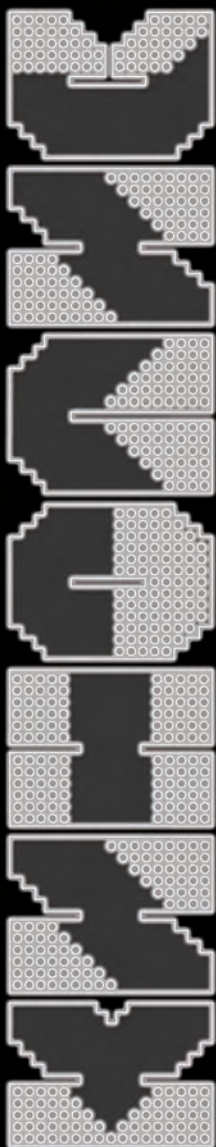


51-52

година XXVIII
2017-2018
ISSN 0353-510 X



PUNK'S NOT DEAD

WRITTEN AND DIRECTED BY: VLADIMIR BLAZEVSKI



MOVIE ON 

TOUCH THE LIGHT

SEPTEMBER 23-30. 2017

INTERNATIONAL CINEMATOGRAPHERS FILM FESTIVAL

BITOLA, MACEDONIA

38 MANAKI BROTHERS





MakeDOX

Creative Documentary Film Festival
Фестивал на креативен документарен филм

19 - 25 август 2017
Куршумли ан

makedox.mk





AsterFest

XIII INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
26 - 30 JUNE 2017 STRUMICA

МЕГУ ФАКТОТ И ФИКЦИЈАТА
BETWEEN FACT AND FICTION





KINENOVA

International Film Festival

8 | EXO 24-27 Октомври

Фестивал на планински филм

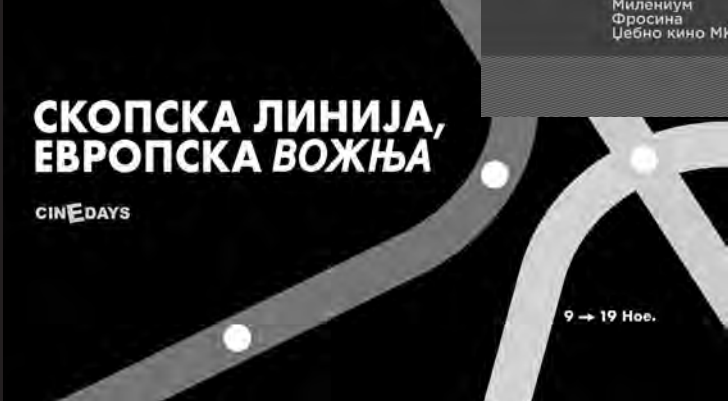
кино
Милениум
Фросина
Џебно кино МКЦ



**СКОПСКА ЛИНИЈА,
ЕВРОПСКА ВОЖЊА**

CINE DAYS

9 → 19 Ное.



**МАКЕДОНСКИ ФИЛМСКИ
ФЕСТИВАЛИ**

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

5

Филип Миовски: МЕДЕНА НОЌ – осврт кон филмот МЕДЕНА НОЌ на Иво Трајков (2015) – / **Filip Miovski:** HONEY POWER – on the film HONEY NIGHT by Ivo Trajkov (2015) – / **Filip Miovski:** PUISSANCE DE MIEL – sur le film NUIT DE MIEL d'Ivo Trajkov (2015)

9

Ивица Дуковски: БЕЗ ИЗЛЕЗ – БЕЗ ИЗЛЕЗ – БЕЗ ИЗЛЕЗ – осврт кон трите филма на Светозар Ристовски: ИЛУЗИЈА (2004), ДРАГ Г-Н ГЕЈСИ (2010) и ЛАЗАР (2015) – / **Ivica Dukovski:** NO WAY OUT – NO WAY OUT – NO WAY OUT – on the three feature films by Svetozar Ristovski: MIRAGE (2004), DEAR MR. GACY (2010) и LAZAR (2015) – / **Ivica Dukovski:** SANS ISSUE – SANS ISSUE – SANS ISSUE – sur les trois films de Svetozar Ristovski: ILLUSION (2004), CE CHER Mr. GACY (2010) et LAZAR (2015).

14

Златко Ѓелески: ПРЕСТОЈУВАЛИШТЕ НА ОЖИВЕАНИ СПОМЕНИ – осврт кон филмот СОБА СО ПИЈАНО на Игор Иванов-Изи (2013) – / **Zlatko Gjeleski:** DWELLING OF REVIVED MEMORIES – on the film PIANO ROOM by Igor Ivanov-Izi (2013) – / **Zlatko Geleski:** CHAMBRE DU TEMPS RETROUVÉ – sur le film CHAMBRE AVEC PIANO d'Igor Ivanov-Izi (2013)

19

Лидија Станоевска: НИЗ ПРИЗМИТЕ НА ЖЕНСКИТЕ СОЛЗИ – осврт кон филмот ЖЕНАТА ШТО СИ ГИ ИЗБРИША СОЛЗИТЕ на Теона Стругар Митевска (2012) – / **Lidia Stanojevska:** THROUGH THE PRISM OF WOMEN'S TEARS / on the film THE WOMAN WHO BRUSHED OFF HER TEARS by Teona Strugar Mitevaska (2012) – / **Lidija Stanojevska:** À TRAVERS LES PRISMES DELARMES FÉMININES – sur le film LA FEMME QUI ESSUYAIT SES LARMES de Teona Strugar Mitevaska (2012)

23

Александар Трајковски: ФЕРДИНАНД – ФЕНИКС НА НОВИОТ МАКЕДОНСКИ ФИЛМ – осврт кон филмот ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ на Владимир Блажевски (2011) – / **Aleksandar Trajkovski:** FERDINAND – THE PHOENIX OF THE NEW MACEDONIAN FILM – on the film PUNK IS NOT DEAD by Vladimir Blazevski (2011) – **Aleksandar Trajkovski:** FERDINAND – PHÉNIX DU NOUVEAU CINÉMA MACÉDONIEN – article sur le film LE PANK N'EST PAS MORT de Vladimir Blazevski (2011)

29

Тони Димков: ВО БИТОЛА ПОВТОРНО СЕ ПОЧУВСТВУВА ДОПИРОТ НА ФИЛМСКАТА СВЕТЛИНА – за 38. издание на ИФФК „Браќа Манак“ во Битола, 2017 – / **Toni Dimkov:** THE FILM-LIGHT TOUCH FELT AGAIN IN BITOLA / on the 38. Edition of IFFK "Braka Manaki" in Bitola, 2017 – / **Toni Dimkov:** BITOLA DE NOUVEAU SOUS LES PROJECTEURS – sur le 38ème festival des « Frères Manaki » à Bitola, 2017

42

Тони Димков: „РАСПРИКАЖАНИ СЛИКИ“ ПОСВЕТЕНИ НА ВИЗУЕЛНАТА НАРАЦИЈА – за 8. издание на „МакеДокс“, 2017 – / **Toni Dimkov:** "TALKING IMAGES" DEDICATED TO VISUAL NARRATION – on the 8. Edition of the Creative Documentary Film Festival "MakeDox", 2017 – / **Toni Dimkov:** "RÉCITS EN IMAGES" DÉDIÉS À LA NARRATION VISUELLE – sur le 8ème festival MakeDoks, 2017

53

Ацо Гогов: МЕЃУ ФАКТОТ И ФИКЦИЈАТА – за XIII Меѓународен филмски фестивал „АстерФест“, 2017 – / Aco Gogov: BETWEEN THE FACTS AND FICTION – on the XIII International Film Festival “AsterFest”, 2017 – / **Aco Gogov:** ENTRE LE FAIT ET LA FICTION – sur le 13ème festival cinématographique “Asterfest”, 2017

62

Влатко Галевски: СКОПСКА ЛИНИЈА, ЕВРОПСКА „ВОЖЊА“ – за 16. издание на „СИНЕДЕЈС“, 2017 – / **Vlatko Galevski:** SKOPJE LINE, EUROPEAN “RIDE” – on the 16. Edition of the European Film Festival “CineDays”, 2017 – / **Vlatko Galevski:** VOIE SKOPYOTE, VOYAGE EUROPEEN – sur le 16ème festival Cinedays, 2017

68

Сунчица Веселиновска: КИНЕНОВА – ЗА АВТОРИТЕ ШТО ДОАЃААТ – за првите две изданија на Меѓународниот филмски фестивал на дебитантски филм „КинеНова“, Скопје, 2016/2017 – / **Suncica Veselinovska:** KINENOVA – ABOUT THE AUTHORS “ON ARRIVAL” – on the first two Editions of the International Film Festival “KineNova”, dedicated to the debutant films authors, 2016/2017 – / **Suncica Veselinovska:** KINENOVA – SUR LES AUTEURS QUI VIENNENT – sur le premier et le deuxième festival cinématographique international du film débutant Kinenova, Skopje, 2016/2017

74

Влатко Галевски: АВАНТУРАТА КАКО МЕДИУМ – за 8. издание на Фестивалот на планински филм „ЕХО“, 2017 – / **Vlatko Galevski:** THE ADVENTURE AS A MEDIUM – on the 8. Edition of the Mountaineer Film Festival “ECHO”, 2017 – / **Vlatko Galevski:** L'AVENTURE COMME MEDIUM – sur le 8ème festival du film montagnard ECHO, 2017

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

78

Александар Трајковски: СКРИЕНИ ФИЛМСКИ СКАПОЦЕНОСТИ – кон 31. издание на Фестивалот “IL CINEMA RITROVATO” во Болоња, 2017 – / **Aleksandar Trajkovski:** HIDDEN FILM VALUES – on the 31. Edition of the Old Film Festival “IL CINEMA RITROVATO” in Bologna, 2017 – / **Aleksandar Trajkovski:** TRÉSORS CACHÉS – sur le 31ème festival IL CINEMA RITROVATO de Bologne, 2017

83

Игор Старделов: ОД ЛЌУБОПИТНИ ВОЗДИШКИ ДО ИСКРЕНА СМЕА – за 36. Фестивал на немиот филм “GIORNATE MUTO” – Порденоне, 2017 – / **Igor Stardelov:** FROM CURIOUS SIGHS TO OPEN LAUGHTER – on the 36. Edition of the Mute Film Festival “GIORNATE MUTO” – Pordenone, 2017 – / **Igor Stardelov:** DES SOUPIRS CURIEUX AU RIRE SINCÈRE – sur le 36ème festival du cinéma muet GIORNATE MUTO – Pordenone, 2017

СТУДИИ / STUDIES / ÉTUDES

88

Атанас Чупоски: ИНТЕРТЕКСТУАЛНО ЧИТАЊЕ НА ИГРАНИОТ ФИЛМ „ЗЛАТНА ПЕТОРКА“ – наратолошка студија за филмот ЗЛАТНА ПЕТОРКА на Горан Тренчовски (2016) – / **Atanas Chuposki:** INTERTEXTUAL READING OF THE FEATURE FILM “GOLDEN FIVE” – a narratology study on the film GOLDEN FIVE by Goran Trenchovski (2016) – / **Atanas Cupovski:** LECTURE INTERTEXTUELLE DU FILM DE LONG MÉTRAGE “GOLDEN FIVE” – sur le film GOLDEN FIVE de Goran Trencovski (2016)

104

Атанас Чупоски: МАКЕДОНИЈА И МАКЕДОНЦИТЕ НИЗ ТРИ „КОМИТСКИ“ ФИЛМОВИ – интердискурзивно читање на МИС СТОН (1958), НЕЛИ ТИ РЕКОВ (1984) и ПРАШИНА (2001) – / **Atanas Chuposki:** MACEDONIA & MACEDONIANS THROUGH THREE “KOMITAJI” FILMS – an inter-discursive reading of the films MISS STON (1958), I TOLD YOU SO (1984) and DUST (2001) – / **Atanas Cupovski:** LA MACÉDOINE ET LES MACÉDONIENS À TRAVERS TROIS FILMS DE “KOMITAS”,

lecture interdiscursive de MISS STONE (1958), "NELI TI REKOV" (1984) et "POUSSIÈRE" (2001)

ИСТРАЖУВАЊА / RESEARCHES / RECHERCHES

117

Саша Станишиќ: РЕЖИСЕРСКИ СПЕЦИФИКИ И МЕТОДОЛОГИИ НА АКТЕРСКАТА ИЗВЕДБА ВО ФИЛМ – *адаптиран магистерски труд, под менторство на проф. д-р Антонио Митриќески* – / **Sasha Stanishic:** FILM-DIRECTING SPECIFICS & METHODOLOGY UPON THE ACTING PERFORMANCES ON FILM – *adapted MA-study, under the mentor-ship of Professor Antonio Mitrikeski, Ph.D* – / **Sasha Stanisik:** SPÉCIFICITÉS RÉALISATRICES ET MÉTHODOLOGIES DE L'INTERPRÉTATION DES ACTEURS DE CINÉMA – *adaptation de la thèse de troisième cycle faite. sous la direction du prof. dr. Antonio Mitrikeski*

СИМПОЗИУМИ / SYMPOSIA / SYMPOSIUMS

130

Игор Старделов: ТРАНСНАЦИОНАЛНО ПАТУВАЊЕ ОД ПОЧЕТОЦИТЕ – ДО ДЕНЕШНИОТ ДИГИТАЛЕН ФИЛМ – *Меѓународен научен проект Раниот филм на Балканот (Early Cinema In The Balkans), 2017* – / **Igor Stardelov:** TRANSNATIONAL JOURNEY FROM THE BEGINNINGS – UP TO THE TODAY'S DIGITAL FILM – *on the international science project Early Cinema In The Balkans, 2017* – / **Igor Stardelov:** VOYAGE TRANSNATIONAL - DES DÉBUTS JUSQU'AU FILM DIGITAL D'AUJOURD'HUI – *Projet scientifique international Early Cinema in the Balkans, 2017*

СЛУЧУВАЊА / EVENTS / ÉVÉNEMENTS

134

Стојан Синадинов: ТИПИЗИРАНИ КИНЕМАТОГРАФИИ И НОВИ ТЕНДЕНЦИИ – *за 58. издание на Интернационален филмски фестивал во Солун* – / **Stojan Sinadinov:** TYPESIZED CINEMATOGRAPIHIES AND NEW TENDENCIES – *on the 58. Edition of the International Film Festival in Thesaloniki, 2017* – / **Stojan Sinadinov:** EXPOSITION RÉTROSPECTIVE ET REVUE DES FILMS DE STANLEY KUBRICK – *sur l'exposition rétrospective et la revue cinématographique internationale consacrée à Stanley Kubrick, 2017*

