Роберт Швобталер (Isidor Robert Schwobthaler), роден во Фрајбург, Германија. Пред да биде повикан од грчкиот крал, престојувал и работел во Париз. Роберт (ова е неговото професионално име) во летото 1913 година доаѓа на бугарската граница, заедно со својот асистент. Тие двајцата потоа го следат напредувањето на грчките војски по течението на реката Струма, постојано попречувано од силниот артилериски оган на бугарската војска. „Ја вртевме без престан рачката на камерата“ – си припомнува Швобталер – „и успеавме да снимиме експлозија на бугарска граната среде грчка воена батерија, која падна близу до нас и притоа уби и рани неколку војници... Имаше стотици ранети, некои од нив умреа пред моите очи.“⁵⁸ Филмот доживеал голем успех во Германија. Го гледал и кајзерот Вилхелм II. Истиот успех го имал и во Велика Британија и во Соединетите Американски Држави... Но најголем успех доживеал во Париз, каде што бил прикажан во периодот од октомври до ноември 1913 година под насловот ПОД МИТРАЛЕСКИ ОГАН (Sous la mitraille).

Стивен Ботомор го споменува и името на данскиот снимател Фриц Магнусен (Fritz Magnussen, 1878-1920) кој „откако не успеал да снимат кадри со борбени дејства, едноставно ги фалсификувал“. Ова било прилично раширена појава во тоа време. „Ова не му попречило“ – додава авторот на статијата „За време на војната“ – „да стане една од водечките фигури на скандинавскиот филм.“⁵⁹ Помеѓу 1915 и 1919 Магнусен режирал 16 играни филмови (повеќето од нив според сопствени сценарија) наметнувајќи се како потврден авторитет од периодот на немиот филм. Тој е споменат како снимател на шведскиот филм ВО СКОПЈЕ/У SKOPLJU (1913)⁶⁰, но останува непознато зошто не е посочен како снимател и на данскиот ОД БАЛКАНСКАТА ВОЈНА (From The Balkan War, 1912)⁶¹, документарна продукција на познатата фирма „Нордиск филм“ (Nordisk Film) која дејствувала ширум светот, сè до Америка (премиерата на филмот во САД е на 10/23 декември 1912).

Хеј Словени...

Забележливо е дека повеќето „гласници на воената слава“ се Руси или барем граѓани на Руската Империја. За големиот интерес за случувањата на балканските фронтови доволно говори фактот што во официјалниот документ „Список на воени известувачи, фотографии и уметници кои учествуваат на сцената на воените настани“⁶² подготвен уште на 26 септември 1912 година од страна на бугарскиот мајор Христо Лефтеров (раководител на секцијата за цензура при Штабот на бугарската армија), наведени се 111 имиња (поточно 110, бидејќи едно име се повторува) и во овој список се наоѓаат 19 новинари од Русија, а тоа претставува 17% од сите странски известувачи.

За да дојде во Куманово, рускиот снимател добил писмена дозвола од Военото министерство на Србија, со налог да „снима на бојното поле“. Ова го соопштува командантот на градот во својот рапорт до Врховната команда на 6 јули 1913 година. Името на снимателот е Јован М. Милинковиќ, дописник на дневниот санктпетербуршки весник „Замштина“ (1909-1917).⁶³

„Првиот српски филмски продуцент“ Светозар Боториќ/Svetozar Botorić (1957 – 1916) е сопственик на белградскиот хотел „Париз“. Во една од салите на хотелот, кон крајот на 1908 година, го отвора првото кино во Србија – „Гранд биоскоп“, „Кинематографски театар“ или „Париз“. Од 1911 година Боториќ е претставник на фирмата „Пате фрер“ за Србија и Бугарија.⁶⁴

Во истата година тој започнува со филмско производство, привлекувајќи го со тоа како снимател веќе спомнатиот Луј де Бери. За време на Балканската војна, Боториќ продуцира неколку документарци во кои се прикажани трагичните последици од воениот конфликт. Еден од нив е „Погребувањето на мајорот Милан Маринковиќ 15/28 ноември 1912 година во Белград“ (Сахрана мајора Милана Маринковића 15/28 новембра 1912 године у Београду). Мајорот херојски загинал во близина на Куманово, предводејќи го својот пешадиски баталјон. Снимките се дело на Славко Јовановиќ/Slavko Jovanović (1887 – 1962) кинооператор во „Гранд биоскоп“, ученик на Бери и „прв српски снимател“.⁶⁵ Слична е судбината на мајорот Софроние

Кадар од филмот НИЗ ЈУЖНА СРБИЈА



Илинчиќ кој е тешко ранет во една битка на Косово, водена од 15 до 18 октомври 1912 година во близина на селото Мердаре. За време на операцијата во Виена, тој починува на 26 февруари 1913 година. Телото му е пренесено во Белград каде што со сите воени почести е погребан на 4 март 1913 година. За овој настан е снимена репортажата ПОГРЕБУВАЊЕТО НА МЕРДАРСКИОТ ХЕРОЈ МАЈОРОТ СОФРОНИЈЕ ИЛИНЧИЌ ВО БЕЛГРАД (Sahrana merdarskog junaka majora Sofronija Ilinčića u Beogradu). Репортажата за првпат е прикажана на 14 април – според г-ѓата Слипчевиќ, која потцртува дека „не постои податок кој е снимател на репортажата“.⁶⁶ Професорот Косановиќ е уверен дека во овој случај станува збор за филм на Луј де Бери.⁶⁷ Боторовиќ е и автор на документарецот ПОБЕДОНОСНАТА СРПСКА ВОЈСКА СЕ ВРАЌА ПОД КОМАНДА НА КНЕЗОТ АРСЕН КАРАЃОРЃЕВИЌ ОД БИТОЛА И НИШ (Pobedonosna srpska vojska vraća se pod zapovedništvo kneza Arseno Karađorđevića iz Bitolja i Niša), прикажан на 7 март 1913 година во Белград.⁶⁸

Една година пред крајот на војната, Боториќ и Јовановиќ го планираат проектот „Низ Нова Србија“ како целина од три дела. Од овој проект е реализиран само еден дел, првиот под наслов „Низ Јужна Србија“. Во него е прикажан оној дел од Македонија кој по Балканските војни е присоединет кон Кралството Србија, преубавиот Охрид со Самуиловата тврдина и столетниот чинар, Ресен, Струга, македонските села и манастири. Поголемиот дел од прегледот (28 минути од целиот 41-минутен материјал) ја прикажува посетата на Битола на многубројната белградска делегација составена од министри, пратеници и општински советници, предводена од престолонаследникот и регент Александар (идниот српски крал Александар I Караѓорѓевиќ). Во Битола на 6 ноември 1913 година е одбележана годишнината од заземањето на градот со поставување на камен-темелник на споменикот посветен на загиналите во Битолската битка (4-5 ноември 1912 година) во која учествува и самиот Александар Караѓорѓевиќ. Утредента гостите (на триумфалната арка е поставен транспарент со текст „Добро нам дошли мили гости“) го посетуваат блиското село Буково и манастирот Христифор (буковскиот манастир „Свето преображение Господово“). За време на обиколката, Славко Јовановиќ снима околу 4500 метри филмска лента од кои монтира сугестивен филм со должина од 1600 метри и со времетраење од 70 минути. Филмот за првпат е прикажан на 30 јануари во „Гранд биоскоп“.

Бугарска трага

Бугарите Васил Загоров и арх. Наум/Умче Наумов Торбов се претставуваат самите себе „како претставници на најреномираната кинематографска куќа 'Пате фрер' од Париз“ во телеграмата која ја праќаат до генерал-мајорот Иван Фичев. Со неа (на 24 октомври 1912 година), тие го замолуваат началникот на штабот на армијата да им дозволи да направат „филмски снимки на бојното поле“.⁶⁹ Дозвола добива само првиот кој, како и В. Загорски кој ја претставува француската „L'Information“, фигурира на списоците на мајор Лефтеров, под № 89 во првиот список и под № 79 во вториот список. Сепак, Загоров не остава никаков снимен материјал. Не оставил снимен материјал ни вториот испраќач на телеграмата арх. Наум Торбов (роден во Македонија, во селото Гопеш, Битолско). Треба да се спомене дека Наум Торбов е еден од сопствениците на софиското кино „Одеон“ (1910). Првото бугарско филмско списание „Киножурнал“ сведочи (како сопствена информација) дека „Одеон“ имал свој филмски известувач на самата линија на фронтот. Во списанието е објавена статијата „Благодарност кон филмските сниматели (Впечатоци од војната)“ во која се цитира делумно мислењето на францускиот новинар Гастон Дешамп (објавено во весникот „Л'о Тан“ на 27 август 1913 година) и во која е искажана благодарност за подвизите на „воените сниматели“, притоа опишувајќи ги непријатностите што ги преживуваат: „Видов во Кресненската клисура еден снимател кој не обрнуваше внимание на куршумите кои летаа околу него, туку мирно ја вртеше рачката (манивелата) на својот апарат“.⁷⁰

Александар Иванов Жеков се претставува како член на „раководството на акционерското друштво 'Браќа Пате' од Москва“, во молбата до царицата Елеонора од 6 септември 1912 година.⁷¹ Жеков испраќа молба (на 30 октомври 1912 година) и до царот Фердинанд I во која наведува дека е „претставник на големата кинематографска куќа 'Пате Фрер'“.⁷² Во писмото (од 6 август 1915 година) до Иван Фичев (во тоа време министер на војната) Жеков нагласува да се „ земе предвид неговата општествена положба во Русија во изминатите 10 години, како претставник на големата кинематографска фирма „Пате Фрер“.⁷³ Снимателот Александар Жеков со упорност успева да стигне до фронтот, да снима во периодот од 9 декември 1912 до 16 јуни 1913 година и да го создаде филмот БАЛКАНСКАТА ВОЈНА. Создава целосно заокружено филмско дело, со должина од 1117 метри

и времетраење од 39 минути и 34 секунди, со своја филмска логика и драматургија. На 22 декември 1912 година, Жеков е во Лозенград каде што од Штабот на армијата добива официјален документ (архивиран во бугарскиот Централен воен архив/ ЦВА како ракопис, најверојатно копија), заведен како №1497 кој гласи:

ДОЗВОЛА. Се издава од Штабот на оперативната армија на фотографот Алексан.[дар] Иванович Жеков и на неговиот помошник Констан[тин] Иванчев дозвола да патуваат во Димотика, Мерхамлија, Деде-агач, Гуморџина, Серес, Солун, Битола, Велес, Штип, Кочани и Џумаја, за да направат фотографски снимки. Да не бидат пречувани од властите.

Н-к на операт.[ивниот] оддел на Ген.[ералштабот] Полков.[ник] (потпис – Нерезов)⁷⁴

1497
Удостоверение
Дода се удостоверяваат сите лица
на фронтот, имено на фотографот
Алексан. Иванович Жеков и неговите
помошници, че да им се до-
зволата за сите во населените места
Кочани, Иванчи, Џумаја, за
Димотика, Мерхамли, Деде-агач, Го-
луморџина, Серес, Солун, Битола, Велес,
Штип, Кочани и Џумаја за правене
на фотографски снимки.
Потпишан во Солун на 22 декември
1912 г. во име на Главниот штаб на
Бугарската Армија.
Нерезов

**Документот издаден од страна на
Главниот штаб на бугарската армија
со кој на Александар Жеков
му се дозволува да снима во Македонија**

Прилично интересно во оваа информација е маршрутата на Жеков. Димотика се наоѓа до устието на Марица, Мерхамлија, денес позната како Пеплос, Дедеагач е денешен Александрополис, а Гуморџина е Комотини. Сите овие места се во денешна Грција. Серес, Солун, Битола, Велес, Штип, Кочани и Горна Џумаја (денес Благоевград) се во географската област Македонија. За жал, сите овие наброени градови не се овековечени во филмот БАЛКАНСКАТА ВОЈНА. Зачувани до денес се „сликите“ на Лозенград, Лулебургас, Едрене и неговата околина (прикажан е дел од одбранбените линии на градот), како и Чаталџа и Урша.

Целото бугарско општество во тоа време е понесено од „епичната состојба на духот“ (Хегел). Во таква состојба се и сопствениците на софиското кино „Модерен театар“. Тие уште во 1910 година започнуваат со редовното филмско производство во Бугарија, така што на самиот почеток на војната имаат обучена филмска екипа која била способна да се справи и со најделикатните задачи на воените фронтови. И тогаш оваа добро подмачкана машина е активирана. Во периодот од 16 до 20 февруари 1915 година, пет софиски весници направија 11 објави на текстови со наслов „Турско-бугарската војна“. Најисцрпен е дневниот весник „Мир“ кој известува за „грандиозна нова реконструкција на сите позначајни настани од мобилизацијата до демобилизацијата, во седум големи делови: ‘Црешовото топче’ [дрвено оружје (на турски јазик – топ), користено од страна на Бугарите за време на Априлското востание во 1876 година, за конечно ослободување од речиси петвековното владеење на Отоманската Империја – романтичен симбол за желбата за слобода и наци-

онална независност], мобилизацијата, продорот во Турција, опсадата на Едрене, нападот на тврдината и нејзиното заземање, борбите кај Чорлу, Черкез-кој, Кбачка, борбите кај Чаталџа, дејствата на Првата софиска дивизија кај Булаир и на Македоно-одринците кај Шар-кој, демобилизацијата и др. Сите овие сцени се снимени на самото бојно поле од страна на специјалниот снимател на Модерен театар, кој единствен имал дозвола од Главниот штаб да се движи заедно со војската... До денес не е направена подобра воена снимка. Најголемо задоволство на секој Бугарин, а особено на секој софијанец, е да ги гледа подвизите на своите браќа и да го зацврсти убедувањето дека силата на Бај Гањо [име на литературен херој од крајот на 19 век кое прераснало во синоним за Бугаринот, нешто слично како Чичко Сем за Американецот] тешко се крши, а е подготвена во секој момент секому да му се одмазди.⁷⁵

Овие неколку реченици сведочат дека објективите на филмските камери не ги одминале македонските доброволци кои учествувале во Првата балканска војна. Во Македоно-одринската единица (создадена на 23 септември 1912 година, како самостоен дел од бугарската армија) се вклучени 14.670 доброволци, а од нив 11.470 се родум од Македонија. Меѓу нив има ветерани од Руско-турската војна (1877 – 1878), стари војводи, коми-

ти, селани, чиновници, работници, учители, занаетчи, лекари, инженери, па дури и свештеници. Старците се обидуваат да ги скријат своите години, а голобрадите деца се обидуваат да изгледаат постари само за да земат учество во војната. За нивното учество сведочат и имињата на четите – Прва дебарска, Втора скопска, Трета солунска, Четврта битолска, Петта одринска, Шеста охридска, Седма кумановска, Осма костурска, Деветта велешка, Десетта прилепска, Единаесетта серска, Дванаесетта лозенградска, Тринаесетта кукушка, Четиринаесетта воденска, Петнаесетта штипска.



Официјално на 17 мај 1913 година е потпишан Лондонскиот мировен договор. Со ова завршува првиот голем европски оружен судир во кој седмата уметност, филмот, одигрува суштествена улога. Специјалниот дописник на лондонското списание „График“ (Graphic) Филип Гипс/Philip Gibbs кој бил на боиштата во Тракија (запишан во списоците на мајорот Лефтеров под №62 и №58) ќе искаже неколку зборови во кои ќе го искаже својот восхит кон делата на знајните и незнајните воени филмски сниматели: „Наспроти строгоста на цензурата и воените одредби, тие се вратија со снимени ленти, засекогаш зачувувајќи ги трагичните историски епизоди – бугарските селани кои одат кон победата или кон смртта, депримираните турски заробеници, запалените села, бескрајните колони од мртви и ранети... Овие слики им даваат на воените сцени доза на реалност каква што никој од дописниците не успеа да создаде во своите цензурирани телеграми и поткастрирани текстови. Овие слики се огледала на животот...“⁷⁶

Превод: Владимир Илиевски

* Датумите во текстот се наведени според јулијанскиот календар (т.н. стар стил), официјален во тој период на територијата на Балканот. Во истиот период во Западна Европа во употреба е грегоријанскиот календар (т.н. нов стил). Разликата помеѓу двата календара во 20 век е 13 дена, а во 19 век е 12 дена. (заб. на авторот)

- 1 **Костов, Костадин.** Индекс на документалните филми за Балканските војни. Балканските војни (1912–1913) в световното кино. Пловдив, Веда Словена, 2006, с. 218–250
- 2 **Bottomore, Stephen.** Films of the Balkan Wars. Bulletin IFAF, № 46, April 1993, с. 49–50
- 3 **Bottomore, Stephen.** In Time of War. Sight and Sound, September 1993, Volume 3, Issue 9, с. 30
- 4 **Bousquet, Henri.** Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. Vol. IV (1912–1914), 1995, с. 607
- 5 Ibid. с. 618
- 6 Ibid. с. 626
- 7 Ibid.
- 8 Ibid. с. 666
- 9 Ibid.
- 10 Ibid. с. 677
- 11 Ibid.
- 12 **Sljepčević, Bosa.** Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918. Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Institut za film u Beogradu, 1982, с. 122
- 13 **Косановиќ, Дејан.** Филмска снимања за време Првог балканског рата. В: Први балкански рат. Београд, САНУ, 1991, с. 144–145
- 14 **Bottomore, Stephen.** In Time of War, с. 31
- 15 **Sljepčević, Bosa.** Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918, с. 122

- 16 **Bousquet, Henri.** Index des noms. Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. Vol. IV (1912–1914), 1995, с. 821
- 17 Ibid. с. 529
- 18 **Косановиќ, Дејан.** Преглед на развитокот на кинематографските дејности во Босна и Херцеговина 1897–1945. Кинопис, № 25 (14), 2002, с. 86
- 19 Felvevő operatőrök a háboruban. Mozgófénykép Híradó, № 1, 5.1.1913, с. 6
- 20 **Ердељановиќ, Александар Саша.** Продуцент Светозар Боторић и негови филмови – II део. Novi filmograf, № 2 (letojesen 2006)
- 21 **Костов, Костадин.** Индекс на документалните филми за Балканските војни, с. 218–250
- 22 Ibid.
- 23 **Косановиќ, Дејан.** Филмска снимања за време Првог балканског рата, с. 145
- 24 SARLL, Thomas William Henry (<http://bufvc.ac.uk/newsonscreen/search/staff/detail.php?id=33189>)
- 25 <http://bufvc.ac.uk/newsonscreen/search/staff/detail.php?id=33189>
- 26 **Bottomore, Stephen.** In Time of War. Sight and Sound, September 1993, Volume 3, Issue 9, с. 32
- 27 Ibid. с. 31
- 28 <http://www.britishpathe.com/video/the-war-of-the-five-nations/query/Balkan+wars>
- 29 <http://www.britishpathe.com/video/food-for-fighting-men/query/Balkan+wars>
- 30 **Bousquet, Henri.** Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. Vol. IV (1912–1914), 1995, с. 828
- 31 Ibid. с. 704