141

Јане Алтипармаков: РЕТРОСПЕКТИВНА ИЗЛОЖБА И РЕВИЈА НА ФИЛМОВИТЕ НА СТЕНЛИ КЈУБРИК – *за специјалната меѓународна ретроспективна изложба и филмска ревија посветена на Стенли Кјубрик, 2017* – / **Jane Altiparmakov:** THE RETROSPECTIVE PHOTO EXHIBITION & FILM REVIEW OF THE STANLEY KUBRICK'S WORK – *on the Special International Retrospective Photo Exhibition & Retrospective Film Review dedicated to Stanley Kubrick's work, 2017* – / **Jane Altiparmakov:** EXPOSITION PHOTO RÉTROSPECTIVE ET REVUE CINÉMATOGRAPHIQUE DES FILMS DE STANLEY KUBRICK – *à l'occasion de la rétrospective internationale de photos et de la rétrospective cinématographique consacrée au travail de Stanley Kubrick, 2017*

Печатењето на овој број го овозможја



Министерство за култура



Драги читатели и пријатели на Кинопис: ние, луѓето, отсекогаш – и као индивидуи, и како раса – сме живееле, живееме и ќе живееме – во постоење на вечни промени... Тие се – некогаш подобри, некогаш полоши... Сосем истото – важи и за македонската играна филмска продукција, која отсекогаш се бранувала, се бранува и ќе се бранува – нагоре-надолу – низ водите на филмската естетика и етика, живеејќи ги своите успеси и порази, подеми и падови... Но – во овој последен период од нашата понова историја, имено во последнава деценија од XXI век, нашата национална филмска продукција – особено од аспект на играната филмска продукција – бележи доста интересен подем, пред сè во квантитетот на реализирани филмови. А бидејќи и квалитетот неизбежно се пројавува со зголемувањето на квантитетот – оваа последна деценија на македонскиот игран филм е богата со филмски наслови кои неизбежно мора да се акцентираат и назначат како поголеми или помали успеси на нашиот игран филм...! Бидејќи нашето и ваше списание Кинопис, поради својата динамика на излегување – во последниот период недоволно имаме простор и можност да ги одбележи најзначајните филмски остварувања кај нас, решивме во овој и во следните неколку броеви на Кинопис – да го „коригираме“ тоа – и ем подлабоко ем подетално – да се осврнеме кон сите оние филмски наслови од последнава деценија кои не биле доволно, или пак, не биле воопшто третираны досега во списанието... Особено затоа што – баш во овој последен актуелен миг на нашата играна продукција – „најсетне“ – се појавија и „некои нови дечки“ кои без сомневање донесуваат еден нов и свеж бран на филмска естетика и етика во своите филмски остварувања – а тоа се, пред сè, режисерите-дебитанти, како што се – Даријан Пејовски со својот игран првенец ТРИДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ (2015), Вардан Тозија со ЦІГАН (2016) и Ѓорче Ставревски со ИСЦЕЛИТЕЛ (2017) – филмови кон кои ќе се осврнеме, онака како што заслужува секој филм кој ветува светла иднина на нашата кинематографија – веќе во следниот број на Кинопис...! А дотогаш – уживајте и до-осмислувајте ги, заедно со нас и нашите соработници – селектираните филмски наслови кои ги нудиме во овој број – во смисла на осврти, студии и анализи кон нашата современа играна продукција – во рубриката МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА.

Од Уредникот

Филип МИОВСКИ

МЕДЕНА НОЌ

- осврт кон филмот МЕДЕНА НОЌ
на Иво Трајков (2015) -

Минорниот интерес за сопствената кинематографија е резултат на една криза во културната сфера во Македонија, но и консеквенција од општествено-политички размери. Немоќта на Македонецот, фатен во транзицискиот лавиринт, да застане на сигурни нозе, води до занемарување на македонската култура, дури и на тоа што доаѓа од поново време. Последниот бран на глобализацијата кој нè плесна в лице е само потсетник за нашата летаргичност и неподготвеност да ги поставиме приоритетите и стратегиите во културното дејание и уметноста, но сепак тест за приспособливост. Децентрираниот новомакедонец, под влијание на шокот од сегашноста, многу ретко одвојува време и пари за нешто што претставува културен чин каков што е одењето во кино. За разлика од порано, кога се одело масовно во кино, сега другите медиуми ја преземаат улогата на киното, нудејќи практични решенија кои ги зголемуваат понудата и изборот на филмови, но истовремено ги намалуваат времето и интересот за снабдување со потребните информации за филмот како целина. Под целина се подразбира не само збирот на неговите конститутивни елементи кои го формираат како вид уметност туку и проширувањето на поимот филм како феномен што има свој живот надвор и од видливите граници на неговото постоење. Филмските слики остануваат во нашата меморија и во етерот. Оваа флуидност



на филмот, заедно со познавањето на неговите конститутивни елементи, може да се употребат за три цели, а тоа се: забава, пропаганда и соопштување на филозофски став. Секако, овие поими се надополнуваат и варираат од филм до филм, во нивната застапеност и интензивност. Следењето на содржината и формата на филмот често не е доволно само по себе за стекнување на категоријален апарат кој понатаму побудува интерес за негово усовршување и партиципирање во делото. Пропагандните и пропагандно-забавните филмови, кои имаат разработена стратегија долга речиси еден век, се проширија како чума во просторот. Од осамостојувањето, во македонската кинематографија, доколку ги вброиме и сериите, може да се каже дека со значително голем процент се застапени ваквите филмови. „Филмот, имено, пројавува застој во својот развиток мотивиран од регистрацијата и третманот на 'тензијата' што се создава во самото совремије; тој, имено, сè повеќе се остварува во рамките на една артифициелна, самоисконструирана историзирачка тензија што самиот вештачки ја создава.“¹

Еден од ретките понови македонски филмови кои не се занимаваат со историски теми, а кој заслужува внимание, е последниот филм на Иво Трајков наречен МЕДЕНА НОЌ. Станува збор за екранизација на роман, воедно и римејк на постар чешки филм од периодот на новиот бран, кој го задржал изворното име од книжевниот претходник наречен „Уво“ (1970). МЕДЕНА НОЌ на Трајков ја актуализира темата за прислушувањето, за волја или неволја на вистината токму во периодот по случувањето на скандалот со „бомбите“. Премиерно беше прикажан само два месеца по првиот објавен разговор. Кореспондирајќи со вистината која е пофилмична од самиот филм, помина незабележано кај нас, и покрај профетскиот карактер. Синхронизитетот на настаните сведочи за еден *corpus mysticum* кој се отсликува на повеќе нивоа, движејќи се концентрично од реалноста кон филмот. „Законот на последователност тврди дека врската помеѓу причината и последицата е нужна. Законот на синхронизитетот тврди дека односот помеѓу смислените совпаѓања се поврзани со истовременост и смисла.“²



Сцена од филмот

Во самиот центар на филмот се наоѓа главниот лик Никола, играан од Никола Ристановски. Тој е заменик министер кој уште од самиот старт се наоѓа во неповолна ситуација. Никола дознава дека неговиот министер е затворен и дека се води политичка хајка во неговото министерство, наводно поради извештај за една фабрика кој не е од корист на партијата, а извештајот го има изработено Никола. Неговата слобода е ставена во прашање откако, по една прослава на која присуствуваат неговите сопартиски, пристигнува дома и почнува да се сомнева дека го прислушуваат. Згора на сè, неговата жена е многу пијана, па не може да ја затвори устата. Тој постојано се наоѓа во параноична состојба, создавајќи ја потребната тензија за ефикасноста на овој клаустрофобичен трилер, а флеш-бековите од претходната вечер ги откриваат потребните детали кои се нужни за поцелосно познавање со ликовите и дијалозата на филмот. Во оригиналниот филм од Карел Кахиња го имаме Лудвик, кој повеќе дејствува како еднодимензионален лик кој е погоден за манипулација, додека овде имаме еден покомплексен лик, каков што е потребен за оваа верзија. Името не случајно реферира кон самиот актер, потенцирајќи ја самата професија која е сродна со политичарската во однос на глумата. Со оваа метафикска постапка, режисерот само го надополнува и го потврдува својот стил, нагласувајќи им ги на гледачите природата и моќта на филмот. Означувањето отвора уште една интерпретација, а тоа е алузијата со поранешниот премиер како пример за политички играч од таков сој. Иако се користат темпорални кодови, овој политички трилер кој е сместен во периодот на приватизацијата, не го маркира главниот лик со некои строго дефинирани партиски предзнаци туку напротив, прави коментар на механизмите на повеќепартискиот систем кој е праслика и логички продолжеток на еднопартискиот. Уво, кој бил затворен во бункер сè до 1989 година, третира една

1 Томислав Османли, *Филмот и политичкото*. Скопје, Млад борец, 1981, стр. 168

2 C.G Jung I W.Pouli, *Tumačenje prirode I psihe*, Zagreb, Globus, 1989, str. 74



провокативна тема во период кога филмот како медиум бил моќно средство за политичка контрола, но и за дисидентско дејствување. МЕДЕНА НОЌ го прави истото тоа само во време кога моќта на државниот апарат е прераспределена и на голема врата доаѓа неолибералниот капитализам.

Иако фокализацијата на Уво е надворешна, одговара на дискурсот каде што Лудвик е еден вид егзистенцијалистички лик кој е заробен во внатрешноста, а таму е потполно немоќен. Опскурноста на сцената со прославата во пештерата дава можност и за едно платонистичко толкување на филмот. МЕДЕНА НОЌ на оваа подлога се надоврзува со еден коментар и ликови кои се поцелосни и репрезентативни за денешното време. Нивните дијалози и префрлања се поостри, зајадливи и ги прикажуваат цинизмот и снобизмот на денешниот политичар, макар во умерена форма. Трајков ова нијансирање во сценариото го извршува балансирајќи до одреден степен за да не ја загуби потребната смеса за креирање на лик за идентификација – нужна филмска постапка. Клаустрофобичноста на филмот ја задржува тензијата. Просторот, неговата кука во која не се чувствува сигурен, а сепак не може да избега од неа, ја презема улогата на антагонист. Непријателот не е тука, ама постојано го демне. Или не? Таа нелагодност која е прикажана преку поставеноста на главниот лик во средината е аналогна на нашата нелагодност во светот. Оттука станува појасна причината за поматената свест на Лудвик и Никола. Нивната улога е слична на нашата. Тие не се свесни за својата позиционираност, а ние гледачите, како спектатори, не сме свесни за самиот процес на збиднување и идентификација со сликата. Сепак Никола, за разлика од Лудвик, еволуира во делумно свесен лик и покрај својата поделеност и нејасност. Присуството на огледала и стакла, во кои се одразува ликот на Никола, ги нагласува неговата фрагментарност и конфликтот што го има со средината. Ваквата динамичност и поставеност на ликот со средината и околностите во кои се наоѓа нудат повеќеслојна можност за идентификација.

Неговата заложба да се задоволи правдата, преку подготвување извештај во кој образложува дека не е корисно за Македонија да се продаде фабриката „Рони“, го карактеризира како жртва. Вака изгледа површинското читање на ликот, додека кодовите во филмот овозможуваат една системска мрежа што ја дава потребната ментална димензија на филмот. „Мислењето е една врска на движење, која најпрвин се создава во рамките на значењето, покренувајќи ја светлата и темната страна на свеста за од неа да направи, ако така може да се каже, семантичка свест“³. При самиот почеток, промената на насловот од Меден месец во МЕДЕНА НОЌ ни навестува дека се работи за еден филм кој повикува кон послоевита интерпретација. Во првата сцена го гледаме Никола како лежи заедно со својата сопруга Ана. Се буди со крзно околу вратот – животно кое асоцира на лисица. Овој код е особено битен затоа што оваа сцена не е присутна во другата верзија и бидејќи означувањето се врши уште на самиот почеток. Потенцирањето на прашањето „Немате ли министер?“ од страна на гостинката од Чешка, кое се повторува како задоцнет звук, е следниот афирмативен код кој говори за произволноста на одредени структури во власта. Уште едно навестување за интригантноста на ликот се назира во сцената кога неговата колешка го прашува дали го повикале него на разговор. Прашањето се претопува во следниот кадар во кој гледаме како држи клучеви в рака. Клучевите во неговата ситуација во филмот асоцираат на пристапност во канцеларија, информација или пови-сока позиција. Многу битна сцена која служи како интердимензионален мост помеѓу гледањата на филмот е таа кога неговиот колега, кој го глуми Диме Илиев, го прашува што мисли за затворањето на Лазаревски и за извештајот. Тој, најпрвин, му одговара дека не мисли ништо, а потоа изјавува дека самиот ја подготвил базата, додека Лазаревски ја преземал одговорноста. Во Уво Лудвик на истото прашање првин одговара дека не мисли ништо, па дека министерот презел сè во свои раце и дека се држел на дистанца, иако Лудвик формално му го подготвувал извештајот. Контрадикторноста на првата реченица со другите две во случајот со Никола е очигледна. Кога би ја изоставиле првата, другите две би звучеле како признание. Нагласувањето на преминот од површинското кон поцелосното толкување на филмот во оваа сцена се извршува со потенцирањето на македонското знаме во боја во заден план. Ова, инаку, е

3 Žilber Koen-Sea, *Filmsko izlaganje*. Teroija filma, Beograd, Nolit, 1978, стр. 359

единствена сцена каде што се извршува интервенција со боја. Згора на тоа, сцената станува уште поподатлива и поиронична со интонирањето на македонската химна во заднина. Кога жена му го прашува за затворањето на неговите колеги, тој ѝ соопштува дека не знае под кој клуч и зошто ги затвораат – оваа сцена може да се поврзе со сцената кога ги држи клучевите в рака, но пред ова тој реторички ја прашува со блага насмевка на устата: „Дали те прашувам некојпат што готвиш и како готвиш?“. Додека трае оваа кратка конверзација, ѝ го става крзненото животното околу вратот.

Јунговите и културните кодови се издвојуваат од другите бидејќи содржат филозофска компонента. Сенката на Никола во овој филм се јавува во неколку наврати, а трипати е претставена преку други луѓе, еднаш преку самата сенка на шефот, а во дел од другите сцени ја претставува Бажо. Бажо го убедува да премолчи за извештајот и да заборави на доказите. При самиот почеток на конверзацијата најпрвин има рез од одразот на Никола, од претходната сцена, кон Бажо. На крајот на конверзацијата нивните ликови се спојуваат во едно огледало. Одразот на Никола е искривен. Во друга сцена, додека шефот држи говор, на бината поминава Никола. Сенката на шефот е значително поголема од Никола. Оваа сцена ни говори за неговата желба за политичка моќ и вложувањето на либидиналната енергија за нејзиното постигнување. Ваквата заложба резултира со импотентност и фрустрираност во неговиот приватен живот. Сенката како архетип се појавува на уште две битни места, еднаш како Бажо, додека говори шефот и по неговата исповед пред сопругата. По влегувањето во вецето, се појавува најпрвин како матен одраз во огледалото, а потоа преку гласовите од неговата сопруга како контрапункт на претходно кажаното. Ваквиот пресврт за последен пат ни ја потврдува неговата мрачна страна. Спиралата како културен симбол се јавува на две места во филмот, првин во Македонска опера и балет, а потоа на рамката од неговото огледало во куќата. Овој симбол геометриски се протега во структурата на нарацијата. Спиралната нарација е видлива при самиот крај кога главниот лик се буди повторно со сопругата со крзното околу вратот. Тој се наоѓа на истото место, но променето, со нова улога. Неговата нова позиција е министерската фотелја.

Приватизацијата беше еден од најболните политички настани чии нус-ефекти ги почувствуваа илјадници жители на Република Македонија. Токму поради тоа, овој филм е битен за македонската кинематографија. Се јавува во период кога на глобално ниво се демистифицираше идеолошката

заложба на водечките политички партии. Нивното идеолошко јадро е економскиот интерес – во пејоративна смисла на зборот, додека идеологијата се сведува само на празна реторика. Во оваа постидеолошка доба каде што идеологијата добива сè повеќе периферна смисла, просечниот политичар сè повеќе го губи идентитетот. Никола совршено, на посреден начин, го претставува современиот политичар кој е затечен во неповолна ситуација.

Неговата лична состојба не засега како гледачи и ни предизвикува непријатност, за на крајот сепак да се убедиме дека е, всушност, антихерој, без разлика како сме ги толкувале ликот и настаните. Губењето на слободата за стекнување на повисока позиција е, всушност, еден ироничен климакс кој се одразува двојно, кон ликот и кон нас кои како спектатори се идентификуваме со него. Ваквото сознание од филмот не збогатува со ново искуство кое спирално се рефлектира кон стварноста. Спиралата како код заживува нудејќи ни отворен крај, од наративна гледна точка, додека исто така партиципира во несвесното, овозможувајќи ни креативно да учествуваме во изградбата на една повисока свест. За разлика од нас, Никола, кој се држи за другиот крај од спиралата а ја симболизира ентропијата, го губи тлото и се раствора во хаосот.

Библиографија:

- Omon, Žak, Mišel Mari. *Analiza film(ov)a*. Beograd: Clio, 2007
- Omon, Žak, et al. *Estetika filma*. Beograd: Clio, 2006
- Stojanović, Dušan. *Teorija filma*. Beograd: Nolit, 1978
- Metz, Christian. *Film Language*. Chicago: University of Chicago Press, 1974
- Metz, Christian. *Psychoanalysis and The Cinema*. The Macmillan Press LTD, 1982
- Османли, Томислав. *Филмот и политичкото*. Скопје: Млад борец, 1981
- Jung, Carl Gustav, Wolfgang Pauli. *Tumačenje prirode i psihe*. Zagreb: Globus, 1989
- Jung, Carl Gustav. *Čovjek i njegovi simboli*. Zagreb: Mladost, 1987
- Иглтон, Тери. *Идеологија*. Скопје: Темплум, 2005
- Кахун, Лоренс. *Од модернизам до постмодернизам*. Скопје: Темплум, 2006
- МЕДЕНА НОЌ. Сценарио и режија Иво Трајков. Кавал филм, 2015
- Ucho. Karel Kachyňa. International Film Exchange, 1970

Ивица ДУКОСКИ

БЕЗ ИЗЛЕЗ – БЕЗ ИЗЛЕЗ – БЕЗ ИЗЛЕЗ

- осврт кон трите филма на Светозар Ристовски:
ИЛУЗИЈА (2004), ДРАГ Г. ГЕЈСИ (2010) и ЛАЗАР (2015) -

За играните филмови режирани од Светозар Ристовски може да се дискутира надолго и нашироко, како во поглед на содржината така и во однос на контекстот во кој тие филмови се создадени. Сепак, во ниту еден момент за ИЛУЗИЈА (2004), ДРАГ Г. ГЕЈСИ (2010) и ЛАЗАР (2015) не може да се каже дека се оптимистични. Реалистични, во ред, да. Професионално реализирани, дефинитивно. Убави за гледање, можеби. Оптимистични, никако. Напротив.

Ако има една заедничка нишка меѓу овие три филма, тогаш тоа е идејата дека само луд човек може да се надева дека нештата ќе се подобрат. Ристовски практично вели дека пеколот во кој се наоѓаш – по твој избор или не – е најдоброто нешто што воопшто може да го очекуваш и каков било обид за излез, каква било амбиција, е строго казнива. Оваа идеја јасно и недвосмислено претставува главна теза на ИЛУЗИЈА, а повеќе или помалку експлицитно се јавува како краен заклучок и на другите два филма. Нихилизмот не претставува ништо посебно оригинално на големото платно, но начинот на кој Ристовски ги отвора и затвора вратите во потрага по некаков излез за главните ликови заслужува внимание.

Да почнеме од почеток. ИЛУЗИЈА е првиот и некако по автоматизам најличен игран филм на Ристовски. Сместен целосно во границите на Велес, родниот град на Ристовски, филмот раскажува приказна што може да се случува во средината на 1990-тите, но со неколку ситни измени може да се одвива и денес. Во таа смисла, филмот изгледа поприлично верно на она што се доживува како македонска реалност. Впрочем, кога

филмот почна со прикажување по фестивалските кругови во 2004 година, доби пофалби токму за својот реалистичен пристап. Нема сомнеж тука дека низа детали или сцени се доживеани од страна на Ристовски (кој тука се јавува и како продуцент и косценарист).

Дали станува збор за односот и разговорите меѓу возрасните мажи кои поминуваат по цели денови пиејќи и играјќи томбола задушени во чад од цигари или пак за хиерархиските односи меѓу децата во училишниот двор, филмот изобилува со сива атмосфера која цврсто го вкоренува дејството во дадена локација. Всушност, поставеноста на човечките шаховски фигури во првите петнаесет минути од филмот сугерира дека пред настаните што ги гледаме веќе се одвила долга и мачна приказна (таа има и добро познато име на екс-ју просторите: транзиција). Поголемиот дел од оваа приказна е пренесен меѓу редови, со широки гестови и неколку симболи, а и класични стереотипи. Отсуството на експлицитно искажана историја може да претставува предност за ИЛУЗИЈА пред странската публика која не е баш запознаена со поновата историја на Македонија. Од друга страна, на ова поднебје користењето на веќе видени стереотипи може да дејствува и кусогледо или недоволно храбро. Ристовски маневрира во овој простор релативно успешно, наметнувајќи го впечатокот



Сцена од филмот ИЛУЗИЈА

дека судбината на главниот лик Марко е само последен чин од оваа транзициска приказна, а можеби и обична фуснота.

Од самиот почеток на филмот, ликот на Марко, игран од дебитантот Марко Ковачевиќ, петтоодделенец со широко отворени очи и тесно стиснати усни, се наметнува како жртва на средината во која се наоѓа. Игнориран во целост од родителите, кои и самите пловат низ секојдневјето како духови без никаква насока, малтретиран од неговата акутно вообразена постара сестра и дежурна мета во школскиот башибозук, тоа што Марко е мирен и успешен на училиште е мало чудо. Водејќи се според принципот „наведната глава сабја не ја сече“, Марко е толку тивок во првиот дел од филмот што и не е баш најјасно што точно му се врти низ глава. Во ситуацијата во која е ставен, Марко и нема пред кого да се отвори. Велесот во кој тој живее е пустина населена од автоматони за кои секој ден е повторување на истата рутина и нема тука потреба за многу муабет.

Секако, нештата полека се менуваат во моментот кога пред Марко се отвора можноста за патување во Париз која наставникот по македонски јазик (Мустафа Надаревиќ) ја исфрла по малку произволно. Мал проблем за Марко е само тоа што ИЛУЗИЈА не е БИЛИ ЕЛИОТ (2000).

Онаа трошка надеж што му е дадена на Марко е тука само за да си ја подаде главата напред пред сабјата што ја чека неговата грешка. Марко некако и може да се носи со крвничкото тепање од страна на маалските силеции за кои родителите и сите други се комплетно слепи (во една точка, тепањето е толку свирепо што малку под прашалник и се доведува реалноста во која е сместено дејствието). Она со кое Марко не може да се носи е комплетната неправда која ја доживува пред возрасните, а особено пред очите на школскиот систем и полицијата. Неговиот труд завршува во прашината пред домот на наставникот, а насилниците одговорни за тоа



Плакат за филмот ИЛУЗИЈА

завршуваат во првите почесни редови на училишниот рецитал, фино заштитени од полицијата.

Тука се наметнува прашањето дали возрасните се воопшто свесни за ситуацијата на Марко или пак таа воопшто не ги интересира. Веројатно второто. Наставникот кој го ветува Париз пред Марко можеби и би можел тука нешто да направи, но тој во неколку наврати ја изневерува довербата на Марко. Дали Марко некогаш можел да биде поетска верзија на Били Елиот ќе остане нејасно, но наставникот дефинитивно не е г-ѓа Вилкинсон.

Во поширок контекст, тоа што родителите на Марко се безначајни игра голема улога за односот на училиштето и полицијата. Наставникот може да го превиди односот на насилникот чиј татко е главен полицаец и може да напише песна за ќерката на локалниот газда, но кога станува збор за Марко, очекува единствено искрен труд (или барем доволно моќна лага за татковината). Истовремено, тоа што му се случува на Марко е веројатно и реприза на доживувањата на секој член од неговото семејство. Тоа што таткото Лазо (Владо Јовановски) постои само за да протестира, да игра томбола и да се пијанчи е негов начин на адаптирање на ситуацијата.

Единствен возрасен лик во ИЛУЗИЈА, кој е целосно искрен пред Марко и кој, за добро или лошо, му пренесува значајни животни лекции на 11-годишниот е, всушност, Париз (Никола Ѓуричко), платеникот скитник кој можеби и не постои. Реално, Париз нема ниту обврска кон Марко ниту пак во некоја точка го крие фактот дека ќе го сними со првиот воз. Тоа што Марко воопшто паѓа во приказните на Париз „сам против сите“ е чисто последица од односот на оние што се одговорни за развојот на Марко. Исто така, тоа што Париз го снемјува е и последната лекција што тој може да му ја предаде на својот следбеник. Без него, иднината на Марко е практично запечатена, а клучот за некаков излез фрлен некаде во Вардар.

ЛАЗАР е поставен на многу сличен начин, па во извесна мера и може да се зборува дека филмот претставува неофицијално продолжение на ИЛУЗИЈА. Точно, тонално двата филма се различни, но главните ликови и во двете приказни се маргинали во средината во која живеат и кои комуницираат претежно со поглед. Ниту Марко, ниту Лазар, игран прилично убедливо од Ведран Живолич, не очекуваат дека лицето отспротива воопшто ќе ги разбере нивните зборови.

Ако малку подзамижеме, Лазар е нешто повозрасна верзија на Марко кој по неуспехот со образовниот систем се префрлил на шверцување бегалци. Во таа смисла, на ликот на Мики (Горан



Плакати за филмот ЛАЗАР

Навојец) може да се гледа како на ажурирана верзија на Париз кој под своја закрила го има зачувано Лазар. Во една точка Мики влегува во монолог ала Париз за супериорноста на оние што го земаат покусиот пат до парите и успехот, потсмевајќи се на образованите кои размислуваат за иднината. Слично, Катерина (Наташа Петровиќ) е сонот за градот Париз и бегството од средината во која се наоѓа Лазар. И покрај тоа што Катерина се појавува во добар дел од филмот, деталите околу нејзиниот лик и не се толку важни сами по себе колку што на Лазар му даваат некаква амбиција. Конечно, како и кај Марко, семејството на Лазар не е никаква институција на која може да се обрати за помош. Во најдобар случај, семејството е здодевна формалност, а во најлош случај, како со Тони (Дејан Лилиќ), и отворен проблем.

Во промоцијата на ЛАЗАР во 2015 година, Светозар Ристовски објаснува дека филмот е за буденето на главниот лик кон нови морални вредности, нешто што се наметнува по неговата средба со Катерина. Ваквото објаснување би го довело ЛАЗАР во линија со филмот ВОЗИ (2011) на Николас Виндинг Рефн, филм од кој Ристовски и позајмува малку атмосфера, особено во текот на нокните брканици со полицијата. Секако, разликата тука е што Лазар и не е некој акционен херој, а освен неговото целосно посветување на Катерина, нема индикација за голема карактерна промена кај

него, нема нови интереси и стремежи. Вадењето бугарски пасош, запишувањето факултет по физика, тоа се само нафрлања, грабања во магла во кои е повеќе од јасно дека Лазар и не верува навистина (како што рецитирањето песна за татковината во ИЛУЗИЈА е лага, така и рецитирањето на „аз сам бугарче“ е само привид).

Пред трагедијата што се случува во средината на филмот не може ни да се зборува за тоа како Лазар навистина се чувствува во врска со својата работа. Знаеме дека е добар во тоа што го прави, како зад воланот така и во брзото носење одлуки, а и дека е општо почитуван од страна на своите шефови и колеги. Поради тоа, тој и може некако да го вработи својот зет, Тони, кој пак не може да скрие емоција или да биде дискретен, макар му зависел и животот од тоа. Единствено криењето на неговата „професија“ од Катерина е индикација дека Лазар се срами од тоа што го работи. Ниту тогаш не знаеме дали Лазар навистина чувствува некаква лична одговорност или, пак, неговата реакција е само одраз на тоа како општеството – официјално – гледа врз криминалците.

Секако, нештата се менуваат кога клиентите на Лазар ќе почнат да умираат. Како што сонот на Марко ќе се скрши во моментот кога наставникот ќе му каже дека потфрлил со песната, така и вербата на Лазар во неговата врска со Катерина ќе пропадне кога тој ќе се почувствува недоен за неа. За разлика од Тони и неговите колеги, Лазар ги разбира последиците од своите постапки. Ова е случај на самиот почеток од филмот кога првично одбива да вмеша член од семејството во криминал, а случај е и сега кога цената за парите што ги заработува се туѓи човечки животи, биле тие на бегалци или не. Според Лазар, Катерина не заслужува таков човек крај себе и тој тоа го мисли искрено. За жал, без идејата за врска со Катерина, Лазар сам по себе е ништо, статистика што чека пред бугарската амбасада или уште еден бегалец чии лични мотиви ќе останат изгубени или неискажани некаде по патот кон која и да е дестинација. Како и кај Марко,

ова е симболичното дигање глава спроти сабјата која не дозволува подобрување.

Тука некаде е и најголемата слабост на ЛАЗАР како филм. Иако од технички и наративен аспект е најсофистициран од трите филма на Ристовски, тој е и единствениот каде што крајот се чини исфорсиран. Имено, никогаш не е јасно зошто Лазар не се ни обидува да зборува со Мики за последиците од смртта на бегалецот. Претходно во филмот на неколку места е најавено дека Лазар и Мики се нешто повеќе од вработен и шеф. Точно, Мики е слика и прилика на оние превртливи мафијашки стереотипи присутни во филмовите на Мартин Скорсезе (како и екс-ју филмови што нив ги копираат), а Лазар еднаш веќе има добиено жолт картон. Сепак, личниот конфликт кај Лазар е доволно длабок, за да се направи барем обид за искрена комуникација меѓу нив, колку штетна и да е таа за конечно нарушување на нивните меѓусебни односи. Во таа смисла, целосно неспатливо е зошто Лазар исчезнува тукутака и зошто неговата казна следува без никакво расветлување на случајот. Со други зборови, смртта на Лазар не е баш заслужена, а потенцијалот за некаков хеппенд не е отпишан.