- 32 Ibid.
- 33 **Косановић, Дејан**. Филмска снимања за време Првог балканског рата, с. 145
- 34 Ibid.
- 35 **Косановић, Дејан**. Филм и кинематографија (1896–1993) http://www.rastko.org.yu/isk/isk_27_c.html
- 36 **Косановић, Дејан**. Сто година филма у Србији. В: Век филма. Београд, Српска академија наука и уметности, Југословенска кинотека, 1995, с. 164–165
- 37 **Косановић, Дејан**. Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918. Београд, Institut za film, Univerzitet umetnosti, 1985, с. 94
- 38 **Косановић, Дејан**. Филмска снимања за време Првог балканског рата, с. 145
- 39 **Слијепчевић, Боса**. Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918, с. 122
- 40 Ibid. с. 121
- 41 Ibid. с. 123
- 42 Ibid. с. 126
- 43 **Косановић, Дејан**. Филмска снимања за време Првог балканског рата, с. 146
- 44 **Слијепчевић, Боса**. Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918, с. 128
- 45 **Bernardini, Aldo**. Cinema muto italiano. I film „dal vero” 1895–1914. Gemona (Udine), La Cineteca del Friuli, 2002, с. 254
- 46 Ibid. с. 299
- 47 Ibid. с. 301
- 48 Ibid.
- 49 **Кърджилев, Петър**. Записки по българските победи. Чуждестранни кинокореспонденти в Тракия по време на Балканската война (1912–1913)/Commentarii Belli Balcanici. Foreign Cinema Correspondents in Thrace during the Balkan War (1912–1913). Кино и време/Cinema and Time, № 1 (28), 2006, с. 51–78
- 50 **Bottomore, Stephen**. In Time of War. Sight and Sound, September 1993, Volume 3, Issue 9, с. 32
- 51 English Girl's Year of War. The Daily Chronicle, № 16245, London, Thursday, March 12, 1914, с. 1, 7
- 52 A Girl Cinematographer at the Balkan War. Interview with Miss Jessica Borthwick. The Bioscope, May 7, 1914, с. 625–629
- 53 **Кърджилев, Петър**. Загадките на филма „Балканската война”. София, Титра, 2006, с. 155–166
- 54 **Bottomore, Stephen**. In Time of War. Sight and Sound, September 1993, Volume 3, Issue 9, с. 32
- 55 Encyclopedia of early cinema (edited by Richard Abel), 2005 http://books.google.bg/books?id=9cc71Uekc_EC&pg=PA411&pg=PA411&dq=stephen+bottomore+athina+films&source=bl&ots=OWStzovMBJ&sig=IhYSfkADNw_tQPVPMAqTxFTzI&hl=bg&sa=X&ei=8NoeT8SUKsqSOqKktaYO&ved=0CDMQ6AEwAg#v=onepage&q=stephen%20bottomore%20athina%20films&f=false
- 56 **Bottomore, Stephen**. In Time of War. Sight and Sound, September 1993, Volume 3, Issue 9, с. 33
- 57 Ibid. с. 32
- 58 Ibid.
- 59 Ibid. с. 31
- 60 <http://www.imdb.com/title/tt0267056/>
- 61 <http://www.imdb.com/title/tt1282404/>
- 62 **Лефтеров, Христо**. Балканската война. По дневника на Цензурната секция при Щаба на действащата армия. Спомени и документи. София, Печатница на Военно-издателския фонд, 1938, с. 17–19
- 63 **Слијепчевић, Боса**. Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918. Београд, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Institut za film u Beogradu, 1982, с. 128
- 64 **Kosanović, Dejan**. Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896–1945. Београд, Institut za film, Jugoslovenska kinoteka, Feniks film, 2000, с. 34–35
- 65 Ibid. с. 102
- 66 **Слијепчевић, Боса**. Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918. Београд, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Institut za film u Beogradu, 1982, с. 149
- 67 **Kosanović, Dejan**. Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896–1945, с. 35
- 68 **Erdeljanović, Aleksandar Saša**. Producent Svetozar Botorić i njegovi filmovi. Novi filmograf, № 1 (jesen 2005 – zima 2006)
- 69 ЦВА, ф. 1, оп. 5, а.е. 383, л. 26
- 70 Хвала на кинематографическите оператори (Впечатления от войната). Киножурнал, № 10, 1913
- 71 ЦВА, ф. 1027, оп. 1, а. е. 106, л. 423 – 423 (rp6)
- 72 ЦВА, ф. 40, оп. 2, а. е. 171, л. 97
- 73 ЦВА, ф. 25, оп. 1, а. е. 16, л. 135, 135 (rp6)
- 74 ЦВА, ф. 40, оп. 1, а. е. 28, л. 91
- 75 Сензация в Модерен театър. Мир, год. XXI, № 4492, 17.II.1915, с. 2
- 76 **Bottomore, Stephen**. In Time of War. Sight and Sound, September 1993, Volume 3, Issue 9, с. 33

АТАНАС ЧУПОСКИ

МАКЕДОНИЈА VS. ЕВРОПА ВО ИГРАНИОТ ФИЛМ

- компаративна наратолошка студија -

Односот меѓу филмот и историјата отсекогаш бил комплексен и повеќе-значен. Филмот се обидува(л) да ја реконструира реалноста, но истовремено, согласно со начелото кое вели дека секое раскажување, вклучително и филмската наратија, претпоставува идеолошка селекција на материјалот што резултира со конструирање на поинаква, субјективна приказна, филмот нужно конструира своја верзија на настаните за кои раскажува.

Ако на ова се додаде и фактот дека филмот како масовна уметност, преку своите медиуми на претставување (киносали, ТВ-апарати, компјутери), има лесен пристап до широк круг публика, а со тоа и можност идеолошки да влијае врз неа, што било забележано од политичките центри на моќ уште во раните години на неговото појавување, тогаш несомнено може да се заклучи дека односот меѓу филмот и историските случувања е повеќе од комплексен.

Ова особено доаѓа до израз при такви наративи во кои се перципира не само сопствената историска реалност туку и туѓата општествено-политичка стварност и особено тогаш кога под лупа се става сопственото минато или сегашност, но истовремено и она на Другиот, дотолку повеќе што и тој Другиот има можност за перцепција и валоризација.

Имено, од прогласувањето на независноста во 1991 г. Република Македонија се обидува да стане член на Европската Унија и на НАТО-алијансата, но до денес, од разни историско-(гео)политички причини, тоа не ѝ успева. Тоа отворено прашање: неуспехот од зачленувањето во ЕУ (и НАТО) е извор на разни социолошко-политички фрустрации кои од актуелната стварност се рефлектираат и на филмското платно, што е особено забележливо во филмовите снимени на почетокот на дваесет и првото столетие.

Оттаму, преку компаративна, интердискурзивна, наратолошка анализа

на два филма од овој период: КАКО ЛОШ СОН (2003) на Антонио Митриќески и КАКО УБИВ СВЕТЕЦ (2004) на Теона Стругар Митевска, се обидувам да поставам неколку тези/прашања поврзани со медиумскиот/филмски дискурс во однос на идеологијата и националното/идентитетот, помнењето/заборавањето, хегемонијата/глобализацијата, афирмативен/негативен однос кон Европа/ЕУ, но и кон САД/НАТО и т.н. „меѓународна заедница“, перцепцијата од европска гледна точка на македонското општество во транзиција итн.

Филмовите што се предмет на анализа не ја исцрпуваат листата на филмови во кои релациите меѓу Македонија и Европа/САД се од примарно значење, но сметам дека релевантно ќе ѝ послужат на анализата.

Како лош сон

Филмот КАКО ЛОШ СОН функционира како своевиден филмски есеј на тема: односите Балкан (Македонија) - Европа, а преку техниките на огледување на субјектот во Другиот, овие односи постојано се исчитуваат едни преку други.

Преку два наративни тека кои во еден миг се испреплетуваат за потоа одново да се одвојат, филмската приказна, преку типизирани, општи ликови, говори за крвавите братоубиствени војни на Бал-

канот, но истовремено ја преиспитува и улогата/совеста на Европа во однос на нив. Истовремено, метафорично го нагласува и колонијалниот однос на современа Европа кон Балканот и Македонија.

Во центарот на нарацијата се протагонистите Шејтан и Иван, кои, независно еден од друг, од Македонија стигнуваат во Западна Европа. Нивната судбина е трагична, а таа е метафора за судбината на Македонците и другите балкански народи и на односот на Европа кон нив. Шејтан полудува, што ја симболизира лудоста на Балканот виден со очите на Европа и во затворот се самоубива, а Иван е силуван од својот омилен професор, по што, посрамен, најавува враќање дома, во Македонија, што исто така е метафора за понижувачкиот однос на Европската Унија која инсистира на промена на уставот, симболите и името на државата.

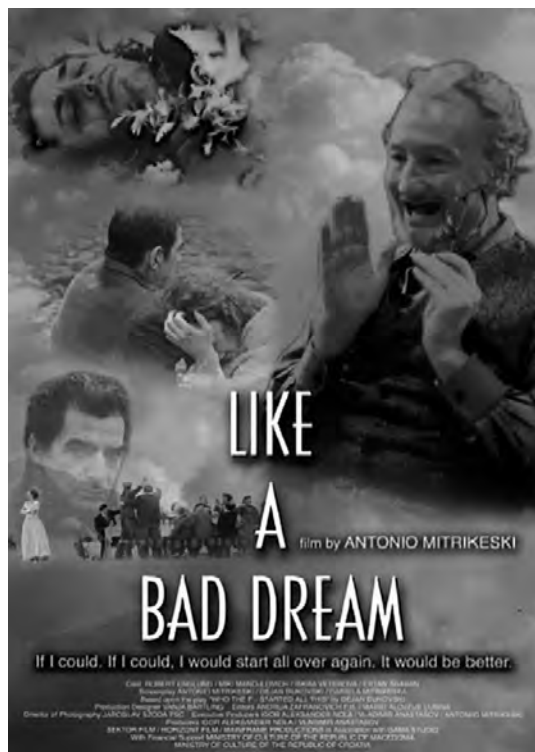
На друго ниво, филмот ја спротивставува сликата на наивните, традиционалистички воспитани Балканци дојдени во големиот град во Западна Европа и сликата на расипаноста на самиот град, симбол на Европа како „блудница вавилонска“, затрупан со секс, дрога, проститутки, трансвестити, хомосексуалци, но и академско лицемерие и себичност од секаков вид.

Настаните во КАКО ЛОШ СОН се случуваат на две локации, во две времиња: во зафрлено село во Македонија, во деведесеттите години на 20 век и во град во Западна Европа, во 2001 г.

Филмот е реализиран во 67 сцени, во три епизоди: *Грев*, *Покајание* и *Помирување*. Најавната и одјавната шпица, насловот – *Like a Bad Dream*, тепопите и воведното мото на епизодите се испишани на англиски јазик, што уште веднаш означува кој е реципиентот на упатената „порака“.

Во воведната сцена, во прологот, во ентериерот на затворската ќелија, во своевидна исповед, затвореникот чиј прекар е Шејтан (турски: ѓавол) соопштува како станал убиец во последните балкански војни во поранешна Југославија, најавувајќи реминисценција и враќање на нарацијата назад во времето.

Првата епизода *Грев* функционира како флешбек, раскажано сеќавање на Шејтан од затворот и го опишува неговото враќање дома, во селото, од фронтот, по девет години војување низ „целата бивша татковина“ (Југославија), поради што по него е издадена меѓународна потерница за злосторства врз цивилно население. Неговите реминисценции придружени во оф-тон со неговиот солилоквиум, со неговите пародизирани размислувања за ужасите на братоубиствената војна, ги откриваат воените злосторства: трупови на убиени и обесени луѓе, ранети кои ги застрелува, жена која ја силува на маса, додека околу масата седат неговите воени



другари, а потоа ѝ го прережува гркланот додека надвор се слушаат засилено гранатирање и пукање.

Низ селските улички по кои се движи децата си играат со играчки-оружја, а овчарот е вооружен со пушка, што е карактеристична европска слика за Балканот.

Во селото Шејтан открива дека неговата жена забременила од друг маж, но ѝ простува и ѝ изјавува љубов. Страсните прегратки набргу се претвораат во агресивно силување во т.н. животинска поза, што сугерира дека Шејтан не може ниту со сопствената жена да се отргне од усвоената практика на грубо силување жени.

По смртта на жената при породувањето, при што таа раѓа машко дете, по неколку временски прескоци во нарацијата, претставено е немото збогување на Шејтан со детето и неговото заминување, бегање „некаде далеку, у пичку материну!“, додека во оф-тон соопштува дека не може повеќе да војува (во војната во Македонија во 2001 г.), па со лажен пасош ќе ја мине порозната граница.

Од погоре изнесеното, јасно е дека првата епизода во филмската нарација треба да ја оствари функцијата на т.н. огледување на субјектот (Балканот) во Другиот (Европа), со што се зацврстува вкоренетото мислење на Западноевропејците за Балканците како крвопијци. Истовремено, интертекстуално повикувајќи се на вистинските војни на почвата на Југославија и во Македонија во 2001 г., оваа епизода функционира и како т.н. информант, документаристички прилог во фиктивната приказна, чија цел е да ја нагласи уверливоста на приказната што ја раскажува.

Втората епизода *Покајание* има обратна перспектива - ја претставува Европа видена со балкански очи.

Во воведната сцена, додека Иван се поздравува со девојката Вера на Скопскиот аеродром, на ТВ-екранот се гледаат документарни кадри од малтретираните работници на кои припадници на паравојската на Албанците со ножеви им изгравирале „УЧК“ по грбовите, за време на краткотрајната војна во Македонија во 2001 г., што и го одредува хронотопот на филмот. Истовремено, и овие кадри функционираат како т.н. информанти, односно го засилуваат впечатокот на реалност на филмската приказна.

Веќе од третата сцена на оваа епизода просторот како наративна алатка е променет. Од Македонија, дејството на приказната се сели во неидентификувана западноевропска метропола, за која по низа знаци може да се заклучи дека е Амстердам, каде што Иван со такси се движи низ улиците, при првото запознавање со градот, по што следуваат сцени во кои се претставени другите прос-

тори од неговиот престој и ликовите со кои се среќава: изнајмена студентска соба, универзитетски предавални и ходници, градски улици, излози на секси-шопови, излози на проститутки обезбедени од макроа, дискотека, подземна железница, бар, телефонска говорница од која редовно ја повикува девојката Вера, станот на професорот Клаус, колеги студенти, случајни минувачи, улични свирачи и проповедници, трансвестити итн.

На факултетот Иван слуша контровечно предавање на професорот Клаус за војната и за човечката природа. Професорот самокритички нагласува дека за нив, за Западноевропејците, војната е само приказна, шоу, кое не ги допира вистински. Со тоа не се согласува една студентка која вели дека е вистински загрижена за војната на Балканот затоа што таму луѓето се убиваат едни со други и живи се јадат. Теоријата на професорот Клаус е дека тоа се случува поради тоа што Балканците копнеат за мир, а дека Западноевропејците се толку заинтересирани за „нивната војна“ затоа што копнеат по уште една војна: „Таа ја поттикнува војната што гори во секој од нас... исто како што Шпанците седат во гледалиштето на коридата“. Езгалтираниот говор на професорот Клаус ги оста-



**Сцена од филмот
КАКО ЛОШ СОН**

ва студентите без збор и при запознавањето единствено Иван му честита на професорот, нагласувајќи дека добил стипендија и дека е тука за да учи, на што професорот Клаус иронично му одговара дека штом дошол да учи – тогаш сигурно ќе го научат, по што без збор си заминува.

Една ноќ во дискотеката Иван зема таблета „екстази“ од пријателот студент и темпераментно игра во ритмот на техно-музиката. При промена на свеста, што е претставено со наизменични забрзани филажи, забавени, *slow motion* движења на кадрите и со замаглување на сликата, разменува погледи со еден трансвестит, што предизвикува кошмарни визији кај Иван, кој губи свест и паднат на подот во дискотеката ги сонува наизменично трансвеститот (од Европа) и својата девојка (од Македонија), како облечени во бела невестинска облека го повикуваат и бакнуваат. Алузијата е очигледна.

Во метрото, додека Иван се вози на ескалаторите, на ТВ-екран гледа кадри од терористичките напади на кулите близначки во Њујорк од 11 септември 2001 г., кои повторно функционираат како информанти.

На улица бездомникот Шејтан му пристапува на Иван, за кого од порано утврди дека му е земјак и бара да преспие една ноќ кај него. Во собата на Иван ги слушаат цимерот на Иван и неговата девојка како водат љубов во соседната соба, што уште повеќе ја нагласува нивната осаменост и води до нови реминисценции на Шејтан кој си споменува за сопствената свадба.

Воведот во кулминацијата на нарацијата следува во сцената во која во еден бар Иван го среќава алкохолизираниот професор Клаус, кој со пиво и цоинт во раката егзалтирано му раскажува за неконвенционалната универзитетска кариера. Опиениот Иван ги набљудува ликовите на гостите, меѓу кои и трансвеститот од дискотеката кој му се насмевнува. По заминувањето на професорот, Иван му пристапува на трансвеститот и грубо го влече за раката. Друг трансвестит го граба Иван и го исфрла надвор од барот, на дожд, тепајќи го со клоци и боксови. Кога Иван паѓа на земја, трансвеститот го помочува и плука. Сцената немо ја следи Шејтан. Тој го покрива Иван со палтото и го удира трансвеститот. Кога сака да го прободет со нож, Иван го фаќа за рака. Истовремено пристигнува и полициска патрола и без збор го приведува Шејтан, оставајќи ги Иван и двајцата трансвестити на дождот.

Од следната сцена па сè до крајот на филмската приказна почнува паралелна нарација во која се следат два наративни тека поврзани со главните ликови Иван и Шејтан, придружени од два споредни лика: професорот Клаус и католичката калуѓерка.

Иван, отечен од котеот и со главоболка од пијанството, лежи во изнајмената соба. Звучите од собата на цимерот кој води љубов со девојката, кај осамениот Иван предизвикуваат нервоза. Во телефонската говорница Иван се расправа со Вера која го критикува затоа што не ѝ се јавува.

Во затворот, Шејтан во оф-тон ја преиспитува совеста прашувајќи се каде згрешил, кога зел пушка в рака и кога прв пат убил. На убавата католичка калуѓерка која му носи храна и го негува, Шејтан ѝ зборува на англиски: „Не постои морал. Само идиотите се сеќаваат на него... Еби се, мил мој ангелу“. Тој се нарекува себеси „чудовиште“ и „свер“, а калуѓерката смирено му вели дека е луд и дека за него велат дека е опседнат од ѓаволот и дека силувал многу девојки, жени и мажи и дека убивал. Шејтан го потврдува своевидното обвинение и ѝ возвраќа на калуѓерката со зборовите дека не е толку страшно да се убива и дека и таа треба да се обиде.

Прислужник го воведува Иван во богатата кука на професорот Клаус, украсена со слики по сидовите, преполна со книги и уметнички предмети. Додека во оф-тон допираат звуци на класична музика, професорот пуши луле марихуана, кое му го нуди и на Иван. Му покажува биста од главата на Александар Македонски велејќи му дека го потсетува на него. Опиени од виното и „ганџата“, професорот му изјавува на Иван дека е вљубен во него. Иван мисли дека се шегува, но професорот е сериозен и бара бакнеж, што предизвикува гневна реакција на Иван. По кусата физичка пресметка, од ударот на професорот Иван се онесвестува. Професорот се соблекува и од грб му приоѓа на онесвестениот Иван кој лежи на подот, што ја сугерира неговата намера да го силува. Следува сцена од сновидение на Иван, кое се случува додека професорот го силува. Иван држи бел гулаб во раката, кој одлетува, по што Иван легнува на клупа во паркот, додека вее снег и паѓаат бели пердуви.