Тука може да се повлече и паралела меѓу Лазар и Џејсон Мос, главниот лик на ДРАГ Г. ГЕЈСИ. Иако Џејсон Мос (Џеси Мос, нема сродство) потекнува од многу поздрава средина и е барем на прв поглед добро интегриран во општеството, и двата лика поминуваат низ лични перипетии кои се повеќе наметнати од сценаристот отколку што се чинат како логичен след во развојот на карактерот. Битна разлика и она што можеби прави ДРАГ Г. ГЕЈСИ да остави подобар впечаток како филм на самиот крај е во тоа што Париз и Мики овој пат се заменети со многу поинтересно негативно присуство во ликот на серискиот убиец Вејн Гејси, глумен со сласт од страна на Вилијам Форсајт. Мики има влијание врз Лазар, но не успева да го наметне својот стил на живот. Вејн Гејси, од друга страна, го води Џејсон кон тоа целосно да се преиспита себеси во текот на филмот.

Интересно, Ристовски во ниедна точка не го претставува Вејн Гејси како нешто што тој не е. Таму каде што друг режисер можеби би се обидел да игра на картата околу потенцијалната невиност на серискиот убиец, Ристовски уште рано го покажува осуденикот на смрт како распарчена личност во чии зборови не треба да се верува. Дали зборува за својата сексуалност, за своето детство или за семејството на својот нов „пријател“, Вејн Гејси постојано се движи во континуум од рането јагне до разјарена ламја. Убедливата глума на Форсајт и воздржаната режија на Ристовски прават Вејн Гејси да изгледа сосема реално, а со самото тоа и многу



Сцена од филмот ЛАЗАР



**Плакати за филмот
ДРАГ Г. ГЕЈСИ**

повеќе морничаво отколку што некој би очекувал. Тоа што ДРАГ Г. ГЕЈСИ е базиран врз вистинити настани дополнително ја прави целата приказна поинтересна.

Истовремено, ако Вејн Гејси е очигледен како отровно влијание, тогаш притисокот во овој филм се префрла врз Џејсон каде што под знак прашалник е дали самиот разбира во што точно се има

впуштено. Иако тој веројатно се доживува себеси како верзија на Кларис Стерлинг од КОГА ЈАГНИЊАТА ЌЕ СТИВНАТ (1991), во практика тој е поблиску до Тод Боуден од НАДАРЕНИОТ УЧЕНИК (1998). Сепак, тој е само студент што живее во нуклеарно семејство, заштитен во целост од страна на парите и општествениот статус на неговите родители. Неговата девојка е, исто така, само присуство кое служи тука да се подвлече колку „ванила“ живот води Џејсон и да го искара дека можеби не е дораснат на задачата. Како што покажува и првиот судир меѓу него и ноќните ликови за кои зборува Вејн Гејси, Џејсон нема воопшто чувство за тоа како навистина функционираат нештата надвор од домот и луѓето што луѓето ги носат во себе. Во светот на Вејн Гејси, Џејсон е еднакво беспомошен како и Марко од ИЛУЗИЈА во својот корумпиран Велес, со таа разлика што Џејсон тука доаѓа како турист и така заглавува до крајот на животот. Во овој свет Џејсон исто така сè почесто молчи и набљудува, за разлика од оној самоуверен студент со кој почнува филмот.

И покрај хиперболизираната и неубедлива параноја која ја доживува во средината на филмот, јасно е дека Џејсон се поистоветува со улогата на жртва многу повеќе отколку што првично очекувал. Тоа секако води кон поништување на сите други аспекти од ликот на Џејсон, наметнувајќи го прашањето дали Вејн Гејси е во право за тоа кој е навистина неговиот соговорник. Поинаку кажано, дали тоа што телефонска комуникација со осуденик на смрт може да ја растури идејата за семејство, врска и образован систем како нешто нормално и безбедно, значи дека тие никогаш и не биле нешто особено значајни? Во повеќе наврати, Џејсон добива предупредување дека треба да се откаже од случајот. Наместо да се откаже, тој се заклучува дома со денови или се става себеси во



Сцена од филмот ДРАГ Г. ГЕЈСИ

позиција да биде заклучен во истата просторија со Вејн Гејси.

Трансформацијата во последна, нереализирана жртва не завршува ниту со наводната победа, т.е. комплетирањето на академскиот труд на Џејсон, ниту пак со спроведувањето на смртната казна на Вејн Гејси. Од таа причина, крајот на филмот не може да се доживее како хепиенд. За Џејсон веќе нема враќање. Ставајќи тука печат, последната информација што Ристовски ја нуди пред да се префрли на архивски снимки од вистинскиот случај е дека Џејсон Мос се самоубива во 2006 година. На некој начин, како да вели дека дури и ако човек успее во достигнување на својата цел, постои сериозен ризик (ако не и целосна, стопроцентна сигурност) сето тоа да е за цабе.

Во таа насока, Ристовски е претежно ненаметлив во начинот на кој ги пренесува мотивите низ сите свои филмови, оставајќи повеќе место за суптилност и толкување, макар што главниот наратив е секогаш прилично јасен. Тензијата што тој ја гради во своите дела на моменти потсетува на амалгам од творештвото на Ларс фон Трир во неговото тмурно, дистанцирано расположение и Андреј Тарковски. Таму каде што Фон Трир влегува гордо во оргијастички занес над скапаниот труп на надежта, Ристовски се повлекува во медитација „ала“ Тарковски, инсистирајќи на умереност и стоицизам. Ваквиот пристап често функционира, носејќи го гледачот блиску до срцевината на трагедијата и кор-сокакот во кој се наоѓаат главните ликови. Но, некогаш умереноста и неодреденоста на самите ликови се чинат недоволни, оддавајќи мирис на резигнираност, мирис што можеби е и премногу застојан. Којзнае, една, две или три врати подолу, на места на кои најмалку би му текнало на човек да праша, можеби и има доволно широк процеп за да се избега од демоните што демнат...

ПРЕСТОЈУВАЛИШТЕ НА ОЖИВЕАНИ СПОМЕНИ

- осврт кон филмот СОБА СО ПИЈАНО
на Игор Иванов-Изи (2013) -



а) Времето ќе ги надживее одлуките на ликовите

СОБА СО ПИЈАНО е вториот долгометражен игран филм на Игор Иванов-Изи. Дејствието е фиксирано во една просторија, односно хотелска соба, во чие средиште се наоѓа едно пијано. Околу него се одвиваат испреплетените животи на ликовите кои престојуваат во собата или работат во хотелот, во различен период од својот живот, често навраќајќи се на спомените, кои ги овековечиле во собата. По експерименталните и документарните филмови реализирани на почетокот од деведесеттите години на минатиот век, наменските филмови по нарачка, епизодите на ТВ-сериите, краткотражниот БУБАЧКИ од 2004 година, како и првиот долгометражен филм ПРЕВРТЕНО, филмовите на Игор Иванов-Изи сведочат за потрагата по себеси на младите ликови низ турбулентните прикази на светот кој ги опкружува, односно во потрагата по сопствениот глас и извршувањето на последниот избор, кој ќе го допушти нивниот живот. Како што едно вдахновено филмско дело живее низ времето, се консумира, филтрира, категоризира, се врши дисекција за да се дојде до неговата срж (со анализирање на елементите) и се остава на идните генерации гледачи да пресудат за неговото слоевито значење, така и ликовите во СОБА СО ПИЈАНО ги трпат последиците на незапириливото време во рамките на детерминираниот простор. Ако хотелската соба е обединувачкиот фактор во кој се впрегнати сите животни приказни, рамката што го овековечува секое кадрирање на подвижните слики, тогаш пијаното е нем сведок, кој во себе крие неотсвирена мелодија на копнежи, мечти, амбиции, стремежи и илузии за подобар живот, која со својата пролонгирана апстиненција од

изведуваче се претвора во партитура на омраза, фрустрации и заробеништво во лимитирачките координати на животот. Животот одминува, а ликовите што дефилираат во собата не се свесни за последиците на незапирливиот процес, за разлика од самиот гледач, кој ги евидентира нивните лузни низ трите партиции на одминатите дефрагментирани временски чинови на дванаесеттемина пренокувачи во собата и нивните конфликти.

Во СОБА СО ПИЈАНО секој лик може да биде тоа што е, или да заземе туѓ идентитет, затоа што удобноста и интимноста на собата ја дозволуваат таа метаморфоза. Таму секој може да се пронајде или да се изгуби, да се осознае или да се негира, да ги согледа вредностите што ги има или му фалат, или пак да се наврати кон трофеите на славното минато, според трагите што ги има оставено во потсвеста, закотвувајќи ги во сегашноста, не овозможувајќи им да се придвижат напред. Собата е постојка во животот во која ликовите ги контемплираат последиците од нивното постоење. Се симнуваат маските кои ги обременуваат од колоквијалната употреба и се оставаат на закачалка. Нема скрупули во оваа соба, која претставува огледало за нечии одлуки, а пијаното оди во комплет со хотелот, како што напонува менаџерот на хотелот кој го глуми Јовица Михајловски. Тој на превртлив начин го приспособува митот за пристигнувањето на пијаното во собата за потребите на увото на секој од потенцијалните купувачи на хотелот (глумени од Тони Палмер, Ханес Вегенер, Мајк Сарн), додека тие му возвраќаат со стереотипите на сопственото потекло, кои тој се обидува да ги изигра и придобие.

Игор Иванов-Изи употребува војс-овер (voice-over), односно си поигрува со лажната нарација, која се базира врз вештата актерска изведба на Наташа Петровиќ, глумејќи ја собарката која во епистоларна форма пренесува настани што се во контрапункт со суровата реалност во која е заглавена (евидентна во интелектуалната монтажата меѓу натсцениот глас наспроти случувањата, односно диспропорционалноста меѓу слушнатото и погледнатото), успешно пренесувајќи ги потребните емоции на ликот речиси без говор при својата актерска изведба. Собарката својата фантазија ја потхранува со заборавените делови од облека на посетителите, употребувајќи ги како сувенири за животот што би го имала, доколку не би се глумела себеси. Нејзината животна приказна се движи во сосема поразлична насока од другите, започнувајќи со емоционално заробеништво и кулминирајќи со комплетно ослободување.

Сегментот што верувам дека ќе биде најнепосреден за идентификација на гледачите на нашето поднебје со ликовите е љубовната врска на Петар и Марта (глумени од Игор Стојчевски и Симона Спировска). Тоа се ликови на полетни сонувачи, кои ги запознаваме во цутот на нивното либидо, кои дозволуваат нивната неодговорност и опкружување да влијаат за венење на пламенот на нивната љубов. Ја прославуваат својата годишнина како чин на овековечување на загубената младост, слепо придржувајќи се до искрата на милните спомени.

Со оглед на тоа што СОБА СО ПИЈАНО поседува симбиоза на домашна и интернационална актерска екипа, потребно е да се доделат и „пластични“ ликови, кои најдобро би соодветствувале на калапот на разновидните стереотипи од колективното несвесно, светски патници што би ја користеле оваа соба. Еден од тие ликови е Ира, глумен од Васил Зафирчев, лик со подвоена личност, кој доаѓа во собата за да го оживее потиснатото јас, трансвеститот кој ја користи можноста на деловните патувања да се реализира себеси надвор од стегите на конформистичкиот брак и семејство. Зафирчев ефективно ја доловува преобразбата на конфликтните карактери во себе и нивното прелевање со постепено облекување на кожата на другата персону, која ја крие во себе.

Од прагматични побуди, собата ја закупуваат и Азиз и Јилмаз, таткото и синот кои се превозници на стока низ државите, патници на светот, меѓу кои елоквиентно е доловен генерацискиот јаз, кој со себе повлекува кривогледи поради кои страдаат. Имено, честа и моралните вредности важат и на автопатот, колку и да е примамлива нивната трансгресија. Таткото се обидува да му ги даде координатите кон кои посакува да се стреми неговиот син, врз основа на мерилата на кои тој самиот е пораснат, а синот ги смета за непотребна пречка на патот кон успехот, наивна носталгија по неприменливи догми за суровата денешница, во која мора да се заобиколи законот, за да се достигне стремежот на финансиската независност. Судирот на убедувањата и честото кршење на вредностите од страна на немоќните ликови (на кои им е тешко да се воздржат од автодеструкција) доведуваат до фаталниот епилог во кој се пристигнува до последната дестинација, но по која цена?!

Епилогот на овој семеен сегмент е начнат во пријателството меѓу Гога и Нина, кое прераснува во посесивна љубовна врска помеѓу интровертен лик кој ја потиснува својата сексуалност, иако е желин за нејзино истражување и екстровеертен лик, кој свесно го провоцира повлечениот да ги



Сцена од филмот

прошири туѓите хоризонти. Јагода Кумриќ и Невена Ристиќ прекрасно ја доловуваат трансформацијата на своите ликови, проткаени со опсесија и љубомора евидентни во подоцнежните резони на нивните навраќања во собата (дополнително потенцирано со костимографијата), кај што ги заземаат спротивните карактерни обележја. Гледачот како што ги забележува промените на одминатото време, така го согледува и фактот дека тие не го говорат повеќе заемниот јазик на љубовта, туку изгледаат како два брода кои крстосуваат кон различни пристаништа, а собата е нивен попатен остров, на кој е возможна реминисценцијата на ликовите што биле во минатото.

Фантастичните елементи во СОБА СО ПИЈАНО се забележливи во сегментот на Виктор и Ева, во кој зајадливата љубовница, глумена од Ива Крајнц, го полудува германскиот монструм кој се крие под докторското руво, глумен од Торстен Вогс, кој во истата година глумеше и во ГОСПОДАРИТЕ НА САЛЕМ на Роб Зомби, а неговата впечатлива физиономија претходно ја употребиле Џоел Шумахер и браќата Коен во своите филмови. Собата за нив претставува ветување за отпочнување на заедничка иднина, а се претвора во кошмар кој ќе ги прогонува до крајот на животот. Супститутот за зловната метафора ја крие самиот подарен гердан, а огледалото на најдобар можен начин ги рефлектира сверствата за време на нивното изведување. Грижата на совест во овој сегмент придонесува во сидовите на хотелот да се всели уште еден дух, кој ќе ги искушува посетителите да ги сносат последиците на одлуките, налик на доцноромантичарска хорор тропа, ситуирана во модер-на доба.

Еден од најпоетичните сегменти е тој на пијанистот кој, за разлика од ликот на Џенет Ли од ПСИХО, ќе ја добие својата непосредна казна од страна на погрешните луѓе на кои им го има одземено тоа што не е негово, но наспроти таа каузалност од реалноста ја оживува вибрантната имагинација, со помош на раскошните мелодии отсвири-ни на пијаното. Неговата лебедова песна е придру-

жена со фантазирањето на соголената девојка, која ја порамнува со концептот на вајање на естетската убавина доловена на некоја уметничка слика. Но, овој лик нема секој ден да улови златна рипка.