Токму во оваа кулминативна епизода можат да се побараат и да се најдат заклучоците што ги наведов погоре: расипаната и блудна Европа, претставена преку ликовите на трансвеститите и на професорот Клаус, чија кука е извонредно уредена и дотерана и неговиот лик на културен и високообразован, но многу распан човек; и како контрапункт, Македонија, или Балканот, претставени преку ликовите на наивниот студент Иван, кој во професорот Клаус гледа идеал на високообразован европски интелектуалец и ликот на Шејтан, груб и неук, но истовремено, на свој специфичен начин и чесен Балканец, кој поради тоа што го спасува Иван од гнасотиите на трансвеститите, поради својата прекумерна реакција е затворен од полицијата, каде што во затворот го губи и она малку

разум што му преостанал по стравотните воени случувања во кои учествувал.

Во третата, најкуса епизода, *Помирување*, која функционира како расплет на филмската приказна, ликот на Шејтан е застапен во седум сцени, а ликот на разочараниот Иван само во една, во која од телефонската говорница ѝ соопштува на Вера дека ќе се врати дома. Нејзиниот одговор му предизвикува насмевка, по што заемно си изјавуваат љубов. Со куферот в рака, Иван си заминува по улицата на велеградот. Зема такси до аеродромот, што, се разбира, го сугерира неговото враќање дома, во Македонија, со изневерени очекувања, по неуспешниот престој во европската престолнина.

Воведниот панорамски кадар на оваа епизода, екстериер на затвор, идентичен со воведниот кадар на филмот, сугерира дека нарацијата стигнала до сегашното време, во кое Шејтан ја продолжува исповедта започната во воведната сцена. Следува конфузната исповед на Шејтан, во која тој ги обвинува западноевропските општества за лицемерие и како контрапункт - реминисценции од животот во неговото село, во кои се гледаат старици обле-

чени во народни носии, како традиционално обредно тажат по неговата умрена жена.

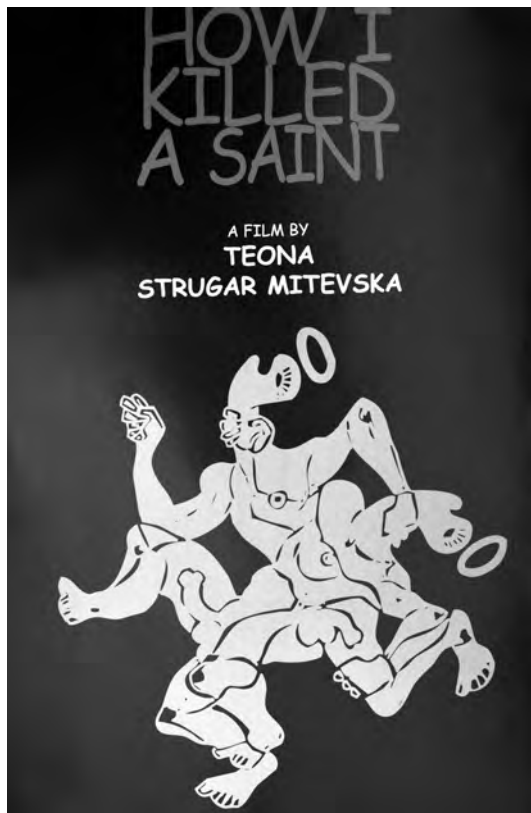
Кога во ќелијата влегува убавата калуѓерка, Шејтан ѝ најавува дека ќе умре, велејќи дека смртта е убава. На англиски јазик ја изговара реплика-та: „Маме му ебам, кој прв почна“ (наслов на драмскиот текст на Дејан Дуковски според кој е пишувано филмското сценарио), по што силно репетитивно удира со главата во сидот, убивајќи се. Издивнува на рацете на калуѓерката, која го бакнува в чело. Завршната филмска сцена е визија на Шејтан додека умира: лежи на ливада во неговото село, додека крај него си игра детенцето што го роди жена му, кое, во некои нормални околности, би било негов син.

Оваа, трета и последна епизода од филмската нарација функционира како епилог на филмската приказна. Во однос на ликот на Шејтан, крајот е затворен, тој умира, а во однос на ликот на Иван, филмската приказна останува отворена, тој се враќа во Македонија. Што се случува понатаму со него, филмската приказна не соопштува.

Како убив светец

Филмот КАКО УБИВ СВЕТЕЦ, преку прикажувањето на раслојувањето на едно македонско семејство од средната класа во Скопје, на почетокот на 21 век, функционира како парабла за ужасите на животот во етнички поделено транзициско општество во време на навестување на етничка војна, во кое владеат лагата, лажниот морал, корупцијата, насилството и грубоста. Филмската приказна се потпира на моделот на антиколонијалната критика и делумно е вrameна во рамката на неколку вистински настани од 2001 г. (убиство со бетонски блок на НАТО-војник, војната на македонска територија, пренесување на моштите на св. Климент Охридски).

Приказната се плете околу судбините на двата главни лика, млади луѓе од Скопје, братот Кокан и сестрата Виола. Додека Кокан е млад бунтовник кој не ги поднесува Американците и НАТО-војниците ги доживува како окупатори, а не помалку е гневен и на странските медиуми и на домашните политичари, Виола е разочарана млада мајка, која мора да ја остави својата ќерка, родена од недоволната врска со американскиот аташе и да замине на тригодишен престој во САД. Нејзиното враќање дома го означува почетокот на лавината од настани во кои таа влетува, следејќи го бунтовниот Кокан. Кокан, вплеткан во сомнителни активности на шверц на динамит и пари преку косовската граница во Македонија и гневен на сè, на крајот на филмот става динамит и на свечената поворка со



која моштите на светецот се пренесуваат од Охрид во Скопје (патем моштите на св. Климент беа свечено пренесени од црквата Св. Богородица Перивлепτος во обновениот храм Св. Пантелејмон на Плаошник, во Охрид, не во Скопје). Во расплетот на филмската приказна, Кокан, затоа што не ги доставува шверцерските пари на одреденото место, го убиваат. Виола во еден миг мора да одлучи дали со себе ќе ја земе торбата со пари на Кокан или својата тригодишна ќерка и таа се одлучува за животот.



Сцена од филмот
КАКО УБИВ СВЕТЕЦ

Настаните во КАКО УБИВ СВЕТЕЦ се случуваат на две локации: во Скопје и на границата со Косово, во исто време, во 2001 г. Филмот е реализиран во само 42 сцени.

Во воведната сцена, телоп ги најавува локацијата и времето на дејството: „Македонија 2001“, а претставени се и ликовите на Македонецот Кокан, Македонката Талија и Албанецот Надир, кои, навечер, скриени под надвозникот во центарот на Скопје, го гаѓаат со камења конвојот на НАТО-возила што поминува оттука. Кокан, кој е лидер на групата и со постојани пцовки ги стимулира другите, фрла еден поголем бетонски блок на возилото на НАТО.

Во втората сцена Кокан во оф-тон, во своевиден солилоквиум, ја коментира атмосферата што владее во Македонија, пцуејќи ги политичарите од македонскиот парламент кои им дозволиле на војниците на НАТО да влезат во земјава, додека на Скопскиот аеродром, заедно со многубројни униформирани војници на НАТО, од Америка пристигнува и сестра му Виола. Во неколку кадри е опишана атмосферата на аеродромот: преземањето на багажот, таксистите, дочекот на Виола од нејзините најблиски: татко ѝ, мајка ѝ и двајцата браќа: Кокан и Тео.

Во третата сцена, која се случува во ентериерот на возилото што го вози Тео, за кого од разговорот дознаваме дека е возач на аташето на Американската амбасада, додека на радио се слушаат вести за

оружени пресметки меѓу македонските безбедносни сили и албанските сепаратисти во пограничните реони со Косово, семејството разговара со Виола. Таа со одредена несигурност им зборува за Америка: „Таму имаш работа, пари, слобода... многу различно од овде“. Додека се возат, кај надвозникот гледаат полиција околу транспортерот на НАТО што претходната вечер Кокан го погоди со бетонски блок. Кокан им го покажува средниот прст на војниците на НАТО, а неколку деца го гаѓаат со кал дипломатското возило во кое тие се возат, мислејќи дека се странци.

Во неколкуте следни сцени повторно е претставен бунтовниот Кокан кој додека шета покрај странските новинари им го покажува средниот прст, а во оф-тон ги соопштува своите негативни размисли за НАТО. Другар му Надир му соопштува дека на вести кажале дека во инцидентот кај надвозникот загинал војник на НАТО.

Додека двајцата договараат конспиративна зделка за шверц на динамит преку косовската граница, која е минирани, во симултана нарација Виола телефонира некому и на англиски јазик бара да зборува со Ивона, што оној од другата страна го одбива, што предизвикува нервозна реакција кај Виола. Татко ѝ и мајка ѝ, кои мислат дека зборува со Америка, ѝ велат да не го прави повеќе тоа затоа што е премногу скапо.

Надир, нагласувајќи дека меѓуетничките односи се многу влошени, се обидува да му каже на Кокан дека тој е Албанец и дека сега се наоѓаат на спротивни страни. Нервозниот Кокан со пцовки се разделува од Надир.

Во неколкуте следни сцени доаѓа до промена на просторот како наративна алатка. Кокан и Виола со автобус патуваат кон косовската граница и покрај патот гледаат полициски возила, возила на НАТО и запалени објекти, што сигнализира дека земјата е пред војна. Кокан се обидува да ја смири исплашената Виола, додека од далечината се слушаат истрели.

По пристигнувањето на Косово, на назначеното место обезбедено од вооружени стражари, кога вознемирената Виола го предупредува Кокан дека има работа со криминалци, тој ѝ одговара дека се бори „за слобода, за мир“. Тој иронизира за нејзиниот живот во Америка, споредувајќи го со мизерниот живот во Македонија, на што Виола му соопштува дека има тригодишна ќерка Ивона, која не ја видеела три години и за која не знаат ниту родителите. На прашањето: „Кој ѝ е татко?“ Виола не одговара.

Откако Кокан ја предава пратката и ги зема парите, во автобусот упатен кон македонската граница на радио се слушаат вести на српски јазик поврзани со војната на Косово и со најавеното пренесување на моштите на св. Климент од Охрид во

Скопје, а цитирана е и изјавата на македонскиот премиер дека мирот меѓу Македонците и Албанците не е неоснован идеализам. Овие кадри функционираат како информанти кои го зацврстуваат документарното јадро на приказната.

Пред пристигнувањето на граница, Кокан ги заменува чантите со заспаната Виола. Во проторијата за гранична контрола, српски полицаец го испрашува сомнителниот Кокан, кој е соблечен гол, зошто носи женска чанта, навредувајќи го на национална основа и нарекувајќи го „педерчина“. Автобусот со другите патници и со Виола тргнува, а Кокан, кај кого не можат да пронајдат ништо сомнително, продолжува пеш кон Македонија.

Од оваа сцена почнува симултана нарација што ги опишува дејствата на главните протагонисти на повеќе локации и трае во неколкуте следни сцени: 1. Во автобусот, Виола е исплашена за судбината на Кокан. Открива дека во торбата што ѝ ја оставил се скриени пари. Еден Ром натрапник агресивно ѝ се додворува;/ 2. Во симултаната нарација, Кокан, ноќно време, патува пеш кон македонската граница;/ 3. Во домот на нивните родители, додека дедото гледа вести на телевизија, во кои се зборува за судири меѓу Албанците и Македонците и за смртта на војникот на НАТО, родителите на Кокан и Виола приредуваат традиционална гозба за роднините, кои се дојдени тука поради враќањето на Виола од САД;/ 4. Виола ги крие парите во пазувите кога нејзиниот автобус е пресретнат од патрола на УЧК. Војниците на УЧК, зборувајќи албански, агресивно ги исфрлаат патниците надвор и ги тераат кон Скопје да продолжат пешки. Културната Виола се буни поради таквиот гест, поради што може да настрада од војникот на УЧК, ако не ја спаси Ромот кој зборува албански;/ 5. Кокан со пантомимата се информира за телефонска говорница од две албански жени во едно село;/ 6. Додека во далечината се слушаат истрели, Виола со другите патници ноќно време пеш се движи кон Скопје;/ 7. Кокан влегува во една нива со намера илегално да ја мине границата. Наидува на знак дека нивата е минерирана. Додека роднините наздравуваат, Кокан се крие од граничната патрола, по што ги собува патиките и бос, многу внимателно, го продолжува напорното патување низ калливото минско поле;/ 8. Додека во домот развеселените роднини играат оро, Кокан е сиот каллив, а Виола во зората, преморена, пристигнува во Скопје.

Од оваа точка па сè до крајот на филмската приказна, просторот во кој се случува нарацијата повторно се враќа во Скопје.

Утрото, преморениот Кокан стигнува дома, од својата соба зема скриен динамит и во своевиден солилоквиум во кој се соопштуваат неговите мисли, им се заканува на политичарите: „Сеа ќе видите,

маму ви ибем лоповску!“. На глувиот дедо му соопштува за неговата намера, додавајќи дека вечерта на телевизија има важен натпревар, „утакмица“.

Кокан е во автомобилот на Тео, го земаат од пред кука американскиот аташе, чиј шофер е Тео. Додека ја става акт-чантата на аташето во багажникот, Кокан набрзина ја отвора и во неа става динамит. Мало тригодишно девојче излегува низ вратата, а аташето на англиски јазик ѝ се обраќа со: „Ивона!“ што предизвикува сомнеж кај Кокан кој се распрашува за девојчето, додека од разговорот на аташето со Тео, кој се води на англиски јазик, се дознава дека Виола работела пред неколку години кај аташето како преведувачка.

По излегувањето од автомобилот, кога аташето заминува кон парламентот, Кокан агресивно ги пцуе присутните, извикувајќи патриотски пароли. Насилно е исфрлен од обезбедувањето и кога покрај него поминува поворката со моштите, на чие чело одат свештеници, тој им се нафрла и ним.

Кокан се враќа дома, каде што родителите на телевизија гледаат пренос од манифестацијата. Тој им вели дека сега ќе видат кој е херојот во државата. Додека родителите се расправаат околу одговорноста за однесувањето на Кокан, на телевизискиот екран се гледа чад од експлозијата што се случила на церемонијата. „Гледај што му направив на светецот“, вели Кокан, но татко му агресивно му се нафрла, браќајќи го од дома.

Додека Кокан се движи низ ходниците на Македонската телевизија, во оф-тон, во вид на солилоквиум го слушаеме неговиот глас, т.е. неговите мисли: „Се понашате као да сме заморчиња, ни фрлате бомби со сиромашен ураниум, сеа ќе видите, маме ви ебам силејско. Говеда едни, цивилизација рушите бе, знаете ли кај кур сте дошле колонија да правите? Ја ќе ви покажам, пичка ви матерна...!“. Кокан влетува во студиото додека неговата девојка Талија води емисија во живо. Додека вработените се обидуваат да го исфрлат, тој се обидува да ја грабне Талија, а откако таа не сака да појде со него, почнува да ја пцуе и неа, и техничарите и политичарите, „дотераните копилиња на Водно шо седат“, „Ме натеравте светецот да го убијам, ја стаив бомбата, ебете се...!“ извикува Кокан пред камерите во кулминативната точка на филмот.

Во меѓувреме, во симултана нарација, ја следиме Виола која со торбата со пари на Кокан в раце, ја прескокнува оградата на вилата на американскиот аташе. При прескокнувањето, торбата ѝ паѓа, но таа, иако е во дилема и размислува што да направи, не се враќа по неа. Го прескокнува сидот и преку убаво уредениот двор пристигнува пред луксузната вила. На вратата ја среќава малата Ивона, ќерка ѝ и по куса борба со жената на американскиот аташе, си ја зема ќерката.

Криминалецот кој го испрати Кокан на Косово на телевизија гледа вести во кои соопштуваат дека неидентификуван млад човек влегол во студиото и ја презел одговорноста за експлозијата во парламентот. По доаѓањето на Кокан следува расправија меѓу нив за парите, по што Кокан бега во гаражата, каде што низ неколку акциски кадри, краткотрајна борба и многу пцовки, телохранителот на криминалецот го застрелува.

Во последната сцена, навечер, Виола со заспаното девојче в раце се враќа дома. Снемува струја, сирените пиштат, се слуша бомбардирање, а кога Виола на дедо ѝ му ја покажува ќерката, тој прв пат проговорува и нагласено вели: „Утакмицата е одложена!“ што може да се протолкува и како метафора за претстојната војна. По затемнувањето следува одјавната шпица на филмот.

И во овој филм, како и во претходниот, крајот останува делумно отворен. Главниот лик Кокан е убиен, а што се случува понатаму со Виола и со нејзината тригодишна ќерка, филмската приказна не соопштува.

Иако филмот КАКО УБИВ СВЕТЕЦ е пред сè портрет на гневен млад човек, анархист, кој притиснат од општествената состојба што го окружува презема очајнички обид за одмазда кон сите и кон сè, секако, не може да се избегне и толкувањето на културолошката компонента на филмот, при што бунтот на овој млад човек е само метафора за оправданиот револт на цела една млада и изгубена генерација Македонци, кои пораснаа во воено милје, опкружени со ТВ-вести за мртви и ранети, за воени судири, бомбардирање (со ураниумски бомби), окружени со војски, новинари и шпиони од разни провениенции, со лицемерието на сервилните македонски политичари, кои, поради својата немоќ и неспособност за дејствување, како некоја магична формула постојано ја преповторуваа(т) мантрата за членство на Република Македонија во ЕУ и во НАТО.

Наместо заклучок

Филмот како масовна уметност, пред сè поради својата природа, ја игра(л) улогата на активен чинител на дел од идеолошката свест и на историското паметење на еден колектив, на една културна и политичка заедница, особено кога се занимава со теми што се неделиви од дневно-политичката стварност, при што таа стварност, разбирливо, е разбрана како знаковен, не непроменлив, туку динамичен и семиотички ентитет.

И покрај оправданите теориски размислувања за тоа постои ли воопшто историска „вистина“ и заклучокот дека нарацијата, приказната, е секогаш во тесна зависност од идеолошката позиционираниост на оној што ја раскажува, може да се заклучи дека двата филма што се предмет на анализата

успешно ја користат историската рамка за да ја раскажат сопствената приказна во која се мешаат фактите и фикцијата. Притоа, во нивната нарација не е употребено класицистичко, панорамско, некритичко, апологетско филмско претставување во кое доминираат патосот, мелодраматичноста и хероизмот, што ги карактеризираше повеќето македонски филмови на историски теми во втората половина на 20 век, но истовремено, тоа не се ни дела со нагласени постмодернистички карактеристики (отворено дело, фрагментарност, полижанровска хибридизација, цитатност, пастиш, пародија итн.), туку овде, пред сè со модернистички, експресивни изразни средства се стигнува до критичко претставување на повеќе реални историски настани, кои служат како милје, како декор за личните драми на протагонистите, кои пак, веќе беше речено, можат да се прочитаат и како метафора за колективната драма на Македонците и Балканците, на некој начин предизвикана од оние поразивниот, понапредните, Другите, во случајов (Западно)Европејците и Американците и сите преостанати членови на фиктивната „меѓународна заедница“.