СОБА СО ПИЈАНО е фрагментиран со цел да може гледачот да си ги пронајде своите миленици меѓу понудената плејада ликови во кои ќе се препознае или, пак, поистовети со некои од нивните одлуки.

6) Насликани ноти, отсвириени кадри

Секој посетител во СОБА СО ПИЈАНО оставил лузна врз кожата на собата во која престојувал. Иако просторот е фиксиран, временската инстанца тече и ги доловува различните стадиуми на развој на ликовите, оформувајќи ја структурата на три чина во секоја од понудените приказни. Меѓутоа, Јанина Мирчевска и Игор Иванов-Изи решаваат да ги испресечат на уште помали парчиња, па така фрагментираните секвенци од судбините на ликовите и нивните одлуки – да ги испреплеткаат во една комплексна филмска пајажина, која како да е исткаена од нишките на еден хичкоковски свет, судејќи по изборот на ликовите кои престојуваат во собата. Сосема е јасно дека предодредената сценографија со себе ќе повлече одредени лимитирања – кои Миленко Јеремииќ ги употребува во своја полза, најмногу што може. Имено, промената на временските непогоди на годишните времиња е единствена ознака за екстериерот на собата. Во нејзиниот ентериер, огледалата се на сечие располагање, без разлика дали се користат за славење на нечија убавина до самољубие или уловување на нечија лакомост, свирепост или ладнокрвност. Изборот на врамените фотографии и бои на сидовите варира од потребата за акцентирање на наративот кој го носи секој од сегментите. Елена Дончева, исто така, е заслужна за давање на дополнителна слоевитост на филмот, со изборот на костимографијата која е рефлексивна на нечиј емоционален или професионален стадиум, во кој се наоѓаат ликовите. Облеката го говори тоа што ликот го премолчува за себе. На тој начин, промената на облеката го акцентира карактерот на синот на камионџијата, главен движечки носител е на промената во подвоениот лик Ира, собарката често присвојува заборавени парчиња облека која била составен дел од туѓите животи, а за мене најексплицитно ја демонстрира промената во однесувањето на двете љубовници, кои во текот на филмот ги заменуваат своите екстревртни и интровертни позиции.

Најлогичниот музички избор е наклонувањето на пијаното од страна на Чили Гонзалес, инструментот што ги интерпретира различните судбини во крстосницата на хотелот, засилено со партитури на Вагнер.

Просторните ограничувања на собата најголем удел имаат во кадрирањето, но Томи Салковски вешто ги насликува крупните, средните и широки планови, а заобиколното движење на камерата се интензивира во малиот простор, доколку е потребно да се потенцира некоја тензична ситуација во собата меѓу ликовите. Сегментот во кој глуми Васил Зафирчев наменски отскокнува од другите по начинот на снимање, со оглед на тоа што е употребено снимање од рака, давајќи му доза на „cinema verite“, односно илузија на документирање на неговата трансформација и нејзините последици при судирот со надворешниот свет. За разлика од неговиот сегмент, делот на докторот Виктор и неговата љубовница Ева е кадриран со придушени тонови (сепија и сивило), за да се долови старовремска фотографија, позиционирајќи ги ликовите во рамката на огледалото, небаре се овековечени на некакви врамени фотографии од почетокот на минатиот век. Најдрастична промена на фотографијата, во рамките на самите наративни фрагменти, се случува во делот што му припаѓа на пијанистот, кај што боите стануваат вибрантни и со помош на цикличното ротирање на камерата, дознаваме дека се напушта филмската реалност и се патува во филмската фантастика, небаре е извајана од некоја слика. Нестандарден потфат е почетниот кадар, кој најчесто е од градот во кој се одвива дејствието, за да се востановат дидаскалиите на времето и просторот во кои се одвиваат случувањата, а во СОБА СО ПИЈАНО тоа го добиваме во самиот епилог, кога камерата ја напушта собата, верно следејќи еден од ликовите, кој иако е сраснат со собата (за разлика од пијаното), има нозе со кои умее да избега од несреќата што ја кондензира и шири собата. Со оглед на тоа што времето се движи напред, нема монтажни навраќања, освен во сегментот на пијанистот, кај што се врши колизија на концептот на времето и просторот и се меша со фантазијата на самиот лик, оформувајќи го калейдоскопот на понудената разноликост на елементите кои се во игра во менталниот конструкт, понуден пред очите на гледачот. Со самиот начин на кој се монтирани фрагментираните наративни структури, се оформува илузијата на течението на времето и ритамот на самиот филм.

Еротиката и насилството се неколку од потребните начини во овој филмски деликатес, но ниту еден не е предоминантен, па наместо да ја натежне структурата на филмот, тие го збогатуваат широкиот дијапазон на емоционалниот багаж кој со себе го носат патниците во собата, која претставува пуст остров на кој ја забележуваат разликата меѓу тоа што се, тоа што сметаат дека се и тоа што сакаат да бидат. Пијаното е телотворување на минатото,



Сцена од филмот

сидрот што ги закотвува животите. Собата краде неколку грама емоции од секој лик. Таа се прехранува со нејзините престојувачи и што подолго се останува во неа, толку потешко се напушта. Ако духовите се вечните посетители на собата, тогаш каде исчезнуваат мртвите тела – тоа останува логистичка мистерија, која ќе ја прикрие со молк собата со пијано.

в) Капка во морето на композитни филмови

Доколку ја земеме предвид дефиницијата за филмски омнибус дека претставува дело составено од различни приказни, кои ги поврзуваат слични мотиви или заеднички лик, тогаш СОБА СО ПИЈАНО ќе го сметаме за композитен филм, кој како унифицирачки елемент на просторно рамниште ја има собата, рамката што ги посочува координатите на бината на која дефилираат ликовите, а на семантичко ниво е копнежот во нив, посредуван преку белиот слон во собата – пијаното. Ова не е првиот филм во македонската кинематографија со мултилинеарно вкрстување на своите наративни фрагменти, со оглед на тоа што ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски од 1994 година ја разработи оваа заплеткана структура во својот цикличен триптих на насилство без излез. Игор Иванов-Изи суптилно ги преплеткува сегментите во меѓусебно вмрежување, за разлика од поекстремните хиперлинк примероци од светската кинематографија како: НЕШВИЛ, КРАТКИ РЕЗОВИ, ЕВТИНИ ПРИКАЗНИ, СООБРАЌАЈ, ТРИЛОГИЈАТА НА СМРТТА на Алехандро Гонзалес Инариту, СУДИР, СИРИЈАНА, МАГНОЛИЈА, НЕПОЗНАТ КОД, СНЕЧ, 11:14, ФАСТФУД НАЦИЈА, ОБЛАКОТ АТЛАС, ОБЛОЖУВАЊЕ НА СТОЛЕТИЕТО, ДАНКЕРК и многу други филмови во кои животите на едни ликови зависат од одлуките на други ликови, а во СОБА СО ПИЈАНО само се создаваат несвесни сведоци на туѓата пропаст. Мишел Фуко и Славој Жижек во своите студии истакнуваат дека оваа мрежа на наративи е одлика на постмодернизмот, зачестена во добата на глобализацијата. Ако погледнеме во пределот на филмски антологии, кои како заеднички именител го одре-

диле хотелот, тогаш во светски рамки се издвојуваат: ГРАНД ХОТЕЛ, ПРИКАЗНИ ОД ЊУЈОРК, ЧЕТИРИ СОБИ, додека пак најсоодветна паралела со СОБА СО ПИЈАНО ден-денес може да повлече ТВ-серијата СОБА 104, составена од антологиски епизоди, кои се одвиваат во една иста соба, но со сосема различни ликови и временски периоди.

Пијаното во СОБА СО ПИЈАНО е поврзувачки субјект кој неизбежно е да се појави во сите сегменти како што банктотата ги поврзува ДВАЕСЕТ ДОЛАРИ, како што кафето и цигарите ги поврзуваат ликовите во истоимениот филм на Џим Џармуш, како што виолината ги поврзува приказните во портмоне филмот ЦРВЕНАТА ВИОЛИНА. Жанровските филмски антологии своето место во филмската историја го имаат обезбедено уште во 1919 година.

г) Емоционалниот багаж што го забораваме во собата

Секој од посетителите на собата во хотелот со себе го понесува товарот на неговата персона, снесувајќи ги последиците од одлуките што го имаат доведено во дадената позиција. Ако поаѓаме од Хајдегеровата теза дека секој е другиот и никој не е себеси, тогаш може да заклучиме дека ликовите во СОБА СО ПИЈАНО делумно се жртви на конвенционалните илузии на себеси што ги глумат во животот надвор од собата, не дозволувајќи им поглед на сопругниците под фасадата од егзистенцијалната анксиозност. Фридрих Ниче тврди дека луѓето понекогаш не сакаат да ја слушнат вистината, затоа што не сакаат да им бидат скршени илузиите, кои ликовите на филмот ги воспоставиле со пријателите, саканите и колегите надвор од собата. Ликовите во филмот, кои надвор од собата ги кријат вистините од себеси за да се заштитат, не може да се прелажат во внатрешноста на собата. Таа крие радости, страсти, тага, очај, слобода, спокој, немири, самотија, омраза, копнеж, стремеж, срам, односно незадоволна меланхолија која го чека својот погреб, како што би потенцирал Жан Пол Сартр. За некои ликови, сексот е утеха таму кај што нема љубов (Маркес), а други премолчуваат дека горат од страст, што е најголемата казна која може да си ја наметнат (Лорка). Бессилноста и беспомошноста на ликовите да ја спречат својата пропаст се поистоветуваат со тезата на Фицџералд дека најоса-

мениот момент во нечиј живот е кога гледа како се распаѓа целиот негов свет и сè што може да направи е напразно да гледа. Носталгијата, која ги враќа ликовите назад во собата, Маргарет Јурсенар ја толкува како меланхоличен остаток на копнежот. За осаменоста, на која се препуштени ликовите, Томас Ман смета дека од една страна иманентно иницира непозната убавина, а од друга страна, перверзен апсурд. Меѓутоа, од сите автори Киркегард, со својата фантастична меланхолија, најеловквентно потенцира зошто некој би се самозалажувал, верувајќи во тоа што не е вистина и не верувајќи во тоа што е. Би се оддалечил толку многу од себеси, што јазот помеѓу двете персони создава неспокој. Тој, исто така, потенцира дека најчест облик на очај се раѓа од неможноста да се биде себеси, притаена болка од која страдаат сите ликови во филмот. Според него, загубата на себеси нечујно се одвива во светот. Со прифаќање на тоа што се, тие би ја прифатиле промената на тоа што станале, иако неизбежно е да се каат за секоја донесена одлука. Фернандо Песоа потенцира дека апсурдните чувства се тие што најмногу болат, односно копнежот по невозможни нешта, носталгијата за тоа што не било, стремежот за тоа што би можело да биде, каењето поради тоа што не сме некој друг и незадоволството од постоењето во светот. Наспроти него, Салман Ружди потенцира дека има меѓу нас луѓе што живеат комплетно во моментот. За нив минатото исчезнува, а иднината нема значење. За нив постои само сегашноста. Некои од нас се заробени во вчера, во споменот на загубената љубов, детски дом или ужасно зло. Некои, пак, живеат само за подобро утре. За нив минатото престанува да постои. Секој од овие напомнати писатели, филозофи, теоретичари, трагачи по вистината, која се крие зад емоционалните преживувања со кои се соочуваме секој ден, е релевантен за дообјаснување на одлуките што ги носат ликовите во СОБА СО ПИЈАНО. Филмот ќе биде запаметен како еден иновативен и интригантен потфат за порамнување на домашната кинематографија со светските и фаќање чекор со тековните естетски вредности ширум светот. Филмот многу лесно се приспособува на репертоарите на светските филмски фестивали, поминувајќи неколку балкански фестивали, холандски и меѓународниот филмски фестивал во Чикаго.

Меѓутоа, никој не може да ја разјасни мистеријата за тоа како се има најдено пијаното во собата. Таа енигма само собата ја знае и молчи. Таа тајна ја чува ексклузивно за своите посетители, кои ја хранат со својата интима. Таа загатка доаѓа заедно со хотелот...



Рекламен плакат за филмот

Лидија СТАНОЕВСКА

УДК 791.32.072.3
Кинопис 51-52(28), 2017-2018

НИЗ ПРИЗМИТЕ НА ЖЕНСКИТЕ СОЛЗИ

- за филмот **ЖЕНАТА ШТО СИ ГИ ИЗБРИША СОЛЗИТЕ**
на Теона Стругар Митевска (2012) -

ЖЕНАТА ШТО СИ ГИ ИЗБРИША СОЛЗИТЕ е насловот на третото филмско остварување на Теона Стругар Митевска, која – исто како и во своите два претходни филмови – покрај улогата на режисер, се пројавува и како сценарист на филмот. Филмот е македонско-белгиско-француско-словенечка копродукција, а продуцент е Лабина Митевска.

Филмот во основа е женска приказна која нè води во едно длабоко визуелно сведоштво на двајца протагонисти кои, паралелно на две различни страни на Европа, го живеат својот сосема различен живот. Првичната сцена, која се случува во Франција, во домот на Хелена – е сцената што нè воведува во тематиката на филмот, кој иако по својот жанр е драма, поседува елементи на трилер, инцест и самоубиство кои се зачетоци за драмските дејствија кои во текот на филмот ќе нè внесат во еден внатрешен живот на главните ликови.

Сцената започнува со еден инцестуозен обид на синот спрема мајката кој завршува со самоубиство. Имено, причината за самоубиството на синот еди-



Плакат за филмот



Сцена од филмот

нец е одамнешната злоупотреба од страна на неговиот татко уште од неговата осум-деветгодишна возраст, за која мајката не била свесна, а сега пред нејзините очи се случува неговиот последен крик, при што со соопштувањето на својата голгота се фрла од балконот. Визуелноста на овој миг го обзема гледачот со една шокантност фатен во јадицата што е фрлена. Понатаму започнува еден процес на жена што го загубила синот на еден болен и неправеден начин, каде што болката и прифаќањето не поминуваат лесно. Во борбата со себеси, гневот спрема сопругот, сомнежот и одлуката што понатаму, протагонистот на еден специфичен, тивок и борбен начин го продолжува својот огорчен живот. Но изненадувањето што секој од нас сака да го види е надминувањето на овој лош терор во кој виновник и да има, нема враќање. Преку постепена внатрешна борба, нашиот трагичен јунак го продолжува својот живот со вчудовидувачки одлуки кои мошне добро се прикажани во визуелната наратива на филмот.