И во двата филма Македонците се претставени како жртви и сите главни протагонисти завршуваат трагично. Во КАКО ЛОШ СОН Шејтан, очаен, се самоубива во затворот, а Иван, понижен и посрамен, се враќа дома. Во КАКО УБИВ СВЕТЕЦ Кокан е застрелан од криминалци, а единствено Виола, по тригодишен своевиден „егзил“ во Америка и неможност да ја одгледува сопствената ќерка, на крајот на филмот успева да си ја врати назад. До кога, филмската нарација не соопштува.

Оттаму, можам да заклучам дека во современiot македонски филм од почетокот на 21 век, се разбира, преку уметнички, филмски изразни средства, нагласено е изразена фрустрацијата од немоќта на една мала држава, на една мала земја како што е Република Македонија и на нејзините граѓани, да излезе на крај со проблемите со кои се соочувала и со кои се соочува, во ерата на огромните геополитички промени што се случија во светот кон крајот на 20 век, а се рефлектираат до ден-денешен.

Забелешка: Текстот е првично прочитан како реферат на Втората годишна меѓународна конференција организирана од Центарот за култура и културолошки студии – ЦККС, „Медиуми – теорија и практика“, која се одржа во Скопје од 4-6 септември 2014 г., а потоа е објавен во бр. 1/2015 г., на интернет списанието на ЦККС „Investigating Culture“: <http://journals.cultcenter.net/index.php/investigating/article/view/202/185>

Илинденка ПЕТРУШЕВА

ТРЕПЕТ ВО ВОЗДУХОТ - музиката и филмот -

„Музиката е звук кој мисли“
Виктор Иго

...

„Ова е добро за луѓето кои немаат можност
да слушаат вистинска музика, во иднина
ќе може да ја слушаат со помош на филмот.“
Чарли Чаплин,
по премиерата на филмот ЦЕЗ ПЕЈАЧ, 1927



Сцена од филмот ЦЕЗ ПЕЈАЧ (Алан Кросланд, 1927)

Уште со појавата на подвижните слики кон крајот на 19 век, музиката станала нераскинлив дел на филмот. Се пишуваа партитури за немите филмови, па музиката се изведувала во живо (во самиот салон за проекции), најчесто за да се придуши брчењето на проекторот. Со појавата на звучните филмови (или како што тоа инспиративно ќе го каже Чаплин „Тишината прозборе и ја уништи волшебната уметност на ‘зборувањето’ – пантомимата“), музиката стана дел од филмската звучна завеса – музика, шумови и говор. И потоа со децении (и ден-денес) се истражува, се дебатира, се поставуваат теоретските рамки за значењето на музиката во едно филмско дело. Во центарот на вниманието е филмската индустрија наспроти авторскиот филм. Или да прецизирам – односот: продуцент – режисер – композитор. Анегдотата во која се вели: „Сакате тоа да биде добро компонирано или сакате да биде готово до среда“ на најдобар начин ги илустрира условите во кои се создава (најчесто) музиката за филм.

Во текот на подготовките за снимање на филмот ЧАМЕЦ ЗА СПАСУВАЊЕ во 1944 година, еден познајник на композиторот Дејвид Раксин му кажал дека режисерот Алфред Хичкок не сака да има музичка подлога во овој филм. Навикнат на брзоплети и омаловажувачки коментари кога е во прашање филмската музика, Раксин го прашал познајникот која е причината за ваквиот став на Хичкок. Овој му одговорил: „Бидејќи дејствието на целиот филм се одвива на еден единствен чамец сред океан, Хичкок не гледа од каде би можела да доаѓа музиката“. На ова Раксин цинично одговорил: „Замоли го господин Хичкок да објасни од каде би можеле да снимаат камерите, па јас ќе објаснам од каде би можела да доаѓа музиката“.

Децении подоцна Андреј Кончаловски, во едно интервју, ќе го каже следново: „Според мене, музиката, од сите други уметности, му е најблиска на филмот. И затоа сите свои сценарија ги пишувам како музика“. Или како што Ели Фор ќе го дефинира филмот како „музика која до нас допира со посредство на окото“. Наспроти ова, големиот Игор Стравински цинично ќе забележи дека филмската музика е како „шарен тапет залепен врз бел сид“, а Жан Кокто, пак, за партитурите што послушно и во континуитет го следат визуелното дејствие (таканаречената музика-парафраза) со голема иронија ќе ги именува како „музичка декорација“. И иако во текот на целокупната историја на филмот, како што веќе спомнав, се водеа жестоки дискусии за улогата на музиката во филмските дела, сепак недвојбено е дека филмската музика е најневеројатниот елемент на филмот. Но, ќе

забележи познатиот композитор Морис Жобер дека ние „во кино не одиме за да ја слушаме музиката. Ние од неа бараме во нас да ја продлабочи визуелната импресија. Не бараме од неа да ни ги објаснува сликите туку да ги збогати со резонанца којашто на специфичен начин се разликува од нив...“.

Спомнав на почетокот дека во звучниот филмски запис се надоврзуваат три елементи доста разнородни – шумот, говорот, музиката. Шумот е во целост приспособен на сликата/визуелната глетка. Шумот е говор на материјалниот свет. Ветерот, примерно, не се гледа, но го откриваме во трепетот на лисјата... Говорот е звук на луѓето... А музиката? Таа нагло се „одлепува“ од стварноста, фатена е во гравитациското поле со другите филмски елементи со кои треба да е во корелација. Но, музиката е, сепак, јазик. Таа зборува само со својот јазик. Мислам дека во однос на визуелните глетки, музиката не смее да се откаже од сопствените вредности во моментот кога ќе започне да ја следи филмската слика. Таа треба слободно да коментира, а не да парафразира. И така дамнешната мисла на Пудовкин дека „асинхронитетот е првото начело на звучниот филм“, нешто подоцна ќе ја поткрепи и Жан Реноар со изјавата дека „многу повеќе верувам во контрапунктот кога е во прашање музиката во филмот...“. Што во основа значи дека не е многу полезно за самата музика ако таа стане парафраза на филмската слика. Ама филмот е и индустрија! Кога Дејвид Лин работел на филмот ДОКТОР ЖИВАГО, не бил задоволен од она што му го понудил композиторот Морис Жар. Едноставно го замолил да ги поедностави своите музички теми. И да најде нешто попривлечно за гледачите. И така се појави песната за Лара, една од најпопуларните мелодии произлезена од еден филм. Музичките стручњаци ширум светот беа единствени: музиката во овој филм не е добро поставена, а Ларината тема е напосто банална. Но тоа не беше ништо во споредба со Дејвид Лин, со освоените оскари и со милионските тиражи на продадени плочи од овој филм. По тој повод еден од ветераните-композитори изјавил дека на продуцентите и на режисерите им е важна само една мелодија или тема, другото може да се заборави „...затоа што тоа друго за нив едноставно не постои...“.

Самиот чин на снимање на еден филм претставува егзекуција на сето она што однапред е осмислено. Режисерот го „гледа“ својот филм уште во зачетокот на идејата, со директорот на фотографија до детали ја оформува визуелната глетка. Исто е и со композиторот. Режисерот и композиторот тре-

ба да го пронајдат „клучот“ за целиот филм. А тоа „клуч“ значи – каков вид ансамбл или боја на поедини инструменти ќе се користи, да се определи односот на музиката и шумовите, да се определат одредени музички цитати или лајт-мотиви... Морис Жар вели дека однапред сака да ја „слушне“ музиката, однапред да ги одреди бојата и регистрите на инструментите, потоа да ги одреди темпото и ритамот и за крај ја остава работата врз мелодиско-тематската линија. Партитурите на Сергеј Прокофјев за филмовите на Ејзенштајн ИВАН ГРОЗНИ и АЛЕКСАНДАР НЕВСКИ јасно укажуваат дека тој до детали го проучувал темброт на инструментите во однос на визуелните глетки, за да може да создаде посебни емотивни ефекти. А Сергеј Ејзенштајн, пак, кон финалната монтажа ѝ пристапил кога Прокофјев бил готов со музиката.

Провокација да го направам овој текст се Филип Глас, Мајкл Најман, Збигњев Прајснер, како и Карлос Саура. Музиката и тишината! Звукот и зборот!

Неговиот стил го нарекуваа „минимализам“. Но Филип Глас повеќе сака да се дефинира себеси како композитор на „музика со повторувачки структури“. Дали во партитурата за филмот МИШИМА: ЖИВОТ ВО ЧЕТИРИ ПОГЛАВЈА на Пол Шредер, ќе откриеме партија за некој од традиционалните јапонски инструменти, освен тапаните? Не, нема! Со различни звуци за секој од деловите на нелинеарната структура на Шредер, со напната партија што ја произведуваат тапаните, Глас главната музичка тема ја поставува во рамките на рок музиката од 50-тите години. Дејствието на филмот ЧАСОВИ на Стивен Долдри се одвива во три различни временски периоди. Но што прави Глас? Интроспективната интимност на филмот ја обезбедува со пет главни инструменти – пијано и гудачки квартет. Тивката и меланхолична едноставност на музичките форми кои во континуитет ги покриваат и ги преплетуваат различните временски периоди ја одредува безвременската структура на самиот филм. Нема музички стилови од различните временски периоди, има само чиста музика и парчиња чиста тишина. Меѓу нив, да, и минимум дијалог.



Плакат од филмот ДОКТОР ЖИВАГО (Дејвид Лин, 1965)

Мајкл Најман е заслужен за воведувањето на терминот „минимализам“ во музиката. Соработката со Питер Гринавеј на неколку негови филмови ќе му овозможи да продолжи да ги истражува филмските музички форми и во соработката со други режисери. Како на пример со Џејн Кемпион во нејзиниот филм ПИЈАНО. Музичката структура за овој филм Најман ја поставува на две нивоа. Првото е карактеризацијата на ликот на главната хероина (го толкува извонредната Холи Хантер). И како е тоа направено? Првото ниво – само со изведба на едноставни дела за пијано, парчиња за пијано. Ги свири главната хероина. Бавни, чувствителни и интензивни. Музика и молк! Тие, практично, го портретираат ликот на главната хероина. Второто ниво претставува оркестрација на романтичната музика за пијано од средината на 19 век. Тивко, речиси нечујно – во креирањето на амбиентот. Крајно едноставно. Во една пригода Мајкл Најман ќе каже дека постои некој вид вечна борба меѓу свеста за независната вредност на музиката и свеста дека сте „постојано во служба на нечија друга визија. Навистина, зависи од тоа како го сфатите придонесот на музиката во филмот“.

Кишловски и Прајснер! Суптилен двоец за кој музиката не е само додавка кон филмското дело, напротив, музиката за нив значи преплетување со визуелните глетки, при што се постигнува силен трепет на емоционалниот контакт. Збигњев Прајснер во едно интервју мошне скромно ќе изјави дека неговите достигнувања во филмот се само „креации“, бидејќи неговата музика не е ниту кла-

сична, ниту традиционална филмска музика. Ја работел музиката за сите филмови на Кишловски и по смртта на режисерот го компонира *Реквијетот за мојот пријател*. Неизлечлив романтичар чии ѕвезди-водилки му се Паганини и Сибелиус. Трилогијата ТРИ БОИ – СИНО, БЕЛО и ЦРВЕНО е монументално дело посветено, во основа, на љубовта и постоењето. Таква е и музиката. Иако се тоа посебни целовечерни филмови, тоа е едно цело во однос на мислата. Таква е и музиката. Се започнува со отсвирените неколку тонови од тангото наречено *Минатата недела*. Отсвирени на чешел! Во филмот ТРИ БОИ: БЕЛО. Филм што може да го сместиме во категоријата на црна комедија. И веќе во овој филм Прајснер го открива концептот што ќе го развива во целата трилогија на планот на музиката. Од неколку тонови до експлозија што ќе ја добиеме во ТРИ БОИ: СИНО. И така од чешелот во ТРИ БОИ: БЕЛО одвреме-навреме, минимално, во некои секвенци што го отвораат визуелниот амбиент, го откриваме континуитетот на тангото. Повеќе дијалог, повеќе шумови и меѓу нив развојот на музичката тема. Кон крајот на филмот, во еден сомнамбуличен пејзаж на замрзнатата водена површина се открива севкупниот раскош на тангото. Па музичката приказна продолжува во ТРИ БОИ: ЦРВЕНО (иако овој филм е последен во трилогијата). Со првите тактови на една пијано соната. Музиката не го следи драматуршкиот конфликт во филмот, таа само го надополнува со зголемување на времетраењето на музичките фрази. Во последната третина, Прајснер уфрла женски вокал, алт. И тоа води кон музичката кулминација што ќе се случи во ТРИ БОИ: СИНО. Цело едно сим-

фониско дело тече низ филмот, поткрепувајќи ја психичката состојба на главната хероина. Или главната хероина го гради својот лик врз база на музиката. Знам дека ова е еретичка помисла, но единството што во овој филм го имаат воспоставено визуелната глетка и музиката е нешто уникатно. Музиката запира во одредена секвенца (дур некаде и во текот на самата секвенца), па музичката фраза од истото место продолжува во некоја друга секвенца подоцна. Во меѓувреме, малку дијалог, малку амбиентални шумови од секојдневјето. Уфрлањето на парчињата што ги свири уличниот свирач на флејта и уфрлањето на дел од партитурата на Ван ден Буденмаер (кој е тој?) ја навестуваат финалната музичка експлозија, така да кажам. Како што филмското дејствие се движи кон својата разрешница (многу смилено, суптилно), така музиката, како контрапункт, добива во интензитет – женски моќен вокал, хор и симфониски оркестар! Музика со стиховите од Првото послание на св. апостол Павле кон Коринтјаните! Тоа е темброт што Прајснер и Кишловски и го сакале – ода за љубовта, ода за постоењето. Тембр со моќните музички изразни средства. А сега накусо за мистериозниот композитор Ван ден Буденмаер. Прв пат се појави во ДЕКАЛОГ (ДЕВЕТТАТА ЗАПОВЕД, неговата музика е на плоча), потоа во ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА, па во ТРИ БОИ – СИНО и во ТРИ БОИ – ЦРВЕНО (неговата музика е на ЦД)! Ги прегледав сите можни музички лексикони и енциклопедии, но ништо. И сосема случајно, читајќи едно интервју со Прајснер, ја открив вистината за тој мистериозен композитор. „Кишловски сакаше“, вели Прајснер, „во ДЕВЕТТАТА ЗА-

ПОВЕД од ДЕКАЛОГОТ да има нешто малку од некој класичен композитор. Јас напишав неколку парчиња што се издвојуваа од другиот музички контекст. Тоа на Кишловски му се допадна и кога веќе ја имавме музиката, решивме да го ‘родиме’ новиот композитор на неоромантичен стил и бидејќи и двајцата бевме големи љубители на Холандија, решивме името на ‘нашиот’ композитор да биде холандско. Ван ден Буденмаер! Па ‘неговата музика’ ја ставивме во уште три филма. Една наша мала, убава, измама!“ А Бјелаш Катарзина, во својот есеј објавен во „Газета Виборша“, ќе забележи: „И додека луѓето ширум



Сцена од филмот ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА (Кишитоф Кишловски, 1991)

светот (по ДЕКАЛОГОТ и ДВОЈНИОТ ЖИВОТ НА ВЕРОНИКА) се обидуваа во енциклопедиите да пронајдат нешто за овој композитор, вистинскиот 'Ван дер Буденмаер' седеше дома, во Полска и под истиот псевдоним ги пишуваше новите партитури за трилогијата ТРИ БОИ на Кишловски“.

Познато е во историјата на филмот дека некои синеасти, немајќи верба во композиторите, сами компонирале музика за своите филмови. Најпознат е случајот со Чаплин и со Сатјаџит Реј. Сатјаџит Реј е еден од најголемите индиски режисери кој бил и сликар и композитор. За најголем дел од неговите филмови, музиката ја работел познатиот композитор Рави Шанкар, но самиот Реј компонирал музика за неколку свои филмови во кои и визуелната глетка и музиката „дишат“ со извонредна сензибилност и поетичност. Во овој свој опит за компонирање музика за филм, Сатјаџит Реј се потпрел на искуството на Шанкар, но и на познатиот јапонски композитор Фумио Хајасака чии партитури секогаш биле без цврсти рамки, со што обезбедил неповторлива моќ за проширување на границите на времето. Чаплин, пак, од своја страна, е како што велат стручњацие „мелодист“. Неговото компонирање за своите филмови е на ниво на формирање на мелодиската тема или „арија“. Остатокот од работата ја завршуваат аранжерите, бидејќи мелодистите знаат да компонираат, но не знаат да хармонизираат.

Карлос Саура не припаѓа во тој круг. Но е извонреден познавач на музиката, со високо музичко образование и со бескраен пиетет кон музичките дела. И така во дел од своите филмови, самиот тој прави избор на музиката, но секогаш како соработници има врвни познавачи на одредени музички правци и стилови. Дејствието на филмот ГОЈА ВО БОРДО се одвива во последните денови од животот на големиот шпански сликар Франциско Гоја. Саура одбира музика од Луиџи Бокерини и од Чајковски. Зошто Бокерини? Саура е познат како личност кој со голема почит се однесува кон творците што оставиле белег во светската културна историја, особено шпанската и латино-американската. Луиџи Бокерини во основа се води како италијански композитор, но најголемиот дел од својот живот го поминал во Мадрид каде што и умира. Бокерини и Гоја се ре-

чиси генерација (Бокерини е роден во 1743 година, а Гоја 1746 година). И биле пријатели! Во визуелизацијата на сомнамбулниот свет на Гоја (тука маестро Стораро создава невидени снимателски композиции) Саура, како нераскинлив стег со тој свет на Гоја, поставува делови од композициите на Бокерини – Фанданго од квинтет оп.37, Ларго од Квинтетот оп.2 и познатиот Менует оп. 13 номер 5 (треба да се има предвид дека Бокерини компонирал музика за гудачки инструменти – виолончело и виолина). А инсценацијата (оживувањето) на ремек-делото на Гоја *Ужасите на војната* ја поткрепува со музиката на Чајковски – Ноктурното за виолончело. Но Саура не остава „чиста музика“. Неговиот музички соработник Роке Бањос ги адаптира и аранжира спомнатите дела во функција на визуелната глетка. И тоа го прави маестрално! И во овој контекст сакам да кажам дека користењето музички дела (било од класичната литература, или џез, на пример...) во филмски дела произлегува од потребата за создавање т.н. музика-амбиент која претставува еден вид музичка рамка на атмосферата на чувствата. И притоа дејствува како слободен и независен контрапункт на психолошкиот и моралниот тоналитет на филмот гледан како целина. Одиме понатаму – Карлос Саура, во соработка со маестро Лало Шифрин како композитор, аранжер и диригент, создава невиден омаж за великаните на аргентинската музика и глумиште, Карлос Гардел и Империио Архентина. **ТАНГО!** Со минуциозен одбир на познати аргентински танга (музика и танц, тука е и Пјацола, нормално со своите бесмртни дела), сместени во милјето на една обична љубовна приказна, Саура, во основа,



*Сцена од филмот ТАНГО
(Карлос Саура, 1998)*

ја раскажува историјата на Аргентина – од доселувањето на европските сиромаси во почетокот на 20 век, па сè до крвавите фашистички диктатури и перонистичкиот период. Музика (со звуците на бандолеон, пијано и гудачки инструменти), движење, збор – и ништо повеќе! И Саура не би бил тоа што е доколку не ги направеше и долгометражните документарци ФЛАМЕНКО, ФЛАМЕНКО и ФАДОС. Само музика и танц! Треба да се следи нишката на музичките дела, па така ќе се открие идејата, а во крајна инстанца и ставот на Саура за историјата на Шпанија и Португалија. ФЛАМЕНКО, ФЛАМЕНКО започнува со песната и танцот „Зелено, колку те сакам зелено“, нумера работена според стиховите на Федерико Гарсија Лорка. И потоа продолжува – со музичко-танцови нумери кои ги откриваат вистините за Републиката и Граѓанската војна во предвечерјето на Втората светска војна, па преку диктатурата на Франко, сè до обединувањето на Шпанија со Европската Унија. Филмот завршува со циничниот музичко-танцов коментар на Саура за импотентноста на европската бирократија. Со солзи се смеев на тие последни секвенци од филмот. Треба врвно мајсторство, па преку музика, само со музика и танц, да го искажеш својот авторски став! Таква е и постапката во ФАДОС. Историја на Португалија, како конквистадор на Бразил од каде што доаѓа фадото, како крик, музички крик на угнетените домородци. Но во својата режисерска постапка во овој филм, Саура во фонот на визуелните глетки остава да течат филмските материјали како сведоштво за Португалија. Како меморија! Вклучително и снимките од Револуцијата на белите каранфили кога е урната тиранијата на Салазар. Но во прв план, се разбира, е фадото, како химна на угнетените (вчера, денес и...). И сето тоа во избор на Саура!

За релациите на филмот и музиката има многу што да се каже. Да се компарира, да се истражува... Да се зборува за Нино Рота, за Рави Шанкар, за Морис Жобер, за Фумио Хајасака... И за Морис Блекберн и неговите музички експерименти со синтетички звук во експериментално-анимираните дела на Норман Мек Ларен или за Џовани Фуско и неговата дискретна и крајно сензибилна музика, искажана најчесто со соло инструмент (пијано, саксофон...), во делата на Антониони, Рене...

Оти музиката е најголемата магија околу нас. Трепет во воздухот. И не се продава на грамови! Ова го прочитав некаде, но не открив кој го има кажано. Ова со „грамовите“ е сета суштина!

Постои еден филм којшто кога се појави во 1968 година предизвика револуција во филмската индустрија. Рекоа: „Невиден научнофантастичен филм, раскошен, интригантен!“ Но Стенли Кјубрик не направи СФ-филм, оти ОДИСЕЈА 2001 е едноставно филозофски филм-есеј за постоењето на човековата цивилизација. Како што АНДРЕЈ РУБЉОВ е филозофски филм-есеј за слободата. Антологиски рез во ОДИСЕЈА 2001 – целата историја на човештвото се наоѓа во тој еден единствен рез. Од човеколикиот мајмун до астро-човекот. Во поетичниот пролог со главната музичка тема земена од одата за Ниче „Така зборуваше Заратустра“ од Рихард Штраус, кога се случува зората на човештвото со првите живи суштества, па преку процесите на еволуцијата со раѓањето на свеста и појавата на монолитот и музиката на Џерџ Лигети, која грми како колаж од речиси религиозни звуци од целиот свет до – резот. Еден од најимагинативните резови во историјата на филмот (коска-сателит). Сателитската станица во вселената „изведува“ механички балет заедно со својот екипаж на познатите звуци на валцерот „На убавиот син Дунав“ од Јохан Штраус. И еве ја сета иронија на Кјубрик – со преагласената оркестрација на овој познат валцер, тој искажува еден зајадлив коментар за претенциозноста на технологијата на столетието што доаѓа. А во тој век што доаѓа, разумот е навистина странец меѓу луѓето, бидејќи хероите на иднината прераснуваат во интелектуални џинови и духовни пигмеи. Новите херои неизбежно се инженери, техничари, научници, владини бирократи, рационалисти без цел, со возвишена недоверба во чувствата и со детинеста верба во материјалната стварност и интелект. На дамнешната шега „Има ли разумен живот на Земјата?“ Кјубрик одговара цинично со негација. Со тој антологиски рез и со музиката употребена на таков начин е сè кажано! Како некогаш во дамна – Диоген со ламбата сред бел ден!!!

Игор СТАРДЕЛОВ

УДК 791.65.079(450.363)"2016"(049.3)
Кинопис 49/50(27), 2016

ФИЛМОТ СО ЧУДНА ПРИКАЗНА ИЛИ ЧУДНА ПРИКАЗНА ЗА ФИЛМОТ

- за 35. Фестивал на нем филм
„Le Giornate Del Cinema Muto”
- Порденоне, 2016 -

Годинешното издание на *Фестивалот на немиот филм во Порденоне* беше прво под водство на новиот директор, Џеј Вајсберг. По заминувачето на долгогодишниот заштитен знак на фестивалот и негов прв човек, Дејвид Робинсон, со нетрпение се очекуваше новото продолжение. Но, и во овој случај, се покажа и докажа дека успехот на кој било фестивал, па ако сакате и на секоја манифестација, па дури и институција, зависи од тимот. И годишната програма не беше ништо поскупо, ниту побледа, ниту понеинтересна од претходните. Она што макотрпно е градено 35 години, не е лесно да се урниса. Иако не е едноставно вашето 35-годишно „бебе“ да го доверите на нов чувар.

Во годишната програма, особено релевантна беше ретроспективата на немиот полски филм, која претставува една од најмалку гледаните национални кинематографии во Европа. Причините за ова занемарување, се разбира, потекнуваат од Втората светска војна, кога повеќе од 90% од сите предвоени полски филмови биле уништени, заедно со документацијата. Но, и оние што преживеале страдале од отфрлањето од страна на критичарите и историчарите, во чиј фокус е повоената кинематографија, што необјасливо повлекува неинформирано непочитување на она што се случило претходно.

Публиката во Порденоне не можеше да остане индиферентна на ЛУЃЕ БЕЗ УТРЕ (Ludzie bez jutra, 1919) на Александер Херц, или на СИЛНИОТ ЧОВЕК (Mocny człowiek, 1929) на Хенрик Шаро.

Ние не одиме на нашата омилена опера само еднаш, не стоиме пред омилената слика само еднаш - со секое ново гледање, ние го продлабочуваме нашето разбирање. Затоа и КРАДЕЦОТ ОД БАГДАД (The Thief of Bagdad, 1924) на режисерот Раул Волш дава чудесно уживање во секое ново гледање, особено со интензивната работа на маестро Марк



35
LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO
PORDENONE 1-8 OTTOBRE 2016

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

Фиц-Джералд во реконструирањето на оригиналната музика, „ремек-дело“ на Мортимер Вилсон од 1924 година.

Годинава особено значајна беше програмата „Rediscoveries“, повторно откриени со значаен број наслови, од кои би издвоил два наслова снимени според познатиот роман на Емил Зола, *Нана*. Француската продукција на Жан Реноар (Jean Renoir) од 1926, како и истоимената италијанска верзија на Камило де Рисо (Camillo De Riso) од 1917 година. Чудна е приказната за овој вториот.

Филмот НАНА, или ФАТАЛНА ЖЕНА (Una donna funesta) се сметал за исчезнат, сè додека не била пронајдена копија, минатата година во Буенос Аирес. Благодарение на пронаоѓањето на 16мм копија, италијанската верзија на *Нана* се врати на филмското платно, иако времето оставило неизбришливи траги на целулоидот.

Филмот бил снимен во 1917 година, но поради цензурата, дури и името било променето, за да се избегне врската со скандалозниот роман на Зола, а филмот за првпат бил прикажан во 1919 година.

Новопронајдената копија, всушност, била нецензурираната верзија на НАНА, што го прави ова повторно откритие уште пофасцинантно. А прикажувањето на двата филма претставуваше единствена можност да се спореди, како двата филма, снимени со временска дистанца од девет години, го третираат (многукритикуваното) дело на Зола, кое било ставено на столбот на срамот.

Благодарение на овој пронајдок ние имаме непроценлива можност да бидеме сведоци на средбата и на судирот на две очигледно многу далечни струи: традицијата на италијанската популарна мелодрама и безмилосниот натурализам на Зола.

Се разбира дека тука не завршуваат „повторно-откриените“. Не би смеел, а да не ја споменам серијата КОЈ Е ВИНОВЕН? (Who's Guilty?) на американското одделение на Пате, пронајдена во извонредно богатата збирка на руски „Госфилмфонд“. Од четиринаесетте снимени делови, пронајдени и прикажани во Порденоне се 7 целосни и 3 делумни епизоди.

Како што обично се случува, веројатно сум веќе и здодевен, програмата на „Giornate“ е толку богата што тешко се следи.

За жал, мојот престој во Порденоне е ограничен од финансиски причини, се разбира. Најчесто тој се сведува на 3 дена. Така и годинава, во трите фестивалски дена, освен споменатите, би споменал уште два, жанровски различни сегменти.

Најпрвин тука е секцијата „Почетоците на вестернот“. Во фокусот беа филмови снимени во годините 1912-1913, кога всушност овој жанр се кодифицираше. Во три различни програми беа прикажани 17 наслови, во времетраење меѓу 14 и 30 минути. Всушност, првиот впечаток по гледањето на овие вестерни е дека, всушност, станува збор за љубовни драми, да не кажам мелодрами, во кои најчесто главниот женски лик мора да одбере од двата, спротивни по својот карактер, „каубојци“ (обично едниот е лош). Мене, искрено, најголем впечаток ми остави револверскиот двобој на коњи. Не се сеќавам дека некаде сум видел ваков двобој порано. Инаку, колку за информација, имаше многу малку бркотници со коњи, ограбување банки или возови и слични „каубојски“ марифетлаци.

Вториот жанр кој според мене заслужува да се спомене е комедијата. Јас го гледав РАЈСКА ГРАДИНА (The Garden of Eden, 1928) во режија на Луис Мајлстон (Lewis Milestone). Елегантна комедија, јас би рекол класичен пример на комедија на негови и на заплет (ситуации), со прекрасната Корин Грифит (Corinne Griffith).

Како една од специјалните проекции, дел од годинешната програма „Специјални настани“ беше прикажувањето на филмот МОНТЕ КРИСТО (Monte-

Cristo, 1929) во режија на Анри Фекур (Henri Fescourt), раскошна уметничка, фантазмагорична адаптација на *Гроф Монте Кристо* на Александар Дима. За жал, МОНТЕ КРИСТО не го достигна успехот што Фекур го имаше со „Клетници“ во 1925 година.

Копијата што беше прикажана е реставрирана во 2006 година, врз база на некомплетната црно-бела француска дистрибутерска копија, заштитена од „Госфилмфонд“ од Русија и од нитратната холандска дистрибутерска копија спасена од Германската кинотека. Оваа верзија кореспондира со копијата од 15 ролни, прикажана во Париз во октомври 1929 година. Исто така, во оваа копија се додадени и неколку кадри кои недостасувале, а биле пронајдени во 17,5 мм копија од приватна колекција. И да бидам искрен, филм што трае 218 минути за мене е малку предолг.

Со оглед на тоа дека многу бргу по фестивалот, во САД следуваат избори, се чини беше соодветно да се посвети соодветен простор на овој феномен. За таа цел, беше прикажана селекција на филмови за претседателските избори во САД снимени во периодот меѓу 1896 и 1924 година. Имавме можност да ги проследиме претседателските кампањи и делови од секојдневните активности на Вилијам Мек Кинли (William McKinley, 1896), на Теодор Рузвелт (Theodore Roosevelt, 1898-1904, 1912), на Алтон Б. Паркер (Alton B. Parker, 1904), на Вудроу Вилсон (Woodrow Wilson, 1912), на Ворен Г. Хардинг (Warren G. Harding, 1916) и на Келвин Кулиџ (Calvin Coolidge, 1924). Исто така, во оваа селекција, беше прикажан и филмот ДЕМОКРАТСКА НАЦИОНАЛНА КОНВЕНЦИЈА ВО ЊУЈОРК (Democratic National Convention, 1924). Конвенцијата на демократите во 1924 година била најдолга во американската политичка историја. Траела од 24 јуни до 9 јули и на претседателскиот кандидат Џон В. Дејвис (John W. Davis) му требале 103 гласа за да биде номиниран. Покрај него, во филмот се забележани и голем број гувернери и сенатори, меѓу кои и Том Волш (Tom Walsh), Френклин Делано Рузвелт (Franklin Delano Roosevelt), Чарлс В. Брајан (Charles W. Bryan), Вилијам Гибс Мек Аду (William Gibbs McAdoo) и Ал Смит (Al Smith).

Низ сите изминати години на „Giornate del cinema muto“ се стекнав со едно ново непроценливо искуство. Со пријателите и колегите се собираме за да се нурнеме во уметничките, како и во популарните, но и сериозните драми.

Тоа е прослава на пријателството, на приказните, на професијата, на човечката култура. Тоа е филмот. А мудроста на филмската архивистика е едноставна, која и да е намерата, целта на снимањето на филмот, самиот филм е тоа што е важно.

АЛЕКСАНДАР ТРАЈКОВСКИ

БОЛОЊА – СО СИТЕ СЕТИЛА - за Фестивалот „Il Cinema Ritrovato“, Болоња 2016 -



Секоја пролет, целиот филмски и нефилмски свет се фокусира на филмот од многу причини. Се стреми сите нови филмски проекти да бидат завршени токму во овој период кој, психолошки или пак економски не знам, излегува дека е најпогоден за нивно претставување. Најверојатно, според моето скромно мислење е што сите посакуваат да бидат претставени на Канскиот фестивал, како своевидна Мека на филмот, особено на оној некомерцијален, „нехоливудски“ филм. Иако со задоволство би пишувал за овој Кан, на кој беа претставени извонредни филмски остварувања, од кои добар дел верувам ќе бидат врежани во синефилмската меморија на идните генерации, ова писание ќе го посветам на еден друг Кан, Кан што се случува малку поисточно од овој познатиот, во гратчето во Италија познато под името „Дебела“. Околу овој назив би зборувал во некоја друга прилика, а сега ќе се задржам на главната причина на мојата (втора по ред) посета на Болоња. Тоа е фестивалот на реставрирани филмови „Il Cinema Ritrovato“, најзначајниот фестивал за овој вид филмови и едно од неколкуте случувања каде што можат да се сретнат филмските архивисти, историчари, режисери, ѕвезди на еден исклучително непосреден начин, со студено локално пиво и на оригинални филмски проекции. Велам оригинални, бидејќи покрај современите филмски проекции на одлично реставрирани филмови на најсовремено 4K-DCP, фестивалот нуди и патување низ историјата со оригинални проекции од минатото, проекции изведени преку познатата карбон лантерна, па сè

до целосно рачни манипулации со екстра ретки машини, како што е еден филмски проектор од 1899 година, на кој годинава беа пуштани копии од првите филмови на браќата Лимиер, копирајќи ја првата проекција во „Гран кафе“, овој пат пред нова, но не помалку заинтересирана и маѓепсана публика на Пјацета Пазолини.

Мојата втора по ред посета на Болоња, откако првпат присуствував на Летната школа за филмска реставрација пред две години, претставуваше можност да ги искусам овие фестивалски денови на еден поинаков начин, балансирајќи го филмското уживање со мал безобразен гастрономски хедонизам. Иако беше тешко, со труд и посветеност успеав да издржам една цела недела 24-часовно ангажирање во филмско-гастрономските сфери содржани во ова слатко работно задоволство. Гладот за Болоња се покажа со самото пристигнување во овој град, во доцните вечерни часови кога трчајќи од хотелот „Палас“, стар веројатно колку најстариот филм прикажан на фестивалот, заедно со колегите од Кинотека отидовме на Пјаца Маџоре, на проекција на филмовите на браќата Лимиер,

прикажани по редоследот на првата нивна проекција. По релативно преспиената ноќ за време на жешкото болоњско лето, можев да започнам со процесот на планирање на времето, бидејќи во тој период во Болоња се случуваа неколку работи напоредно, од кои најголем дел беа од мој интерес.

Симпозиум „Новиот живот на филмот од минатото“

И покрај тоа што моето присуство во Болоња беше следење на фестивалот „Il cinema ritrovato“, еден страстен архивист не смее да го избегне присуството на двата најинтересни дена од Конгресот на ФИАФ, симпозиумот посветен на филмската реставрација и „Новиот живот на филмот“ во современото. Настанот се случуваше во „Палацо Ре Енцо“ или Палатата на Енцо, гротескна неоготичка градба во која беа собрани најголемите умови од областа на филмското архивирање и реставрација. Првиот ден беше посветен на новиот живот на филмот од минатото, ден исполнет со дискусии за иднината на филмското архивирање и најновите практики за конзервација и реставрација на фил-



мот. Сесијата се отвори со воведот на директорот на кинотеката во Болоња - Џан Лука Фаринели, по што следуваа неколку интересни историско-етички дискусии од страна на Никола Мазанти, директорот на Белгиската кинотека и Тјери Фремо од институтот „Лимиер“. Врв на оваа сесија беше тркалезната маса на која најзначајните имиња на филмската реставрација - Гровер Крисп (*Sony Columbia*), Давиде Поци (директор на филмската лабораторија *L'immagine Ritrovata*) и Дејвид Волш од Империјалниот воен музеј од Лондон (*Imperial War Museum*) дебатираа околу иднината на филмската реставрација, заклучувајќи дека кога и да се зборува за неа, мора да се земе предвид и филмското минато, односно првичната интенција на авторот кој го создавал филмот. Наредниот ден сесијата беше посветена на новиот живот на филмските центри во денешно време, на која беа претставени различни обновени киносали кои имаат историско значење, нивното зачувување и модернизација.

Доколку се оди хронолошки, вториот ден од симпозиумот, воедно и мој втор ден во Болоња, го одбележа и посетата на најзначајната изложба за почетокот на филмот, насловена како...

„Лимиер! Создавањето на киното!“

Во самото срце на Болоња, буквално во подземието под големиот плоштад Пјаца Маџоре и под погореспоменатата палата Палацо „Ре Енцо“ беше сместена една од најзначајните изложби посветени на почетокот на филмот, изложбата посветена на браќата Лимиер насловена „Лимиер! Создавањето на киното!“ (*Lumière! The Invention Of Cinema!*).