Паралелно со оваа приказна, од другата страна на Европа, во Македонија, во едно радовишко село, живее жена што заедно со својот син долго го очекуваат нејзиниот вонбрачен маж, таткото на детето. Приказната е сместена во една јуручка заедница, скриени етнички заедници во планините во Македонија, со муслиманска вероисповед. Тоа се мали заедници доселени во XIV век за време на Османлиската империја, кои ја задржале својата специфична традиција и зборуваат на специфичен дијалект на турски јазик, кој и многу Турци не го разбираат. Живеат изолирано и многумина од нив не знаат да зборуваат македонски јазик, иако целиот свој живот живеат во Македонија. Девојчињата се мажат на тинејџерски години, со купување на невестата со пари, па потоа работат на поле и шијат облека. Нивната носија е карактеристична, со силни бои, претежно црвена, зелена, сина и жолта. Така, Лабина Митевска во улогата на Ајсун, за која се подготвувала живеејќи повеќе од три

седмици во нивната заедница, ја игра улогата на жена која се спротивставува на долгогодишната традиција, во име на љубовта спрема својот сакан и спрема својот син, а чија улога ја игра Каелиок, синот на Теона Стругар Митевска. Во овој неправеден свет во кој се наоѓа Ајсун, прикажан е еден внатрешен живот кој не сака да се предаде без борба, иако околностите се речиси невозможни.

И иако двете приказни – навидум – немаат никаква поврзаност, преку необичен сплет на околности, тие доаѓаат до еден заеднички момент, до едно вкрстување на судбините на овие две жени, кои, гледано од сценаристички аспект, се многу добро смислени и конструирани. Исто така, приказната што надоаѓа „меѓу редови“ – е една универзална приказна за трагични јунаци кои изнаоѓаат храброст да го зачуваат и одржат тоа мало човечко достоинство на кое можат да се надеваат, со оглед на тешката и неправедна судбина што им се наметнува.

Филмот говори за изливот на човековата храброст во најтешките животни моменти, во кои е лесно да се предадеш, затоа што е невозможно да се бориш. Но меѓу тие човечки трагедии се назира основната животна тенденција да се сочува животот од уште поголема болка, да се издржи и зачува љубовта, па макар и во најтемната темнина да се пронајдат мала трага и извор на светлина. Во потрага по човечкото достоинство, овие две хероини, како што знаат и умеат, некако и пронаоѓаат начин како да ја зачуваат својата женска сила и да издржат во својот сопствен пекол. Одлуките што ги донесуваат ќе го направат овој филм едно патување од очајот до една достоинствена разврска, за да може некако да се продолжи понатаму – и да се живее.

Улогата на Хелена ја толкува Викторија Абрил, шпанско-француската и светски позната актерка – најпозната по својата соработка со Педро Алмодовар. Меѓусебната соработка со Лабина Митевска се случила во 2009, кога Лабина Митевска, како тогашен директор на ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола, ја поканува како гостин на фестивалот, за да ја покани подоцна и да учествува во филмот, чие сценарио Теона Стругар Митевска го приспособила и одново го преосмислила – токму за актерката Викторија. Интересна е приказната што Викторија ја споделува на прес-конференциите за тоа како ја прифатила улогата; имено, таа вели: „Почнав да го читам сценариото, првата сцена ми го одзеде здивот, не можев да дишам, но го зедев телефонот, се јавив кај Теона и реков – Теона, не можам да дишам, го изгубив здивот, но ајде да го направиме овој филм...!!! – бев фасцинирана од сценариото на

приказната“ (ДЕН, култура, среда, 2 мај, 2012 год.)... Исто така, фрапантна е причината поради која овој филм постои, односно од каде ја црпи својата инспирација. Имено, Теона изјавува: „Се враќав дома и за несреќа, човек падна пред мене. Ги поминав последните неколку минути со него. Оттогаш се прашував што му се случило и – така некако почна да се развива филмот“ (ВЕЧЕР, 13 февруари, 2012 год.).

Актерската игра, како и целосната драмска улога на Викторија во овој филм, претставуваат олицетворение на една – не толку типична, но и не толку ретка женска способност да ги проголта своите емоции – и на еден чуден и специфичен начин, да ја добие својата емоционална разврска. Неминовно е да се каже што рекол Фридрих Ниче на таа тема: „Жената е подмолна, а мажот зол“. Во овој даден драмски момент се потврдува оваа непријатна констатација на Ниче, зашто тоа се огледува токму во начинот на кој секој од protagonistите во оваа драма и суштествува. Иако, во основа, централните внатрешни превирања на ликовите се болката од загубата на своето чедо и очајот среде неможноста да му се помогне, гневот спрема оној што го повредил, безнадежноста и тешкотијата на прифаќање на бескрајно болните факти на животот – сепак, на крајот, остаува само можноста сето тоа да се прифати, можеби да се израмнат сметките – но суштински, внатрешните битки се „битки“ за да се постои и човечки достоинство – да се живее она што било, е и доаѓа... Актерката Викторија Абрил – за своја инспирација за оваа улога, ја споменува ликовната композиција „Врисок“ на Мунк – како израз кој ништо не говори, а кажува толку многу... А, пак, за доловување на емоционалната тегобност на загубата, од иконата што ја видела во Охрид на Мајката Божја Богородица – со Господ Исус Христос во рацете...

Теона – и во сценариото и во изборот на визуелната претстава со која ги прикажува длабоките тајни на човечката психологија – на еден извонреден начин ги доловува и заживува тие аспекти. Тоа го прави со изборот на сцените во кои постапно и полека, на мајсторски начин и синеастички вешто – го внесува гледачот во филмската приказна и ги пронаоѓа правилните решенија за „дозирање“, односно ненаметливо и суптилно да ги проследи душевната промена и развој на ликовите, но и бавното, постапно донесување на одлуката за убиство...

Преку актерската игра на Викторија Абрил, публиката многу конкретно ја насетува внатреш-



Сцена од филмот (фото - Јана Луловска)

ната борба која се развива со една офанзивна динамика на дејството, својата актерска игра – онака длабоко суптилно и вешто женски – всушност, таа се обидува да ја прикрие и со тоа, изненадувачки ефективно, семантички само ја засилува таа борба пред гледачот што ја открива...

Преку сцените на средбата со волкот, а и пред сцената со левитирањето во собата, филмски и уметнички мудро се пренесува пораката на една длабоко обработена, одживеана тага – која се трансформира во својата суптилна опачина...

Секако, неизбежно е овде да се спомене успешно извршената работа на кинематографот Матјаж Ердели – Унгарец кој од филмот направи едно ремек-дело на извонредна проникливост на употребата на камерата. Од почетокот, уште во првата сцена, тој веќе настапува со еден оригинален пристап кој му дава посебна тензија и карактеристична слика на доживувањето на приказната. Во „францускиот дел од приказната“, камерата се разликува – преовладува темна атмосфера, крупни кадри, интересни и чести кадри снимени од остар профил или од зад грб на ликовите, па камерата се пројавува како некој трет интерреален лик со чудно прониклив карактер во филмската нарација. Можеби затоа што овој дел од приказната е обременет со тешки дејствија и моменти, емоции на тага, загуба, непомирување, бес и тензии... Додека од друга страна, во „македонскиот дел од приказната“ – темата е надежта, љубовта, бунтот за слобода, исчекувањето на среќата – па така, камерата изобилува со општи планови, пејзажни глетки, описни кадри, светлина, едноставност, природа, животни, песни и благ хумор – иако приказната раскажува за една тотална тортура, за една неправедна и трагична практика во која главниот херој, иако бунтовен и непокорлив, се наоѓа во животен безизлез.

Актерската игра на Лабина Митевска е исполнета со една кротка, ненаметлива ведрина во од-

носот со својот син Илкин и со љубовта и надежта што успева да ги долови како носечки лик во вториот дел од филмот. Но, исто така, нејзината актерска игра ја носи и сета онаа невина бунтовност која е единственото оружје со кое човек може да се одбрани во едни такви услови во кои се наоѓа ликот што го толкува.

Специфично е да се спомене изборот на начинот на снимање на дијалозите, во кои визуелно отсутствуваат соговорниците, па оваа практика се покажа како успешен начин за решавање на една задоволително уметнички доловена атмосфера. Имено, директорот на фотографија Матјаж Ердели е награден со „Награда за најдобра камера“ од страна на жириото на *Интернационалниот филмски фестивал Монтегра* во Херцег Нови, Црна Гора, поради „особената визуелност, која на најдобар начин придонесува за атмосферата на филмот“.

Класичната музика на Арво Парт се надоврзува и ја дообјаснува драматичната атмосфера во филмот. Или како што Дејан Трајковски пишува во својот филмски осврт за „Вечер“: „Класичната музика на Арво Парт е совршен избор за овој филм, застапена во речиси секој монтажен преод на идни дејствија, успешно ја отсликува емоцијата, ја доразвива и ја остава да лебди уште некое време“.

Филмот наиде и на добри и лоши критики, со оглед на тоа што беше дел од многубројни интернационални фестивали: берлинското *Берлинале*, *Интернационалниот фестивал Епс* во Финска, *Канскиот филмски фестивал*, *Филмскиот фестивал „На Палик“* кај Суботица, во „Панорама на европската кинематографија“ на *Атинскиот филмски фестивал*, на *Сараевскиот филмски фестивал*, па *Синема Јове* – Валенсија, Шпанија, на *фестивалот „Мотовун“* во Хрватска и на други фестивали во Бразил, Полска, Црна Гора, Хрватска, Косово, Македонија, Словенија и Србија, Австрија, Јужна Кореја итн., а имаше специјални проекции на филмот и во Њујорк. А секако – и во Скопје, Битола и Охрид.

Официјалниот постер на филмот го изработи словенечката графичка дизајнерка Јасна Андрич. Во филмот успешно учествуваа уметници од 15 националности, а филмот се снимаше во Македонија во близина на рудникот Бучим, во ловиштето „Јасен“ и во Германија, во Вајмар. Во филмот учествуваа и Жан Мари Галеи во улогата на Емил, сопругот на Викторија, Арбен Бајрактарај во улогата на Лусијан, долго очекуваниот татко на детето на Ајсун, Фирдаус Неби, таткото на Ајсун, Димитар Ѓоргиевски како син на Викторија, а Вук Митевски се јавува како сценограф на филмот.

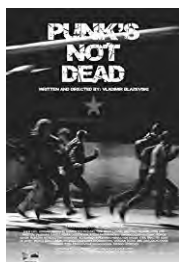


Сцена од филмот

Александар ТРАЈКОВСКИ

ФЕРДИНАНД – ФЕНИКС НА НОВИОТ МАКЕДОНСКИ ФИЛМ

- кон филмот ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ
на Владимир Блажевски (2011) -



Следствено на севкупната културолошка криза во Европа, на Балканот и во Македонија, која е продлабочена во втората декада од новиот милениум, и македонскиот филм навлегува во една зона на идеен безизлез во кој бројните филмации (а во овој период не се малку) снимаат филмови што се толку празни и безидејни, што веќе нема смисла и да се следат. Нема да навлегувам кои се причините за ова, иако сум сигурен дека тоа не е некоја политичка состојба во тоа време или други слични „изговори“ за лоши филмови. Во тоа бледо филмско секојдневје, некаде во 2011 година се појави еден филм чијшто наслов звучеше екстремно стереотипно и претенциозно, а на крајот излезе топло филмско доживување на кое главните принципи му се пријателството и меѓучовечката љубов и разбирање. Иако овој филм се здоби со повеќе награди и прикажувања ширум светот, дури и беше македонски претставник за Оскар за таа година, сепак, не успеа да ги добие признанието и интересот што го заслужува – а го заслужува – бидејќи сепак е филм што на некој начин раскрстува со некоја наша трагична традиција

и отвора една нова, урбана страница во македонската култура. Од таа причина, по шест-седум години се навраќаме на него со малку пообјективистичка дистанца, имајќи ги предвид филмовите снимени по него, кои, колку и да се попретенциозни, сметам дека не успеваат да го надминат. Поводот е и чекањето на премиерата на новиот филм на Владимир Блажевски: ГОДИНАТА НА МАЈМУНОТ, филм што ветува доволно за да го загрози овој негов претходник...

Претпоследниот филм на Блажевски ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ е филмско дело, кое и покрај евидентното сивило во својата колор-гама толку ја прошара македонската филмска сцена што веројатно ги удира темелите на некое евентуално ново движење на македонскиот игран филм, движење што се надевам ќе започне да се развива (а има индикации дека веќе започнува). ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ претставува црна комедија која преку редица комични моменти го истражува човештвото кое како што минува времето сè повеќе се доближува до својот хуманистички крај, крај од кој подоцна треба да се издигне фениксот на новиот живот, похуман и подобар. Фениксот во ПАНКОТ... е со име Фердинанд и е жаба што протагонистите ќе ја фатат во една бара некаде во Србија и која е најголемата жртва на настаните околу групата стари панкери кои се обидуваат да се реоформат, за да земат некој денар, но притоа и да станат подобри личности, личности што простуваат, но и сакаат и почитуваат.

Филмот се отвора на еден исклучително експресионистички начин, прикажувајќи ни гола стара жена со изразени облини, која им позира на група млади студенти. Нејзе ѝ приоѓа главниот лик, Мирса – нејзиниот син којшто ѝ бара пари. Овој момент го отвора филмот, објаснувајќи ни ја насоката во која би се развивал, меѓутоа всушност објаснувајќи извесен антагонизам кон главниот лик – чија суровост кон старата жена – својата мајка создава слика за него како неблагодарен бадџалџија и неработник кој самиот е виновен за состојбата во која се наоѓа.

Дејствието започнува доста наративно, со наратива во *оф-тон* која ги надополнува визуелните елементи, фокусирајќи се на објаснување на околината, на историјата зад главниот лик и неговата интеракција и доживувањето на неговите пријатели/роднини.

Градот во сивило е одлично доловен со фотографијата на Димо Попов, постигната со „супер 16-мм“ камера, која и историски како да е измислена за снимање на вакви кадри, а и ваков тип филмови. Нејзиното постојано движење многу јасно иницира извесна внатрешна нервоза, која потсетува на некој панкерски жар, но и на поривот на луѓе што не можат да се соочат и согласат со современото општество вакво како што е.

Уште на почетокот, нарацијата нè внесува во дуализмот кој се провлекува низ целиот филм, запознавајќи нè со дилерот на Мирса – Г'зим, кој е од албанска националност и е уште еден од стереотипите, коишто, иако можеби се вистински, оставаат извесна поделба која сè повеќе се продлабочува при запознавањето на другите припадници на националностите. Појавата на дилерот е важна во текот на понатамошното дејствие, кога се заклучува идејата за добрината како универзална појава, присутна и кај „нашите“ и кај „нивните“.