Оваа единствена изложба претставува прва презентација на најголем број артефакти и филмо-

ви поврзани со пионерите на филмот, Луис и Огист Лимиер, под кураторство на институтот „Лимиер“ од Лион. Изложбата ни претставува широка палета на направи и изуми кои ги имаат патентирано двајцата браќа, потоа колекција на фотографии во најразлични техники, како и голем број ретки филмови кои единствено може да се видат како дел од неа. Следејќи ја изложбата, стануваме свесни за исклучителното значење на овие двајца гении, кои иако пред повеќе од сто години, ги создале сите изуми кои се ресоздаваат дури и денес. Од најинтересните мора да се спомене кинематографот, првата камера што имала можност и да проектира филмови. На изложбата беа претставени различни верзии од оваа магична направа за свое време, но и за денес, бидејќи нè прави свесни за генијалноста на овие изумители кои учествувале во обликувањето на светската културна историја. Покрај оваа позната машина, на изложбата можеа да се видат и автохромите - првите фотографии во боја правени со слојениот процес патентиран под името „Аутохром Лимиер“ (*Autochromes Lumiere*). Желбата за експериментирање кај браќата Лимиер не застанува тука, односно нивната желба за што поголема филмска реалност ги води и до првите 3Д-филмови. За овие обиди сведочат редица апарати и машини патентирани од браќата кои на различни начини успеваат да создадат стереоскопска слика, односно тридимензионалност. Таква е октогналната диск-стерео направа, патентирана во 1900 година која, всушност, претставува првиот 3Д-кинетоскоп. Она што подоцна ќе го претстават браќата Лимиер на светот е таканаречениот „англиф“ 3Д-систем, систем за тридимензионална проекција на двојно принтана 35-милиметарска



Дел од изложбата
„Lumière! L'invenzione del cinematografo“



Дел од изложбата
„Lumière! L'invenzione del cinematografo“

лента, технологија што ќе остане популарна и во наредните години, па сè до денес. Кон крајот на изложбата се наидува и на еден од најинтересните изуми на Лимиер, фоторамата - патентирана во 1900 година од страна на Луи Лимиер која претставува ротирачка база на која се закачени фотографии кои пак врз база на кинематограф се проектираат во кружна просторија. Покрај овие и уште десетици други направи, изложбата содржи и бројни документи, лични фотографии и реконструкции, кои се неопходни за целосно разбирање на работата и значењето на овие иноватори, без кои филмот веројатно би постоел, меѓутоа на некој сосема различен начин и без историската естетика што сега ја има.

„Вистинската“ Работа (The Reel Thing)

Покрај одличните неколку часови во подземјето на Болоња, како надополнување за мојата технолошка жед дојде и последниот настан поврзан со Конгресот на ФИАФ, симпозиумот „Вистинската“ работа (The Reel Thing), организиран во соработка со ФИАФ и АМИА, каде што слично како на симпозиумот „Новиот живот на филмот од минатото“, се дискутираше за современите чекори и размислувања во однос на заштитата и реставра-

цијата на филмското наследство. Од неколкуте презентации, ќе ги споменам оние на Џонатан Ерланд (Composite Components), кој се осврна на вечниот проблем во реставрацијата на постарите филмови - различните фрејмрејти и етичко-технолошката проблематика во нивната современа презентација. Следните дискусии се осврнаа на боите во филмот, првата меѓу Масаки Даибо, Кацухиса Озеки и Казуки Миура од кинотеката во Токио (NFC Tokyo), кои зборуваа за што поверната репрезентација на боите во реставрацијата на филмовите на Јасуџиро Озу и проблемите со кои се соочуваат во процесот, како и иновативниот пристап за кој сметаат дека е функционален. Од обраќањата повторно мора да го спомнам она на Дејвид Волш кој зборуваше за правилата што еден архив мора да ги почитува за да создава етички оправдани реставрации, нешто што е постоечки проблем низ целиот свет, па и кај нас. Другите предавања и дискусии не дека не беа доволно интересни и значајни, туку се осврнуваа на проблеми што не се толку суштествени за нас и во интерес на времето и просторот нема да ги споменам. Она на што ќе се осврнам и што е причина за овој текст е, конечно, Фестивалот за реставрирани филмови „Il Cinema Ritrovato“.



**Мастерклас на Браќата Дарден
за време на фестивалот Il Cinema Ritrovato во Болоња**

Фестивалот

Нема многу да зборувам околу значајноста на овој фестивал, само ќе напомена дека на него годинава се прикажаа околу 500 филмови, проектирани пред преполни киносали и плоштади од 9:00 наутро до 24:00 навечер. Точната бројка на посетители на проекциите не ја знам, но со сигурност нив ги гледаа илјадници гости од секој континент. Она што е најинтересно овде, а што го нема можеби на ниту еден светски фестивал, е што сите се еднакви, без разлика дали сте студент од Мијанмар или повеќекратен оскаровец. Нема црвени теписи, сликање, дотерување, туку опуштено шетање од кино до кино, со повремени застанувања на пивце или аперол исполнети со бескрајни дискусии со филмски заљубеници од целиот свет. Од погореспоменатите фаци нема да го спомена студентот од Мијанмар, но можам да кажам дека можеш да пиеш пиво слушајќи го Бернардо Бертолучи како прави муабет за филмската историја со група студенти, или пак да слушаш предавање и дискусии на Џузепе Торнаторе, браќата Дарден, Виторио Стораро во мала училница. Исто така, на проекција не сакајќи можеш да седнеш веднаш

зад Бертран Таверније, или пак до Клаудија Кардинале и цело време да се прашуваш дали е можно никој да не ти каже ништо, а да си во близина на ѕвездите. Тоа е всушност „Il Cinema Ritrovato“, фестивал во кој ѕвездите постојат во филмовите, а сите надвор од нив се еднакви занесеници и заљубеници во филмот.

Околу 500-те филмови беа прикажани во 19 секции, секоја насочена кон одреден период или одредена личност од филмската историја. Бесцелно е претставувањето на секоја секција посебно, затоа ќе се осврнам на неколку најинтересни кои оставија впечаток кај мене и кои ја даваат оригиналноста на фестивалот. Како прво, не смее да се пропушти ниту една проекција на филм со Чарли Чаплин, особено не на МОДЕРНИ ВРЕМИЊА, прикажан со оригиналната музика композирана од Чарли Чаплин, а во изведба на Градскиот оркестар во Болоња. Пјаца Маџоре беше исполнета со крици од смеа до солзи од илјадници гладни филмофили кои ги исполнија сите слободни кошиња на големиот плоштад. Тие што не успеаја да си најдат место, или какво било слободно коше со поглед кон платното, веројатно се упатија накај киното



Пјаца Маџоре пред проекцијата „Бастер Китон & Чарли Чаплин“

„Арлекино“ каде што се прикажуваше реставрираната верзија на АМАРКОРД, еден од најуспешните и еден од моите омилен филмови на големиот Федерико Фелини. Една од програмите што имаше најголем интерес (иако сите беа исполнети до последно место) беше програмата наречена *1896 - Првата година во кинематографијата*. Во рамките на оваа програма се прикажаа стотина кратки филмови снимени во оваа критична година за развојот на филмот, од кои најголем дел се од браќата Лимиер, но дел и од Александар Промио, Чарлс Моисон, Мариус Сестиер и уште неколку филмски пионери кои ја искористиле технологијата на Лимиер за сопствени артистички презентации. Од програмата „Реставрирани филмови“, која е најбројна и секоја година сè поголема, голем интерес имаше за фокусот на Карпо Година, познатиот југословенски режисер и експериментатор кој има огромна база на почитувачи ширум светот кои будно ја следеа ревијата посветена на него, како и негово обраќање и дискусија за неговите филмови.

Од истата програма мора да се споменат уште неколку одлични реставрации кои даваа нов поглед и естетика на веќе гледаните претходни верзии. Од нив ќе ја споменам проекцијата на историската драма ВАЛМОН, во режија на Милош Форман. Проекцијата на плоштадот Пјаца Маџоре ја отвори сценаристот Жан Клод Кариер, кој ја има адаптирано приказната на Пјер де Лакроа за филмот на Форман. Иако тематски развлечен и премногу драматичен за мој вкус, одличната реставрација на Пате го долови барокно-пасторалниот дух доволно интересно и естетски, надополнувајќи се на класичната атмосфера помеѓу средновековните палати и цркви во Болоња.

Од технички ориентираните програми на фестивалот, една од поинтересните беше „Техниколор и компанија – старински принт“ (Technicolor & co-vintage print), во рамките на која се гледаа оригинални принтови од најразлични светски колекции, како што е приватната колекција на Мартин Скорсезе, Академската филмска архива (Academy film archive), Швајцарската кинотека (Cinematheque Suisse) и Италијанската национална кинотека (Cineteca nazionale).

„Шоу со референтната колекција на Техниколор“ (Technicolor Reference Collection Show) беше една од најоригиналните проекции од оваа програма, во кои можеше да се видат референтни 35-милиметарски филмови кои ги содржат оригиналните, денес митологизирани бои на „Техниколор“. Тоа се кратки филмови од педесеттите години на некои од најголемите холивудски режисери на

времето - Џон Форд, Алфред Хичкок, Џорџ Кукор и други филмови на кои, иако интересни по содржина, значајноста им се зголемува поради нивната оригинална техникolor боја.

Од истата програма мора да се споменат и две исклучително значајни проекции. Првата е проекцијата на култниот БРОДВЕЈСКА МЕЛОДИЈА (The Band Wagon), во режија на Висент Минели со единствениот Фред Астер во главната улога. Она што е интересно за оваа копија е што доаѓа директно од приватната колекција на Мартин Скорсезе и е една од ретките одлично сочувани техникolor копии. Пјаца Маџоре блештеше со изразитите бои и музика на Артур Шварц, изедувана и танцувана од извонредниот Фред Астер, овде во поодминати години, но со истиот жар и позитивна енергија како во неговата младост. Вториот техникolor принт кој морам да го споменам, а за жал, не успеав да го изгледам (бидејќи се случуваше истовремено со Европскиот филмски форум) е тој на АПОКАЛИПСА СЕГА (Apocalypse Now), одличната воена драма на Френсис Форд Копола во која го гледаме големиот Марлон Брандо во можеби најзагадочната улога, улогата на луцидниот генерал Валтер Курц.

Она што не го пропуштив и за кое се подготвив претходно, заедно со целата моја придружба, беше проекцијата на филмовите на Бастер Китон и Чарли Чаплин, претпоследната вечер пред моето заминување. Поучен од претходните вечери, на плоштадот дојдов цели 3 часа пред проекцијата. Интересно е што иако „подранив“ нешто повеќе од 2 и пол часа, местата за седење беа речиси целосно зафатени – иако плоштадот има над 1000 седишта. Пиво, пица, ганџа, музика, сешто се случуваа додека се чека почетокот на проекцијата, а никој никаде не се брза ниту се нервира за долгото чекање, под сè уште жешкото попладневно болоњско сонце. Доаѓа 21:45, седиштата полни, околните кафеанчиња и барови преполни и сите ги чекаат двајцата фраери на комедијата - Китон и Чарли. ВИСОКИОТ ЗНАК (The high sign) е првиот од двата кратки филмови со Бастер Китон, режиран од Китон и слапстик пионерот Едвард Клајн во кој Китон е „Херојот“ кој низ низа брканици ќе се бори против озлогласената, но комична банда „The Blinking Buzzards“. Инаку, ВИСОКИОТ ЗНАК (The high sign) е првиот независен краток филм создаден од Бастер Китон, кој гледано од дистанца ни го прикажува почетокот на овој голем комичар, кој започнува несигурно, но за брзо време станува најзначајната фаца во холивудската комедија. Со Едвард Клајн, Китон го создава и неговиот малку



Од проекцијата на филмот на чарли Чаплин – ДЕТЕТО (The Kid)

покомерцијален и далеку поартистички филм, ПОЛИЦАЈЦИ (Cops), снимен три години по ВИСОКИОТ ЗНАК (The high sign), одличен краток филм којшто го заокружи моето болоњско дружење со „камената фаца“. По него следувааше веројатно една од најзначајните комедии од периодот на немиот филм, ДЕТЕТО (The Kid), во сценарио, режија и главна улога на Чарли Чаплин. Смешките и апсурдноста на Китон сега се заменија со хумор

со доза на меланхолија и драматика, опишувајќи ја топлата поврзаност помеѓу Скитникот (Чарли Чаплин) и Детето (Џеки Куган). Меланхолијата покрај филмската игра ја носеше и музичката придружба, музика компонирана од самиот Чаплин изведена од Градскиот оркестар на Болоња (Teatro Comunale di Bologna) која ултра прецизно ги диригираше емоциите носени од филмската драма, но и хумор.

Покрај погореспоменатите филмови и програми, фестивалот изобилуваше со уште многу други, кои го дефинираат како единствен и целосно посветен на филмската суштина од кои морам да ги споменам - „Ревиијата на кубански филмови“, „Филмови од пред еден век - 30 филмови од 1916 година“, „Алтернативна историја на аргентинскиот филм“, циклусот „Марија Епстејн-синеастот“, „Јапонски филмови во боја“ и многу други, одлични програми кои полека ја одмотуваат приказната за филмот, претставувајќи ни мало парче од неговата историја, но и визијата за неговата иднина, нова и реставрирана.

По седум долги жешки денови во Болоња, како и секоја година, по овој голем фестивал си одиме изморени но богати и исполнети со искуства, нови пријателства, дружења, но и желба за повторно враќање, што поскоро на некоја нова филмска авантура.



АЛЕКСАНДРА МЛАДЕНОВИЌ

АГОРА НА ФИЛМСКАТА АРХИВИСТИКА

- за 72. Конгрес на ФИАФ
во Болоња, Италија -

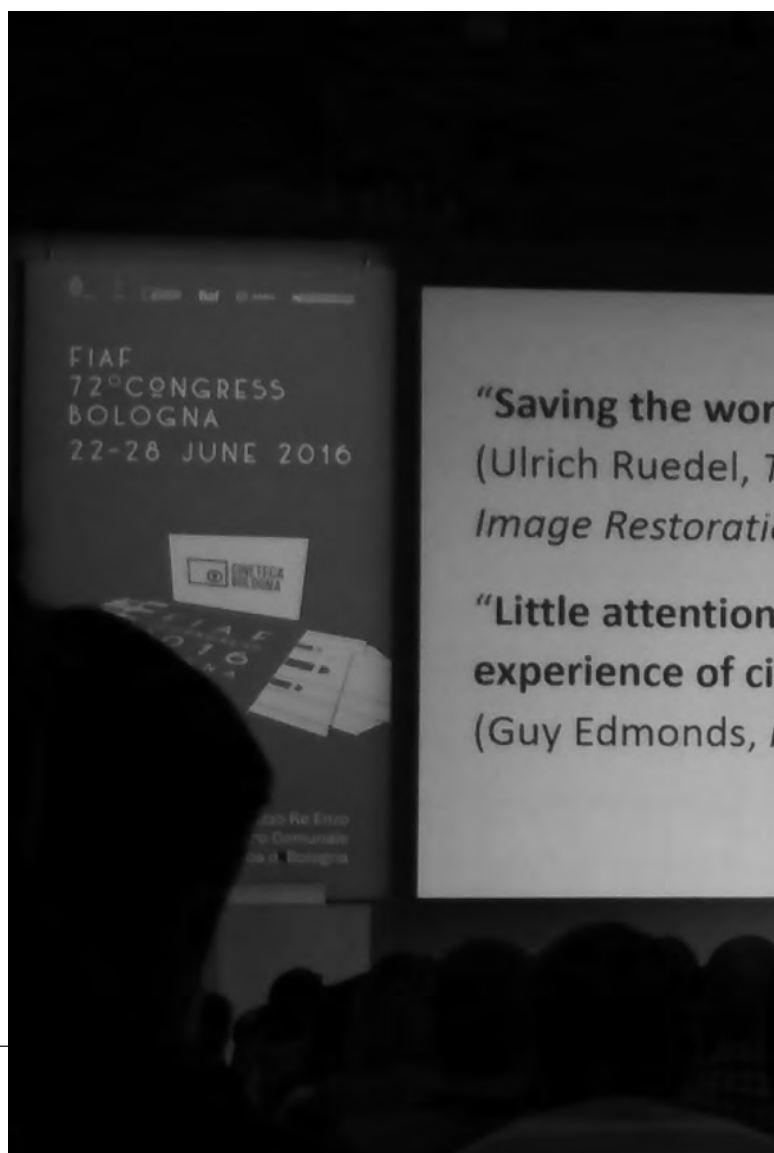
Да се биде домаќин на годишниот конгрес на ФИАФ (Меѓународната федерација на филмски архиви) до некаде е и престиж во денешниот компетитивен свет на филмското архивирање. Како што рече директорот на Кинотеката во Болоња (Fondazione Cineteca di Bologna) и на фестивалот Il Cinema Ritrovato (Ил чинема ритровато), сеприсутниот, фокусиран и неуморен Џан Лука Фаринели, неговата институција „многу им должи и на ФИАФ и на дарежливоста на филмските архиви ширум светот. Историјата на нашата институција се промени кога ѝ се придруживме на федерацијата во 1989 г...“.



Проекција под
отворено небо
– Пјаца Ди Маџоре,
Болоња

„Чинетеката“ во Болоња има дебело портфолио како организатор на меѓународни филмски и архивски случувања. Веќе еднаш била домакин на конгресот, во 1994 година, ги организира поновите изданија на *Летната школа за реставрација* што ФИАФ порано ги одржуваше во САД, Велика Британија и на многу други места широм светот, потоа цели три децении е приредувач на еден од најзначајните фестивали на реставрирани филмови – „Il Cinema Retrovato“, а во рамките на фестивалот се одржува и годишното собрание на АЦЕ (ACE – Асоцијацијата на европски кинотеки). Тоа се само поголемите настани – за многуте работилници, изложби, мастер-класови, проекции и друг вид презентации што се случуваат во Болоња на годишно ниво малку ќе се овие страници. Како и да е, оваа година, на 72. Конгрес на ФИАФ, болоњезите со филмската архивска заедница ги споделија своите достигнувања и идни предизвици, како и своите нови простории, својата светски позната и призната лабораторија за реставрација и особено новоотвореното кино „Модернисимо“, сега реновирано, а изградено уште во 1915 година.