Здодевното секојдневје и сивата меланхолија на сиромаштијата во која живее Мирса ќе бидат променети кога неговиот дилер Џеро (Г'зим) ќе му предложи да го собере неговиот бенд „Радничка контрола“ и да направат концерт, за што ќе бидат солидно платени. Дилемата со која ќе се соочи Мирса е водена од неколку проблеми. Првиот е што концертот ќе биде финансиран од некоја странска невладина организација и ќе мора да се одржи во Дебар, место населено претежно со албанско население. Ова се коси со сите принципи на неговиот бенд, прво ќе мора да свират „платени“ од организација што се коси со нивната определба, а згора на тоа, првиот концерт по 20 години ќе им биде предалбанска публика, условно „откажувајќи“ се од своите најголеми почитувачи – македонските панкери од кои добар дел се поекстремни категории – скинхедси и албанофоби. И покрај овие проблеми, големата желба за свирење и собирање на своето друштво по две децении, како и лесните пари, ќе бидат причина тој да прифати и да го започне своето патување – обид да го собере својот некогашен бенд, распространет низ екс-ју просторите. Со ова започнува динамичкиот елемент на филмот, придвижувајќи го интензитетот на дејствието и обојувајќи го сивилото во кое живее главниот лик. По бројните перипетии околу тргнувањето на пат, Мирса, неговиот најдобар пријател Љак и неговата девојка Нина конечно тргнуваат во

својата авантура. Авантурата е во класичен „роуд-муви“ манир, со стандардни непријатности, авто-стоп, камионџии, претресување на царина и слично, при што во случајов стануваме свесни за врска-та меѓу тројцата „водители“ на авантурата кои во целата етичка „апокалипса“ на современото живе-ење сретко поврзани и топли. По пристигнувањето во „ресортот“ за одвикнување од дроги, во кој се наоѓаат гитаристот на бендот Жути и неговата де-војка Мими, на чудно комичен начин се расплетува еден љубовен триаголник, помеѓу Жути, Мими и Љак, со кого Мими била во врска пред да избега со Жути. И покрај непријатноста од средбата, во име на топлината на дејствието, нивното ривалство е сведено на наивно „кошкање“, не откривајќи ги причините за нивната разделба. Тука изгубената љубов Љак ја надоместува со пронаоѓањето на жа-бата која ќе ја нарече Фердинанд и која ќе стане симбол на заедништвото и соживотот, а подоцна и најголемата жртва за нивното зачувување. Откако ќе успеат да го убедат Жути да им се придружи, гру-пата заминува за Сараево по последниот член - ба-систот Паша, игран од одличниот Кирил Поп-Хри-стов. Запознавајќи се со животот во Сараево, стану-ваме свесни за универзалноста на темата „странска помош“, која и во Босна си има своја примена. И покрај годините поминати по страшната војна во овој град, се забележува мизеријата на животот на обичниот народ, додека воените профитери и странски „помоѓачи“ цутат со своите „хуманитарни“ бизниси. И покрај големата желба, Паша ќе мора да ја одбие понудата, бидејќи е заглавен во матните бизниси и не би сакал да ги остави своите деца на немилоост.

По враќањето од Сараево, реоформениот бенд ќе се соочи со цената за работа под закрила на НВО – покорувањето на условите што им ги поставуваат. Во случајов, тоа е условот да вклучат уште двајца членови во бендот, еден Ром и еден Албанец, иако непотребни и со различна музичка заднина од нивната. И покрај негодувањето, тие ќе го сторат тоа и ќе ги започнат пробите за својот долго-очекуван настап. Иако на почетокот тешко, со тек на време, бендот започнува да звучи солидно и нивната самодоверба расте, сè до моментот кога Паша ќе им се појави и веќе без проблеми ќе започнат да свират онака како што свиреле прет-ходно, сега дури и подобро, засилени со двајцата



Сцена од филмот

нови музичари. По бројните проби, Џеро ги собира музичарите и заедно тргнуваат на својот втор „роуд трип“, овој пат низ завојуваните предели во Западна Македонија, накај Дебар. Позитивната ат-мосфера по патот ќе биде нарушена со сопирањето од страна на терористи, кои нема да сакаат да ги пуштат да продолжат. И покрај тешката комуни-кација, жабата Фердинанд ќе ја спаси ситуацијата, отворајќи им го патот кон конечната дестинација. Како што одат работите, ниту во Дебар не оди сè во најдобар ред. Невладината организација што треба да го организира настанот во последен мо-мент се откажува и ја остава групата на милост и немилоост. Нивната депресија ќе биде излечена кога Џеро, од жал за своите нови другари, ќе успее да организира настап во еден локален дом на кул-турата. Не сакајќи да се вратат без свирка, групата ќе го прифати предизвикот и ќе се нафати да свири. Во домот на културата се случува чудна ситуација. Во публиката ќе има нестандартни посетители, возрасни и стари луѓе, неколку млади збунети и неколку провокатори кои подоцна ќе ја започнат кулминацијата на настанот, кога ќе настане тепачка и бендот ќе мора да излезе преку тоалетот за да се спаси. Оваа комична ситуација ќе се одржува сè до моментот кога членовите на бендот во своето Скопје бидуваат нападнати од своите некогашни фанови, екстремните навивачи кои им се лутат дека свиреле во „шиптарско место“ наместо пред нив. Овој напад ќе биде фатален и ќе ја одземе единствената жртва, жабата Фердинанд која ја заокружува приказната како најнаивна и невина жртва, жртва што ја одбележува суровоста на светот, но и колку малку треба за да се подобри тој.



Сцена од филмот

Филмот завршува со истата нарација во *оф-тон*, но овој пат сликата е посветла и покрај смртта на Фердинанд и неговиот погреб под крстот на Водно. Со ова се заокружува параболичната приказна за перипетиите низ кои треба да мине човекот во патот кон себеспознание и помирување. Фердинанд е мртов, но камерата од неговиот гроб се врти накај градот и групата што се движи накај него, град што е подготвен за обнова и нов почеток.

Покрај главната наративна линија, која е навидум стриктно насочена кон животот на една „воскресната“ панк група, филмот е полн со елементи коишто ја означуваат дуалистичката страна во современото општество, доброто и злото олицетворени во различните класи луѓе кои на различен начин дејствуваат во општеството.

Од една страна, ги имаме те преживеани панкери коишто во реалноста на сосема коректен и општествено позитивен начин ја шират таа панк идеологија, преку разни солидарни настани – собирање средства за сиромашните, луѓе без домови, раздавање храна, а не оружје и слично. Со ова се потврдува и филмската идеја дека панкот е многу повеќе од музика, тој е стил на живот, општествен феномен кој воопшто не е наивен, туку е на ниво на политичка идеологија – одговор на болното општество кое во последниве децении е западнато во исклучително опасна криза главно од етички карактер, каде што чувството за другите е сосема изгубено, има себичност и негативност во меѓучовечките односи.

Оваа криза, пак, е олицетворена во вториот сегмент од овој дуализам, односно во ликот на невладините организации, продолжена рака на неолиберализмот – фокусирани само на пари и имотна корист, а под маската на жалови обиди за

некакво општествено итн. – помирување и слично...

Едно од клучните нешта што филмот ПАНКОТ... особено интересно ги обработува е токму ваквото спротивставување на една слободарска панк идеологија со појавата на таканаречените „нови“ слободарски движења, ставени под модерното име неолиберализам кои зад себе имаат друга, про-капиталистичка агенда која – и тоа како – се коси со чистата и сирова панк-идеја.

Неолиберализмот, како појава во современото живеење, особено во случајот на балканските поствоени републики, на голема врата ги користи прогресивните движења како алатка за буткање на извесна „граѓанска“ иницијатива, која дејствува врз новооформените општества во транзиција, со цел ширење на извесни влијанија, дали политички, економски или општествени. Во Македонија, особено во поствоениот период (по 2001 година), сведоци сме на реално постоење на вакви организации кои имаат правено токму ваков вид „фестивали и слични настани“ и тие речиси секогаш биле финансирани од некои западни невладини организации, најчесто американски. Она по што се одликувале тие настани се нивната прозирност и кратко траење.

Ова во ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ се прикажува доста точно, дека на НВО-ата не им се толку важни помирувањата меѓу различните етнички заедници или „завојувани“ нации и националности и нивниот понатамошен соживот, туку важно им е да си ја протнат својата агенда и најлаички и дегутантно кажано – да си ги „исперат парите“. Тој момент Владимир Блажевски го експлоатира доста успешно, што и не е чудно со оглед на неговите претходни филмови, кои секогаш се поврзани и инспирирани од некои чудни појави во модерното општество, со главна нота на некое алтернативно движење – музичка група, студентски протести и слично.

Во односите на ликовите и нивните општествени интеракции постојат извесни недоследности и дијалогски проблеми, меѓутоа, тие се доволно мали што речиси воопшто не го намалуваат естетскиот квалитет на филмот. Како најелементарни би ги навел описите на припадниците на невладините организации, каде што постои одредена неоформеност и незапознаеност. Нивните дејствувања во филмот се површни и го намалуваат неговиот веристички квалитет, особено со изборот на главната претставничка играна од Дани Димитровска.

Нејзината глума е до толку базична и погрешна што го оттргнува вниманието од реалното и сериозно дејствие. Единствената причина што би го оправдала ова е доколку се работи за приказ на нивната површност и глума во нивното вистинско дејствување, студено и лажно.

Од друга страна, наспроти HBO-ата ги имаме старите панкери коишто овде се претставени можеби претерано стереотипизирани, прикажани како средовечни луѓе без вистинска работа, без пари и кои живеат деликвентски живот, што може погрешно да го насочи гледачот кон панкот и анархистичката идеологија како деструктивна супкултура, категоризација карактеристична за минатото, која денес е доволно побиеана. Панкерите се дел од современото општество и најголем дел се вклучени во сите општествени сфери, со самата разлика што се помалку подложни на предрасуди и се со повисоко ниво на општествена свесност и одговорност. Донекаде најразвиен е ликот на тапнарот Љак, играан од Тони Михајловски, можеби најнервозниот тип од друштвото, но единствениот со реална работа кој се помирил со својата ситуација и на каков-таков начин продолжил со животот. Јасен е неговиот однос со главниот лик, тој е негов најдобар пријател и е единствениот кој останал со Мирса во текот на годините на хијатус на бендот. Глумата на Тони Михајловски е стандардно добра, носејќи ја сосема природно улогата на старомоден анархист. За разлика од него, поранешната девојка на Мирса, Нина (Камка Тоциновски), се појавува по некое време во неговиот живот и нејасно е зошто се поделиле воопшто, дознаваме само дека е бремена и дека не знае кој е таткото. И покрај тоа, тие двајцата си продолжуваат заедно и нивната врска е донекаде наивна и површна, но на крајот доволно цврста за да ги помине сите искушенија. Нејзината глума е убедлива и соодветна на ситуацијата, а нејзината енергија одлично се надополнува со нон-

шалантноста и нихилизмот на Мирса. Токму овие карактеристики на „панкерот во пензија“ го креваат филмското доживување на повисоко ниво. Ова ниво е достигнато благодарение на одличната актерска игра на Јордан Симонов, кој се пронаоѓа во улогата сосема природно, дури документаристички, што укажува на високата вредност на овој актер, кој до овој филм немал многу можности да го покаже својот актерски потенцијал како главен лик. Од ликовите уште би го издвоил Ѓзим, кој го игра Џевдет Јашари, чиј лик претрпува можеби најзначајна трансформација од почетокот до крајот на филмот. Неговата недопадливост на почетокот во текот на дејствието се претвора во крајна позитивност, кога дознаваме дека и покрај неговата „професија“ дилер на дрога и соработник на сомнителни HBO-а, тој е топла личност која слично како главните јунаци животот го натерал да се насочи кон ваквиот избор. На крајот, тој целосно се приклучува на „изгубената“ група панкери како полноправен член и понатамошен патник во погореспоменатата промена кон подобро.

ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ е сосема непретенциозен филм со крајно претенциозен наслов. Изборот на овој наслов донекаде претставува храбар и успешен пристап, кој веројатно ја носи и една од главните идеи зад филмот, бидејќи самиот тој е своевидна панкерска „креација“, во однос на начинот на снимање, буџетот, сивилото во градот и употребата на камерата. Во него на успешен и доста реален начин се пренесува панк-чувството, доволно сирово, но истовремено драмски издржано за да може да се „свари“ и од страна на обичниот гледач. Со овој филм, Владимир Блажевски покажува дека – иако не е дел од помладата генерација филмски автори во Македонија, неговиот дух е сосема соодветен за да ја насочи неа во тоа – што треба да има еден филм, за да биде добар, особено во услови на ограничени средства и ресурси...

Како што веќе кажавме претходно: сме живееле, живееме и ќе живееме – во постоење на вечни промени... Некогаш подобри, некогаш полоши... А истото тоа – важи и за македонската фестивалска сцена, која исто така, се бранува нагоре-надолу низ водите на фестивалската естетика и етика, исто така живеејќи ги своите успеси и порази, подеми и падови... Ние од списанието Кинопис, како и нашите соработници – сме особено радосни, што покрај зголемениот квантитет и квалитет на македонската играна филмска продукција – исто така (а можеби дури и адекватно ем аналогно на тоа), и нашата фестивалска филмска сцена го бележи тоа нагорно движење – особено од аспект на квантитетот; но, тоа зголемување на бројот на филмски фестивали – на наша радост – во голем број на случаи се покажа и како несомнено корисен импулс за подигнување на нивото и квалитетот на самите фестивали – особено на оние „помалите“, односно „специјализираните“ и „тесно-дефинираните“ – како што, на пример, е „Фестивалот на планински филм ЕХО“ или „КинеНова“, фестивали кои што, секако – не се единствените со такви перспективи во овој аспект... Затоа, решивме да го зголемиме, односно да го прошириме и филмскиот фестивалски „интерскоп“ во списанието – и да опфаќаме, од број во број – сè поголем и поразновиден избор на фестивалски прегледи и „рапорти“ од филмските фестивали кај нас. Ви посакуваме пријатни мигови и бројни свежи погледи и сознанија, заедно со најновите фестивалски изданија и профили – повторно, во рубриката МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА...

Од Уредникот

Тони ДИМКОВ

ВО БИТОЛА ПОВТОРНО СЕ ПОЧУВСТВУВА ДОПИРОТ НА ФИЛМСКАТА СВЕТЛИНА

- за 38. издание на ИФФК
„Браќа Манаки“ во Битола, 2017-2018 -

Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ своето 38. издание годинава го одржа од 23 до 30 септември во Битола. Над 100 филмски наслови – долгометражни, кратки, играни, документарни, студентски, детски филмови беа прикажани во 10 фестивалски програми. Традиционално, најмногу публика привлече свеченото отворање, годинава со краткиот филм КРАЈОТ НА ВРЕМЕТО на Милчо Манчевски, лауреат на Специјална златна камера 300 за особен придонес во македонската и светската филмска уметност, како и филмот НАСОКИ, бугарско-македонско-германска копродукција. Рекордна посетеност годинава имаа и проекциите на филмовите ЖАБА, ОД НИШТО, ЗА ТЕЛО И ДУША, КОГА ДЕНОТ НЕМАШЕ ИМЕ, програмата Кратки филмови, како и Студентската и програмата МакПоинт.

Фестивалот траеше 8 дена и беа одржани вкупно 25 прес-конференции со учество на повеќе од 50 гости и организатори на фестивалот. На фестивалот беа акредитирани 120 домашни новинари, сниматели и фоторепортери, а оваа година имаше и рекорден број акредитирани странски новинари.

ИФФК „Браќа Манаки“ во 2017 година имаше 10 различни филмски програми, 13 филма во конкуренција за Златна, Сребрена и Бронзена камера 300; меѓународното жири го предводеше Пол Рене Ростад, директор на фотографија од Норвешка, а членови беа: Лука Коасин, директор на фотографија од Италија, Јани-Петери Паси, директор на фотографија од Финска, Даријан Пејовски, режисер и сценарист од Македонија и Ерол Зупчевик, директор на фотографија од Босна и Херцеговина.