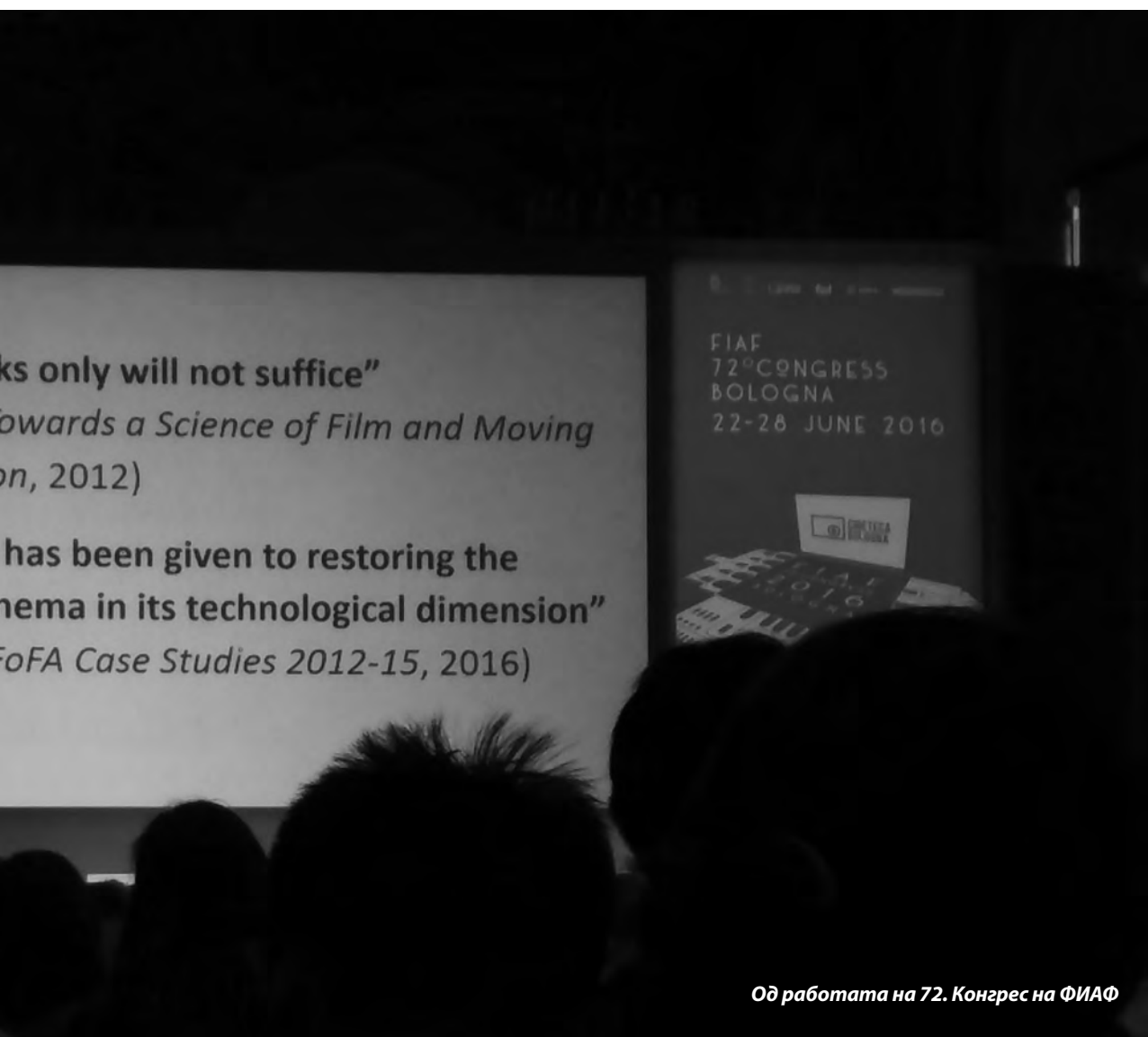
Воопшто, презентирањето на нови и реновиран простории и киносали, ребрендирањето, па дури и воспоставувањето на некоја нова институционална етика како да се тренд во последните години. Кој колку инвестира во зачувување, заштита и прикажување на филмовите е веќе повод за натпревар, тема на разговор, пример за следење. Тоа го направија Каталонците со конгресот во Болоња во 2013 (во својата нова зграда), ќе го направи и Швајцарија со конгресот во 2018 (нови простории и нова киносала). Холандскиот EYE филмски институт ангажираше познати архитекти да ја проектираат нивната нова зграда која чинеше неколку милиони евра и токму таму нашите претставници од ИФФК „Браќа Манаки“ му ја предадоа наградата за животно дело на Руди Милер, во рамките на големата изложба во чест на овој кинематографски „супер-



стар“. Французите и Шпанците наголемо реновираат и пуштаат во употреба стари киносали со веќе дефиниран имиџ, проекции за заработувачка, медија планови и таргетирана публика. Австрискиот филмски архив имаше презентација на својата реновирана сала во арт-деко стил, ресторанот со органско мени и импресивниот возен парк со електрични автомобили... Овие „подновувања“ преку пауер-поинт презентации, делење брошури и промотивни ДВД-а се вообичаен дел од конгресите. Оттаму и иницијативата за обнова на старото кино на Браќата Манаки во Битола не е изолиран потфат, вон умот. Но, и тоа е тема за некоја друга дискусија.

Генералното собрание на ФИАФ и Форумот на второто столетие се одвоени настани наменети за ист аудиториум во рамките на Конгресот. Првиот, *собранието*, треба на членовите на ФИАФ да им ги претстави работењето и активностите на федера-

цијата и на нејзините управни органи (Извршниот комитет), измените во статутот и легислативата, да даде увид во буџетската состојба, да дозволи дискусија и гласање околу промените и примањето нови членови и соработници, околу изборот на домаќините на идните конгреси, изборот на почесни членови на организацијата итн. Се пребројуваат подигнатите црвени (не!) и зелени (да!) картончиња за гласање, а секој архив/кинотека/музеј може да гласа во свое име и во име на уште две институции како нивен застапник, со претходно дадено и заверено овластување. Жестоко се разговара и критикува соработката помеѓу архивите – дури и онаа непрофесионална и неетична која се коси со императивите на организацијата. Жестоко се дебатира и за насоките на федерацијата, а очигледно е постоењето на две спротивставени струи – едни ориентирани кон комерцијализирање на архивите, а други



кон нивно подигање на пиедестал на чувари-кери на светското филмско наследство. Доста раздвижена и возбудена атмосфера на оваа агора на филмското архивирање. Инсајдерски совет: Препорачливо е да не се ставате во улога на Парис и да фрлите некое обвинувачко јаболче во погрешен правец, за да не бидете прва падната жртва на војната што може да избувне.

Во Форумот пак својата работа ја презентираат повеќето работни комисии на федерацијата. *Комисијата за документација и каталогизација* (CDC) го презентираше новиот надополнет и проширен „Прирачник за каталогизација на подвижни слики“ (The FIAF Moving Image Cataloguing Manual), очекуван со нетрпение помеѓу архивистите, плод на повеќегодишен труд на колегите од Музејот на модерна уметност во Њујорк, Пацифичкиот филмски архив и музеј во Беркли, Британскиот филмски институт во Лондон и Римската национална кинотека. *Техничката комисија* на чело со Дејвид Волш од Империјалниот воен музеј од Лондон ги обелодени резултатите од истражувањето во врска со вишокот техничка опрема, застарена или вон употреба, во архивите членки на ФИАФ, со цел нејзина размена, како и размена на искуства за нејзино одржување или поправање. Тоа се постари медиуми и носачи на слики (филмски материјали) кои бараат постара апаратура за прегледување, прикажување и обработка, која мора да биде во употреблива, функционална состојба, а од друга страна повеќе не се произведува и тешко се наоѓаат резервни делови за неа. Со таков недостаток од техничка опрема, па дури и технич-

ки кадар што ќе знае да ја одржува, поправа и управува опремата, денес се соочуваат сите архиви. *Комисијата за програмирање и пристап до колекциите* го предочи проблемот околу задолжителното и/или доброволно депонирање копии во националните филмски архиви. Тоа што кај нас во Македонија е законска обврска и сметаме дека се подразбира дека копии од домашно произведените филмски наслови задолжително треба да се депонираат во Кинотеката на Македонија, како национална институција, не е случај со многу од поразвиените и побогати држави и политики на заштита на културно наследство. Многу од филмските архиви го имаат овој проблем со депонирање и набавка на примероци од нови филмски наслови, како и проблем со легислативата и државните законодавни органи кои немаат слух за сериозноста на проблемот и последиците на долг рок.

Да, без лажна скромност, конгресите на ФИАФ се можност и за нас вработените во Кинотеката на Македонија да си ги измериме силите и да си го позиционираме своето место во меѓународната заедница на филмски архиви, кинотеки, музеи, фондации и други институции и организации чијшто примарен фокус е заштитата на филмското наследство.

Околу реставрацијата (аналогна наспроти дигитална) и „новиот живот“ и новото место на старите филмски копии и наслови се говореше и на симпозиумот во рамките на конгресот – мошне погодно бидејќи фестивалот со кој се совпадна конгресот нуди новореставрирани копии на увид (проекции), отвори дискусии за методолошките и техничките прашања, а постави и прашања во врска

Од работата на 72. Конгрес на ФИАФ



со ингеренциите и улогата на реставраторскиот тим во самиот процес (колку далеку смее да навлезе и интервенира реставраторот во обновувањето на филмската лента?) и етичките и професионалните предизвици што ги наметнува „повторното оживување“ на едно уметничко дело. Дали патината и трагите од стареењето треба да бидат видливи – бидејќи и „стареењето“ е дел од историјата на едно дело – или пак копијата треба да се реставрира до степен на непрепознатливост, како да е штотуку произведена и отпечатена, и подготвена за дистрибуција и прикажување? Зарем треба да се избришат, отстранат, камуфлираат и негираат минатото, историјата и годините низ кои минало филмското дело? Во време кога опсесивно се бришат и негираат трагите од стареење и минливост, со лифтинзи, ботокси, филери и други налудничави козметички методи, се менуваат фасадите на луѓето и зградите околу нас и во светот, ова прашање не е неочекувано. За Никола Мазанти, најцитираниот човек на симпозиумот (*A horse is a horse; a horse is not a camel and a camel is not a horse*), ексцентричен реторичар и апологет на аналогната реставрација и филмската лента како антагонисти на дигиталната реставрација и ДЦП-то, инаку директор на Белгиската кинотека и претседател на АЦЕ, тука нема простор за двоумење: Процесот на аналогна реставрација е уметнички процес, реставрираната копија е уметничко дело, а самиот реставратор, чие име треба да се запише и сертифицира, е уметник (креативец) во секаква смисла на зборот!

За овие прашања секој има различен одговор – продуцентите и дистрибутерите бараат нови, џам-копии за да го продолжат или обноват циклусот на прикажување што би донел заработувачка; опсесивните филмофили и историчари на филмската уметност донекаде и ги поздравуваат трагите на минливоста, на времето, трагите од користење и киноексплоатација на филмската лента; самите реставратори и архивисти, кои директно работат на филмската лента, си ги мерат знаењата, способностите, вештината во обновувањето на емулзијата, колорот, перфорациите... Но каде треба да биде границата? И треба ли да има граница? Ако реставрацијата е уметност, не само интервенција, како што вели Мазанти, зар тоа на авторот (режисерот?) не му ги одзема „последниот збор“ и „личниот печат“ што тој треба да му ги даде на делото? Еден мој познајник, архитект, категорички тврди дека архитектурата не може да се носи со „авторски права“ и дека во моментот кога градбата ќе излезе од проектот, од планот, од цртежот, кога ќе се материјализира и изгради, станува јавна соп-

ственост и јавна ингеренција. Тогаш заедницата е таа што треба да одлучува за судбината на градбата. Е, сега, дали истото може да важи и за филмското дело, филмските материјали? Кога ќе се испечати копија, ќе се мултиплицира и пушти во јавност, кој понатаму има влијание на дисперзијата и примерот на делото, кој има контрола врз неговата судбина?

Ова повторно ме навраќа на волшебните јавни и отворени проекции на реставрирани наслови што се одржуваат на Пјаца Маџоре за време на „Il Cinema Ritrovato“. Незаборавно, ама навистина незаборавно и неповторливо е чувството да се биде во присуство на повеќеилјадна публика, на сите возрасти, од сите континенти, со секаква социјална и професионална заднина, верска, политичка, сексуална и каква сè не ориентација и мотивација, со храна на skutovите, пијалак во рацете (сега сè почесто смартфони и таблети во рацете), со домашните миленици склупчени до или под столовите, на скапилата, тремовите, балконите, по околните барови и ресторани.... И сите топант сме свртени кон платното, гледаме, реагираме, се смееме, аплаудираме, заеднички доживуваме – ФИЛМ! МОДЕРНИТЕ ВРЕМИЊА на Чаплин и првите снимки на браќата Лимиер (мал дел од годинешната фестивалска програма) – не, не се тоа стари филмови за некоја постара публика од некои дамнешни времиња со кои не можеме да кореспондираме, немаме допирни точки, не ги разбираме и се далеку од нашите современи потреби, концепти на размислување, егзистенцијални пориви. Не, тие се тука и сега, се случуваат тука и сега, ги восприемаме и апсолвираме тука и сега, како нешто што сега (а не пред повеќе од еден век) е создадено да ги анимира и нахрани сите наши ментални, духовни и емотивни сензори.

И кој е сега „господар на филмот“, на делото, кој го дава последниот збор во овој процес? Благодарение на одличните достигнувања на полетот на филмската архивистика и резултатите од повеќедецениската работа во лабораториите, на монтажните маси, по депоата и архивите, денес фирмите и компаниите за домашно видео и видео-он-дименд, телевизиските канали („Синеманиа“, „ТНТ“, „Класик ТВ“, „Ејџ-Би-О“ и други), кабловските провајдери, киносалите и фестивалите, веб-порталите и интернет мрежата овозможуваат милиони слики и филмови кои им се достапни на повеќе милијарди гледачи. Тоа „...претставува впечатлива победа за филмските архиви, за ФИАФ и нивната обемна работа низ годините“, вели Џан Лука Фаринели. Нивна визија и нивна мисија...

ДИГИТАЛНОТО ВРЕМЕ ДОАЃА...

**- Краток преглед на еден филмолог
за Летната школа за реставрација
„L'Imagine Ritrovata“ во Болоња -**

Оваа апокалиптична изјава беше дел од презентацијата на Кристијан Рихтер, директор за продажба и маркетинг на „Кодак филм“, компанија што од неодамна воскресна од мртвите аналогни предели на филмската индустрија и своето постоење го пренесе во дигиталната ера. Како и целиот свет, зафатен во глобалната борба на дигиталното како ново постоење на целокупната реалност, така и светските кинотеки се борат со неодминливото „распаѓање“ на 35мм лента и забрзаното префрлување на дигиталниот медиум, на овие непроценливи артефакти кои сведочат за човековата креативност од минатиот 20 век, а која продолжува и во овој нов 21 век.

За таа цел, овојгодишниот Конгрес на ФИАФ кој се одржа во Болоња, од 22 до 28 јуни, ја имаше темата ЖИВОТ ЗА МИНАТОТО НА КИНАТА (Life for Cinema's Past), со која се рedefинираше институцијата на киносалата, која повеќе го надминува концептот на простор и станува некој нов одраз токму кога денешната публика ги гледа „старите“ црно-бели филмови прикажувани низ ДЦП-проекторот (DCP-Digital Cinema Projector), а веќе во поново време и на ВОД-платформите (Video on demand).

Исто така, оваа година од 24 јуни до 16 јули во Болоња се одржа и Летната школа за филмска реставрација, во организација на Лабораторијата за реставрација и конзервација „L'Imagine Ritrovata“, Кинотеката на Болоња во соработка со ФИАФ (Fédération Internationale des Archives du Film) и АЦЕ (Association des Cinémathèques Européennes). Од 24 јуни до 1 јули во Болоња се одржа и најпознатиот Фестивал на реставрирани и новооткриени филмови „Il Cinema Ritrovato“, по што може да се заклучи дека на исто место во еден ист период се одржаа три големи настани за филмските архивисти од целиот свет.

Меѓу оние што добија редок поглед во овие три големи настани, бев и јас, Дамјана Ивановска, филмолог и како учесник во оваа летна школа имав можност да го погледнам текот на реставрацијата на еден филм сè до неговата мастеризирана дигитална верзија, која е подготвена за прикажување пред „просечниот гледач“.¹ Мислам дека е сосема соодветно тука и сега да појаснам дека за мене ова беше и ретка можност да ги видам процесите за кои најчесто сум читала и слушала од постарите колеги во Кинотеката на Македонија.

Како и изминатите изданија на Летната школа за филмска реставрација во Болоња, така и овој пат, таа беше наменета за филмски архивисти, истражувачи и студенти кои се занимаваат со проблематиката на филмот како медиум.

На целиот настан кој се одржуваше неколку недели во Болоња, му претходеше интензивен онлајн курс, во чиј рамки беше споделена литература за стекнување основни и неопходни предзнаења за филмскиот медиум, историјата на филмот и киноприкажувањето, дигиталните технологии, како и филмското архивирање и каталогизирање (правила и норми според ФИАФ).

Во текот на филмскиот фестивал беа организирани теоретски предавања, средби и разговори на тркалезни маси на кои учествуваа водечки меѓународни експерти кои понудија нови погледи и интересни размислувања на значајни теми поврзани со филмската реставрација. Предавањата беа конципирани во однос на историско-филолошките и техничко-методолошките прашања. Особено значајни беа и специфичните студии на случај, кои даваа поглед во проблемите и тешкотиите со кои се сретнуваат реставраторите и филмските архивисти во реставрирањето на филмскиот материјал.

Меѓу првите говорници беше и Никола Мацанти, чиј наслов на презентацијата беше „Дигитално против аналого - Коњ си е коњ“, метафора која веднаш одекна во салата и за која долго потоа се зборуваше. Мацанти објасни дека дигиталното е различно од аналогното, но сепак тоа е најсоодветниот начин за прикажување на филмовите, чија прва и основна задача е да бидат прикажани, а не себично зачувани во архивските депоа, затоа што тие се првенците во филмската уметност, првите

уметнички „настани“ кои се случиле и како такви треба да бидат презентирани пред пошироката публика. Во таа насока беа претставени и размислувањата на Џан Лука Фаринели, од Кинотеката на Болоња (Cineteca di Bologna), Тиери Фремо од „Кан класици“/Институтот „Лимиер“ (Cannes Classics/Institut Lumière), а исто така зборуваа и повеќе експерти од различни институции како што се: MOMA (Museum of modern art), Австрискиот филмски музеј (Austrian Filmmuseum), Германската кинотека (Deutsche Kinemathek), Филмотеката од Каталонија (Filmoteca de Catalunya).

Потоа следуваа разговори во кои главната тема беа конзервацијата и заштитата на филмските материјали, како и достапноста на филмските колекции. Исто така, беа претставени и новите филмски депоа кои се градат во различни кинотеки и кои ги претставуваа проблемите и предизвиците со кои се соочуваат во заштитата и конзервацијата на филмовите, филмските материјали. Она што беше особено значајно е да се согледа дека Кинотеката на Македонија го држи чекорот со другите кинотеки во светот, во однос на заштитата, конзервацијата и дигитализацијата на филмското наследство, што стана особено интензивно со изградбата на филмските депоа во Кинотеката на Македонија, каде што се чуваат филмските копии од македонските филмови според највисоките светски стандарди.

Меѓу позначајните предавања што се одржаа во рамките на Летната школа за реставрација на филм беше предавањето на Дејвид Волш, шеф на дигиталната колекција во Британскиот кралски воен музеј, но исто така од неодамна и главен човек за ФИАФ-обука и координатор за односи со јавност.

Неговото предавање беше силно насочено во објаснување на работата на филмската архива, односно во нејзините примарни дејности на прибирање, зачувување и достапност на материјалите. При процесот на прибирање, неминовно е да се направи идентификација, заштита во соодветни услови и постојано да се надгледува состојбата на материјалите, но исто така е значајно да се овозможи пристап на обичниот гледач до овие значајни материјали.

Веднаш по него следуваа предавање на Кејти Тренор, менаџер на филмските колекции во одделот за филм при MOMA (The Museum of Modern Art) која особено се осврна на дигиталното прибирање на филмските материјали и ја објасни транзицијата од аналоген кон дигитален филм. Во поглед на прибирањето дигитален филмски материјал во филмските архиви, таа се осврна и на задолжителното поставување стандарди во прибирањето

¹ Оваа реченица, односно оваа релација на изворен материјал (35мм) и краен реставриран материјал треба да добие една промена. За филмските архивисти, крајниот производ не е дигитализирана верзија на филмската реставрација, туку филмска реставрација која треба да биде префрлена на медиум (35мм, ЛТО-ленти, хард-дискони и сл.) кој ќе овозможи соодветна заштита и конзервација на филмот (филмот во целост) во архивите и депоата на кинотеките.

материјали, како и принесување на точни мета-податоци за материјалот кој е доставен до филмската архива.

Сепак, за мене особено интересни беа презентациите „Реставрацијата на филмот ЗАПАДЕН ФРОНТ (Westfront, Г. В. Пабст, 1931)“, проект предводен од Џулија Валмулер, како и презентацијата „Реставрација на филмот ИЗМОРЕНАТА СМРТ (Der Müde Tod, Фриц Ланг, 1921)“, проект предводен од Анке Вилкенинг, реставратор во Фондацијата на Фридрих Вилхелм Мурнау и Џовандоменико Зепа, колорист во лабораторијата „L'Immagine Ritrovata“. Во овие презентации беше сосема објаснет процесот на реставрација, од идентификација на достапните филмски материјали, негативи, интерпозитиви, интернегативи, па сè до прашањето на реставрацијата и моралната дилема кога станува збор за рекреирање на минато дело за кое не се достапни информации и историски документи.

Но, она што ја прави оваа Летна школа за реставрација на филм значајна во светски рамки е тоа што нуди практика во филмска лабораторија, која активно работи на реставрација на филмски материјали од светско културно значење. Во самите простории каде што се одвива процесот на

филмска реставрација, студентите, истражувачите и филмските архивисти имаа можност да го погледнат процесот на работа на различните оддели од оваа лабораторија.

Во лабораторијата „L'Immagine Ritrovata“, работните презентации беа поделени според одделите кои се одговорни за различни аспекти од третирањето на филмскиот материјал. Работниот процес на филмската реставрација започнува со идентификација на филмската лента. Предавач беше Камиј Бло-Веленс, која е независен истражувач, но и член на Техничката комисија на ФИАФ. На учесниците на Летната школа, таа им ги претставуваше начините на идентификација, проучување и анализа на филмскиот материјал, според различни елементи (негативи, позитиви, интернегативи, интерпозитиви), заштитни знаци, кодови на работите на филмската лента, формата и големината на перфорациите и сл.

Веднаш по практичната обука за идентификација на филмскиот материјал, следувааше обуката за репарација на филмска лента, која на учесникот му овозможи да ги согледа можните механички „повреди“ и како тие да бидат репарирани, со цел да се овозможи непречено поминување низ маши-



ните (принтери, скенери, телекино) во последователни фази на процесот на реставрација, а кои пак се силно поврзани со физичката состојба на филмската лента.

За време на оваа фаза од реставрацијата, се проверуваат сите физички недостатоци, исеченици, прекини во перфорациите или пак на самата слика. Во најтешките случаи на оштетеност на филмската лента, филмските техничари, пред сè, се водат според два принципа кои треба да ги исполнат, а тоа се механичка функционалност и естетика на филмската слика.

Од особено значење е и хемиското третирање на филмската лента, која во одредени случаи на декомпозиција се здобива со поинаква хемиска структура, што подразбира третирање со хемиски раствори кои ќе овозможат омекнување на филмската лента која понатаму ќе може да се искористи во процесот на скенирање.

Следната фаза во реставрацијата е споредбата на филмскиот материјал, што подразбира избор на најсоодветен филмски извор во „рекреирање“ на филмот, што, пак, е силно зависно од достапноста на филмскиот материјал. Скенирањето на филмската слика од 35мм или 16мм негатив, позитив

или интернегативи или интерпозитиви се врши во дигитален фајл во 4К или 2К резолуција. Скенирањето е особено значаен дел од реставрацијата зашто самиот процес инволвира донесување значајни одлуки за начинот на скенирање на материјалот, што подразбира скенирање со т.н. сува и влажна порта.

Дигиталната реставрација претставува обработка на филмските слики добиени од скенирањето на филмската лента, во соодветен софтвер кој ги елиминира физичките недостатоци на филмот кои се направени со употреба и ракување со филмскиот материјал. Дигиталната реставрација подразбира работа на проблемите како што се т.н. зрно на сликата (grain), нестабилности, треперење на сликата, но без да се прави промена во оригиналниот изглед на сликата. Во процесот на дигиталната обработка на филмската слика, поради обемноста на алатките што ги овозможува софтверот и најчесто поради нивна прекумерна употреба во самата слика се добиваат т.н. артефакти, односно неприродни настани на филмската слика кои не се дел од оригиналниот изглед. Па затоа во овој дел се работи многу внимателно во повеќе етапи, со огромен тим на обучени луѓе за брза ефективна

**Репарација на можните механички
„повреди“ на филмската лента**





Хемиско третирање
на филмската лента



Филмски материјал за споредба
во процесот на колор-корекција



Скенирање на филмскиот материјал

работа во два различни софтвери „Da Vinci Revival“ и „Digital Vision Phoenix“.

Можеби едно од најинтересните предавања, но и практична настава беше колор корекцијата. Особено затоа што токму во оваа лабораторија беше реставриран филмот ИЗМОРЕНАТА СМРТ (Der Mûde Tod, Фриц Ланг, 1921), чија главна проблематика беше тинтираната слика за која не постојат визуелни директни докази за боја. За појаснување, во овој филм, во дигитализираната верзија во деловите кои означувале нок е употребена сината (цијан) боја која треба да ја симболизира темнината во црно-белата слика, а исто така во црвената боја треба се препознае симболиката на опасност. Како изворни материјали се употребени 35мм црно-бела дубл-негатив копија од MOMA во Њујорк, како и одделни парчиња од црно-бела копија од Кинотеката во Тулуз. Интертитлите и реконструкциите се од Филмскиот музеј во Минхен и „Госфилмофонд“ од Москва, Русија. Оние титли што недостасувале се реконструирани и додадени од материјалите од Народниот филмски архив во Прага и Кралската кинотека во Брисел, а пак боите

се симулирани со помош на современи копии за изнајмување од продукцијата на Декла од истиот период. Но, она што го прави овој проект истовремено проблематичен е фактот што тинтирањето на филмската слика не само што е дигитално туку е извршено според историски записи за тоа во кои одредени сцени биле искористени одредени бои, а еднакво проблематична е и употребата на тинтирањето добиено во корелација со други постојни бои на тинтирана филмска лента од истиот период.

Во поголемиот дел од филмските презентации и предавања, најчесто ја слушавме синтагмата „обична публика“ наспроти „филмски образувана публика“, па затоа и во овој дигитален дел од школата честопати се прашувавме зошто и за кого се вршат овие дигитализации и реставрации. Која е таа публика на која ќе ѝ пречат проблемите на тинтирањето, брзината на сликичките во секунда, треперењето на сликата, како и „чистината“ на сликата зашто тие претставуваат проблематични настани во моментот кога во текот на реставрацијата треба да се определат начинот и крајната граница до која треба да се оди, со цел да се ре-



презентира едно филмско дело. Сепак, во овој случај останува прашањето на употреба на тинтирањето, како потсетник дали доколку се изгубени податоците за едно филмско дело и ако тоа до нас во времето стигнало во одредена состојба што подразбира загубени информации, дали ние треба и да ги реконструираме и на кој начин?

Сепак, во овој значаен дел би сакала да ги споменам референцијалните копии од „Техниколор“ кои оваа година во рамките на фестивалот „Il Cinema Ritrovato“ беа претставени во една проекција составена од различни филмски ролни. Овие филмови се најпознати по своите живи и длабоко заситени бои и за прв пат во Болоња беа прикажани со помош на Филмската академија од Лос Анџелес, која на големото платно ја позајми оваа т.н. „референцијална колекција“. Тие копии биле направени веднаш по прикажувањето на филмовите, како референцијални филмски ролни кои би требало да служат за споредба на палетата од бои на новата копија која би требало да биде иста со оригиналната. На филмското платно, гледачите имаа можност да ги видат референцијалните

ролни од филмовите на Алфред Хичкок, Даглас Сирк, Џон Форд, Кинг Видор, Хауард Хокс и др.

Колор корекцијата беше можеби најинтересниот дел од наставата, зашто секој од учесниците имаше можност да си „поигра“ со колор корекцијата врз скениран материјал и да се обиде да го рекреира споредувајќи го со оригинален 35-мм филм.

Но, неминовен дел од практичната настава беше скенирањето на звукот на филмската лента, како и негова рестаурација, за која е сосема неопходно познавање на историјата на звукот на филмската лента, по што следуваше фазата за мастеринг и контрола на дигиталното киноприкажување, што подразбира проверка на сработеното, па и создавање на мастер ДЦП (Digital cinema package) што би значело конечен продукт за киноприкажување. Но, покрај тоа, префрлањето на дигитално реставрираниот филм на ДЦП не значи дека филмот е заштитен и затворен во формат соодветен за архивирање. Освен овој формат за пренос на филмскиот материјал, сè уште се користат филмските носачи како диги-бета, ХД-кам-ленти, видеофајлови. Затоа овој дел од рестав-

рацијата е тесно поврзан и со менаџирањето на информациите и мрежите (DAM-digital assessment management), кое е одговорно за работата на серверот кој служи за непречено работење на различните оддели и нивната меѓусебна поврзаност.

Но, можеби најзначајната работа на овој оддел е заштитата на филмската работа, како еден вид бекап верзија на сработеното, но исто така и зачувување на филмовите на ЛТО-ленти, како најбезбеден начин за нивно дигитално зачувување.

Не треба да се заборава и дека враќањето на филмскиот материјал на филмска копија е досега најбезбедниот начин за зачувување, па затоа иако тоа претставува голем трошок, во оваа лабораторија се врши и печатење на филмска лента, што денес претставува реткост. Аналогното обработување претставува колор-мастеринг и нагудување на вредностите за принтање од негатив во интерпозитив за заштита или пак печатење на позитив за проекција, па особено беше значајно што имавме можност да ги согледаме Десмет методот и практичната апликација во рекреирање на тинтирањето и тонирањето.

На самиот крај, еден од најзначајните процеси во зачувувањето на филмскиот материјал се принтањето и процесирањето на филмот. Во ова

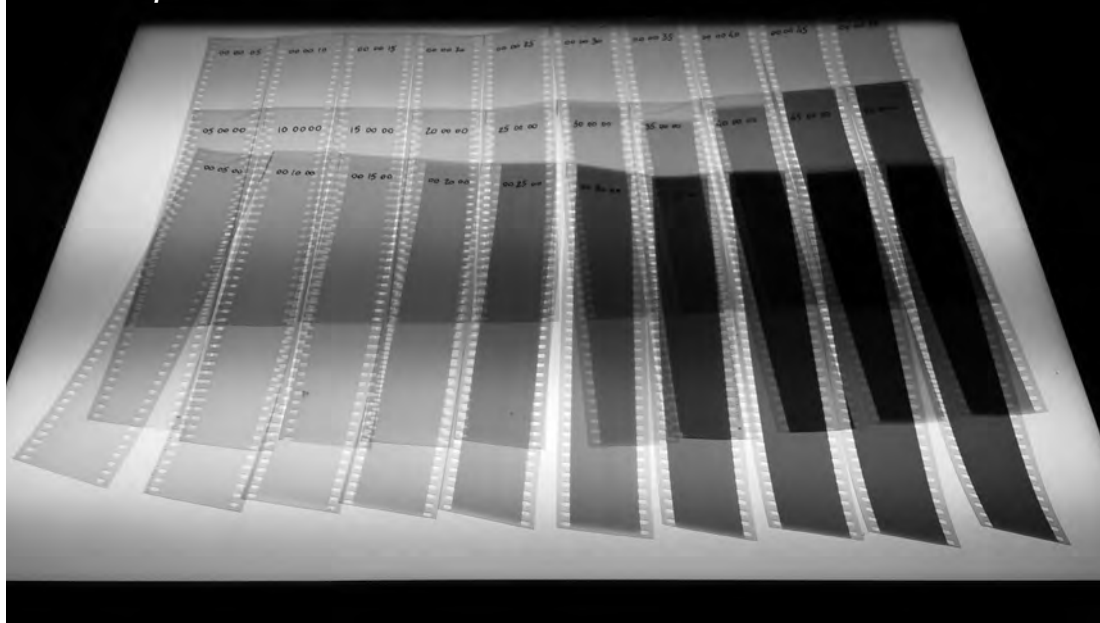
предавање беа претставени принципите на оптичкиот и контактниот принт на филм, нивните разлики, како и основата на обработка на филмот и анализа на врската и параметрите меѓу принтањето и процесирањето на филмот.

Овој интензивен курс во времетраење од две недели и секојдневна работа беше единствено и неповторливо искуство за еден млад филмолог кој се стекна со знаење и практична примена на еден континуиран тек на работа врз заштитата на филмот.

На самиот крај, би сакала да истакнам дека целокупниот впечаток од работата на вработените во Лабораторијата за филмска реставрација „L'Imagine Ritrovata“ беше навистина професионалниот и посветен однос кон она што го работат, како и љубезноста со која ги пречекаа сите учесници во летната школа.

Освен тоа, со самото учество во рамките на предавањата се споделуваа најразлични гледишта и проблеми со кои се среќаваат различните архиви од целиот свет, по што може да се заклучи дека Кинотеката на Македонија е во чекор со светските кинотеки. А особено радува фактот дека Македонија, иако е мала земја, успешно се справува со заштитата, конзервацијата и презентацијата на филмовите и филмската граѓа.

Во лабораторијата на „L'Imagine Ritrovata“ се врши и печатење на филмска лента, што денес е реткост



КИНОПИС

Списание за историјата,
теоријата и културата на филмот
и на другите уметности

Број 49/50(27), 2016
ISSN 0353-510 X

Издавач

Кинотека на Македонија

„Никола Русински“ 1

П.Ф. 16 – 1000 Скопје

Телефон: +389 2 3071814

Факс: +389 2 3071813

e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk

веб-стр.: www.maccinema.com

ж.ска: 180100874560310

За издавачот

Бошко Грујовски

Главен и одговорен уредник

Петар Волнаровски

Редакција

Валентино Димитровски,

Мими Ѓоргоска-Илиевска,

Роберт Јанкуловски,

Александра Младеновиќ,

Илинденка Петрушева,

Лазар Секуловски,

Александар Трајковски,

Дејан Трајковски,

Тони Цифровски,

Атанас Чупоски

Дизајн

Ладислав Цветковски

Розалинда Т. Илиевска

Лектура и коректура

Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Петар Волнаровски

Превод на француски

Жана Ангеловска

Редактура

Петар Волнаровски

Печат

Бранко Гапо Дооел – Скопје

Тираж: 700 примероци

KINOPIIS

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

Num. 49/50(27), 2016
ISSN 0353-510 X

Publisher

Cinematheque of Macedonia

P.O. Box 16, Nikola Rusinski 1,

1000 Skopje,

telephone: +389 2 3071814,

Fax: +389 2 3071813

e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk

web: www.maccinema.com

Curent Account Number:

180100874560310

For the Publisher

Boško Grujovski

Editor in Chief

Petar Volnarovski

Editorial Board

Valentino Dimitrovski,

Mimi Gorgoska-Ilievskia, MA

Robert Jankuloski,

Aleksandra Mladenovikj

Ilindenka Petruševa,

Lazar Sekulovski,

Aleksandar Trajkovski,

Dejan Trajkovski,

Toni Cifrovski

Atanas Čuposki

Design

Ladislav Cvetkovski

Rozalinda T. Ilievskia

Proof read by

Suzana V. Spasovska

English translation

Petar Volnarovski

French translation

Žana Angelovska

Correction

Petar Volnarovski

Print by

Branko Gapo Dooel – Skopje

Copies: 700

KINOPIIS

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

Numéro 49/50(27), 2016
ISSN 0353-510 X

Editeur

Cinematheque de Macédoine

Box 16, Nikola Rusinski 1, 1000 Skopje

tél.: +389 2 3071814,

Fax: +389 2 3071813

e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk

web: www.maccinema.com

Compte de banque:

180100874560310

Pour l'Editeur

Boško Grujovski

Redacteur en chef

Petar Volnarovski

Rédaction

Valentino Dimitrovski,

Mimi Gorgoska-Ilievskia, MA

Robert Jankuloski,

Aleksandra Mladenovikj

Ilindenka Petruševa,

Lazar Sekulovski,

Aleksandar Trajkovski,

Dejan Trajkovski,

Toni Cifrovski

Atanas Čuposki

Mise en page

Ladislav Cvetkovski

Rozalinda T. Ilievskia

Lecteur

Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise

Petar Volnarovski

Traduction française

Žana Angelovska

Redaction

Petar Volnarovski

Imprimerie

Branko Gapo Dooel – Skopje

Tirage: 700 exemplaires

„Кинопис“ е запишан во
регистарот на весници со решение
бр. 01-472/1 од 26.06.1989 на
Секретаријатот за информации
при Извршниот совет на
Македонија

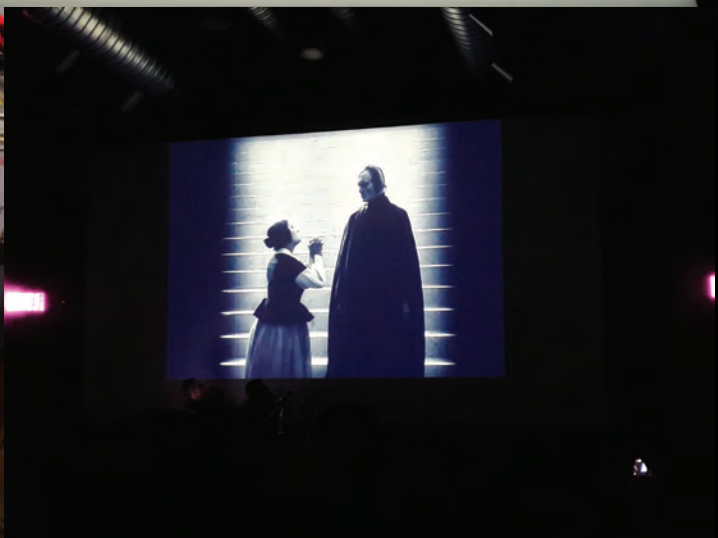
Creative Europe



Creative
Europe
MEDIA

Потпрограмата МЕДИА на Креативна Европа финансиски ги поддржува европскиот филм и аудиовизуелните индустрии во однос на развојот, дистрибуцијата и промоцијата на нивните дела. Таа помага при претставувањето на проектите со европска димензија и имплементирањето на новите технологии; им овозможува на европските аудиовизуелни дела, филмови, телевизиски драми, документарци и нови медиуми да најдат пазар надвор од националните и европските граници; финансира програми за обуки и развој на филмови.

The MEDIA sub-programme of Creative Europe supports the EU film and audiovisual industries financially in the development, distribution and promotion of their work. It helps to launch projects with a European dimension and nurtures new technologies; it enables European films and audiovisual works including feature films, television drama, documentaries and new media to find markets beyond national and European borders; it funds training and film development schemes.



Од летната школа
за филмска
рестаурација
„L'Imagine
Ritrovata“ во
Болоња