На отворањето на фестивалот беше прикажан филмот НАСОКИ во режија на Стефан Командарев, чиј директор на фотографија е Веселин Христов и е современа драма чиешто дејство се одвива за време од 24 часа, каде што во шест такси-возила се преплетуваат судбините на група луѓе – херои од сегашната балканска реалност. Во тоа деноноќие сме сведоци на некои од реалните проблеми, па дури и апсурдите на денешното општество на овие простори. Копродуцент на овој филм, кој беше прикажан во престижната програма „Извесен поглед“ во Кан, е *Сектор филм* на македонските продуценти Владимир Анастасов и Ангела Несторовска.

Краткиот филм КРАЈОТ НА ВРЕМЕТО на режисерот Милчо Манчевски е експериментален филм „за оној хипнотизирачки миг во еден обичен, скром вторник кога човек сфаќа дека времето запрело и светот е вшмукан во една единствена насмевка“. „Крајот на времето е филм кој може комотно да се претстави во музеј или галерија наместо во киносала. Во него продолжувам да ја истражувам крстосницата каде што вистината и приказката се вкрстуваат, преклопуваат и конфронтираат, овој пат на минималистички начин“ – вели Манчевски.

На фестивалот свој мастер-клас одржаа и лауреатите на *Златната камера 300* за животно дело: Лука Коасин (во име на Џузепе Ротуно) и Пјер Лом, кој и покрај возраста беше гостин во Битола и говореше за важноста на работата на директорите на фотографија во филмската уметност.

Во чест на големиот италијански мајстор на кинематографијата, Џузепе Ротуно, добитник на наградата *Златна камера 300 за животно дело* на 38. ИФФК „Браќа Манаки“, во Малата сала на Центарот за култура во Битола – мастер-клас одржа неговиот некогашен студент и актуелен член на жирито за главните награди на фестивалот, директорот на фотографија Лука Коасин.



Лука Коасин зборува за Џовани Ротуно

Со приказ на повеќе документарни фотографии и инсерти од филмските ремек-дела, директорот на фотографија Коасин ги откри тајните на карактерот и занаетот на еден од најзначајните италијански мајстори на кинематографијата, Џузепе Ротуно, главно зборувајќи за неговата работа со легендарните Лукино Висконти и Федерико Фелини, но беа откриени детали и од работата со режисерите Роберто Роселини, Виторио де Сика, Боб Фос, актерите Марчело Мastroјани, Клаудија Кардинале, Ален Делон и многу други. Во однос на карактерот на Ротуно, како студент и сега како пријател, Коасин откри дека Ротуно и на 90 години изгледа како дете, но на сетот секогаш бил авторитетен и екипата кон него се однесувала со извесна доза на стравопочит. Од студентските денови Коасин се сеќава дека Ротуно ги поучувал дека камерата е сервис на приказната и на сценариото, а целото свое знаење и искуство секогаш ги става во функција на подетално доловување на филмската приказна и отсликување на карактерите на актерите. Коасин потенцираше дека Ротуно е мајстор на крупните кадри (close up), но и дека во неговите кадри има планови што носат повеќе дејства во исто време. Во текот на својата работа, Ротуно не бил имун на експерименти и често работел, покрај стандардниот 35 мм формат, и со невообичаени формати на филмската лента, како што се 65 мм, 70 мм и други, но експериментирал и со визуелните ефекти што тогашната технологија можела да ги постигне. Интересен е и податокот што Ротуно бил еден од директорите на фотографија што прв употребил дигитална камера за снимање филм...!

Од соработката со режисерите Висконти и Фелини познато е тоа што Висконти бил перфекционист и секогаш до детаљ ги разработувал карактерите и деталите во снимањето на неговите филмови, додека со Фелини, иако често станувало збор за надреални ситуации, едноставно се разбирале со поглед. Токму затоа еден од најважните совети што им ги давал на своите студенти е да ги тренираат очите за да можат полесно и побргу да ги решаваат проблематичните ситуации со светлото и шминката за време на снимањето и да имаат чувство како да ги снимат крупните кадри на актерите. За да се разбере суштината на неговата работа со светлината, често велел дека од само 7 ноти – со векови се создаваат прекрасни оригинални музички композиции. Истиот случај се однесува и на работата со камерата и фаќањето на зраците светлина, независно дали станува збор за црно-бело или колор филмско остварување...

Легендарниот француски мајстор на кинематографијата, Пјер Лом, добитник на наградата *Златна камера 300 за животно дело* на 38. ИФФК „Браќа Манак“, за своето творештво пред публиката во Битола разговараше со англискиот филмолог Најџел Волтерс.

„Да се биде директор на фотографија е сериозна работа и не е шега, бидејќи луѓето што се вклучени во снимањето филмови го вложуваат целиот свој живот, а тука мислам не само на директорите на фотографија, туку и на режисерите, актерите, монтажните, продуцентите и сите тие не се *филм-мејкери*, туку се *синема-мејкери*“ – рече Лом. Тој објасни дека ако сакате да се занимавате со правеење филмови, мора да го познавате најважниот дел, а тоа е камерата. Иако на почетокот многу се интересирал за музиката, особено за џезот, сфатил дека нема таков талент и ентузијастички се посветил на филмската камера, на почетокот снимајќи документарни филмови низ Париз, за да стане во денешно време еден од најзначајните директори на фотографија во филмската историја.

Модераторот Волтерс го почна разговорот со Лом со студиите во Париз, а тој зборувааше за својата љубов кон џез-музиката и првото заминување во САД во 1947 година, како и за средбата со американските музичари. Интересот за филмот, но и за архитектурата се појавил подоцна. Зборувајќи за своите значајни остварувања, Лом се задржа на снимањето на филмот *АРМИЈА ОД СЕНКИ* на режисерот Жан-Пјер Мелвил. За работата на Мелвил рече дека бил тежок човек и дека може да се спореди со фотографиите на Анри Бресон, кога тој бил работел со актери. Најбитната карактеристика во работата со Мелвил била користењето на тишината во нагласувањето на емоциите на ликовите и квалитетот на мизансценот. Исто така, Лом го потенцира поврзувањето на звукот и музиката со фото-

графијата, односно со филмските кадри, бидејќи звукот и музиката се важен сегмент од квалитетот на филмското остварување. Под звук тој често ја подразбира и тишината употребена во филмските кадри. На прашањето од модераторот Волтерс каква била соработката со англиската екипа на филмот *МОРИС* на режисерот Џејмс Ајвори, Лом констатира дека голем дел од Французите имаат медитерански карактер, додека Англичаните имаат кралица, па додаде дека за време на снимањето на филмот понекогаш имале џентлменски конфликти со екипата. „Не е тајна – филмот е колективна работа и за да направите добар филм мора да имате добра комуникација и соработка со екипата“ – заклучи Пјер Лом.

Во рамки на програмата *Првите филмови први* (*First Film First*), реализирана во соработка со *Гете институтот*, мастер-клас одржа австрискиот и светски директор на фотографија Кристијан Бергер, познат како близок и постојан соработник на врвниот режисер Михаел Ханеке. Зборувајќи за работата со Ханеке, со акцент на филмот *БЕЛАТА ПАНДЕЛКА*, добитник на *Оскар* од неанглиско говорно подрачје, Бергер рече дека е голема привилегија да се работи со таков голем режисер и дека во работата со него се потребни многу концентрација и голема енергија. Бергер потенцираше и дека односот на актерите кон камерата треба да биде како во љубовна врска, дека сака чиста сцена за да нема многу препреки за актерите да ги остварат барањата на режисерот и дека неговиот прв принцип за осветлувањето е базиран врз документаристичкиот пристап, односно да се биде во вистинско време на вистинско место. „Актерите и снимателите секогаш треба да бидат партнери при снимањето на филмските сцени и мислам дека жените се чувствуваат послободно пред камерата отколку мажите“, забележа Бергер.



Мастер-клас на Пјер Лом



Мастер-клас на Кристијан Бергер

Како врвен експерт во поставувањето осветлување за филмскиот кадар, тој презентираше повеќе системи за осветлување што ги користел во различни филмови на кои работел досега. „Не е толку голем проблем да се осветли кадарот, многу потешко е да се снимат сцените што се одвиваат во темнина, иако секогаш настојувам максимално да ја искористам природната светлина“ – открива Бергер. Меѓу системите за осветлување, Бергер ги објасни својствата и начинот на користење на параболното огледало, на алуминиумските плочи со дифузна површина за рефлексија на светлината, како и осветлувањето на кадарот со ласерски сноп светлина.

Во соработка со *Првите филмови први* на 38. ИФФК „Браќа Манаки“, мастер-клас одржа и светски познатата сценографка Марија Ѓурковиќ, која досега работела како продукциски дизајнер на триесетина филмски остварувања, меѓу кои и култните филмови БИЛИ ЕЛИОТ, ЧАСОВИ и МАМА МИА, а има и многу филмски номинации и награди на британските и на светските фестивали.

Во рамките на мастер-класот, Ѓурковиќ се задржа на работата со режисерот Стивен Далтри на продукцискиот дизајн на филмовите БИЛИ ЕЛИОТ и ЧАСОВИ. Во однос на креацијата на сценографијата за одреден филм, Ѓурковиќ објасни дека секој детал во сценографијата е дел од „големата слика“, односно има влијание во дефинирањето на карактерите на ликовите во филмот и го потенцира дејството во приказната. Кога станува збор за филмови во кои се преплетуваат повеќе историски периоди, како во ЧАСОВИ, таа настојува различните периоди да ги обедини во една визуелна естетика.

„Мојата работа е да направам баланс меѓу различните периоди, а често употребувам и сценографски трикови за да ја исполнам намерата, бидејќи во сценариото сè е прецизно дефинирано и тоа ја дава насоката на визуелната нарација, вклучувајќи ги сите детали што се однапред испланирани“ – истакна Ѓурковиќ. Продукцискиот дизајн е динамична работа, додаде Ѓурковиќ, а покрај режисерот, директорот на фотографија, костимографот, и сценографот има свој тим во кој има доверба и со кој работи на дизајнот на филмските сетови. Обично во еден филм има од 80 до 120 сетови (локации) на кои се снима и сите тие се подготвуваат неколку месеци однапред. Како специфичен пример ја истакна работата на филмот МАЈСТОП, КРОЈАЧ, ВОЈНИК, ШПИОН (2011) на режисерот Томас Алфредсон, кој го снимиле во три држави со повеќе од 120 филмски сетови. „Секоја мисла или идеја за креација на сценографијата се појавува на интуитивно ниво, а со цел да се даде одредена карактеристика на ликовите во филмот. Јас си ја сакам работата и секогаш сакам да смислам нешто ново и не сакам да се повторувам себеси од филм во филм“ – истакна Ѓурковиќ на мастер-класот во Битола.

Во соработка со програмата *Креативна Европа* на ЕУ, продуцентката Грациела Билдесхајм од Италија имаше предавање посветено на младите продуценти и предизвиците со кои тие се соочуваат. Реномираниот македонски филмски режисер Милчо Манчевски, добитник на *Специјалната награда „Златна камера 300“* за особен придонес во светската филмска уметност на 38. ИФФК „Браќа Манаки“, одржа мастер-клас пред присутните гости, студенти и публика во Битола. Модератор на мастер-класот беше новинарката, филмски критичар и одличен познавач на неговото творештво – Марина Костова. Тематскиот фокус на мастер-класот беше ставен на работата на Милчо Манчевски со целокупната филмска екипа, од моментот на појавата на идејата и концептот за одредено филмско остварување, преку претпродукцискиот период, дефинирањето на сценариото, изборот на филмската екипа, снимањето на филмот до постпродукцијата и прикажувањето на филмот. Зборувајќи за личните искуства, Манчевски истакна дека на почетокот секогаш е зборот, а доколку се појави и слика, тогаш првичната замисла конципирана на неколку страници се шири во филмска приказна, од која – преку имагинациите на сликата – се раѓаат карактерите на ликовите и филмските сцени што ја градат приказната.

Во соработка со програмата *Креативна Европа* на ЕУ, продуцентката Грациела Билдесхајм од Италија имаше предавање посветено на младите продуценти и предизвиците со кои тие се соочуваат.

Реномираниот македонски филмски режисер Милчо Манчевски, добитник на *Специјалната награда „Златна камера 300“* за особен придонес во светската филмска уметност на 38. ИФФК „Браќа Манаки“, одржа мастер-клас пред присутните гости, студенти и публика во Битола. Модератор на мастер-класот беше новинарката, филмски критичар и одличен познавач на неговото творештво – Марина Костова. Тематскиот фокус на мастер-класот беше ставен на работата на Милчо Манчевски со целокупната филмска екипа, од моментот на појавата на идејата и концептот за одредено филмско остварување, преку претпродукцискиот период, дефинирањето на сценариото, изборот на филмската екипа, снимањето на филмот до пост-

продукцијата и прикажувањето на филмот. Зборувајќи за личните искуства, Манчевски истакна дека на почетокот секогаш е зборот, а доколку се појави и слика, тогаш првичната замисла конципирана на неколку страници се шири во филмска приказна, од која – преку имагинациите на сликата – се раѓаат карактерите на ликовите и филмските сцени што ја градат приказната.



Мастер-клас на Марија Ѓурковиќ



Милчо Манчевски со наградата

Имајќи ја приказната, се отвора процесот на продукција во кој се вклучуваат продуцент, скриптер, директор на фотографија итн. – со цел да се стигне до финансиската конструкција на целиот проект.

Во однос на работата со сценариото, Манчевски објасни дека веќе во првите читања треба да се осознае емотивниот момент и да се дефинира која е вистинската приказна во филмот. Со читањето на сценариото се појавуваат идеите за кастингот и визуелизацијата на текстот, а со вклучувањето на директорот на фотографија се добива и попрецизна претстава за начинот на кој ќе биде визуелизирана приказната. Манчевски нагласи дека нема формула според која ги создава сопствените филмови и дека секогаш е длабоко вклучен во креацијата – и со сценариото и со сликата во филмот – поради што е поттикнат постојано да истражува. Развивањето на вештините за креација на сликите го прави со снимање на кратки форми, како на пример – музички спотови.

Бидејќи во досегашното творештво Манчевски работел со повеќе директори на фотографија, објасни дека работата со нив секогаш носела нови искуства и дека со секој филм учел по нешто ново во однос на осветлувањето на кадарот, како и во однос на решавањето различни ситуации кои се случуваат на филмскиот сет. За процесот на снимање на филмот вели дека е извршување на однапред направениот план, односно има претходна креација (однапред) и (ре)креација во текот на снимањето, монтирањето и постпродукцијата на филмот. Во однос на монтажата особено, тој објасни дека таа се одвива како играње емотивен шах со снимените кадри и сцени. Притоа, ако промените една сцена од едно место на друго во филмот, ќе добиете сосема поинаков тек на драмското дејство. „Некогаш отфрлате некои сцени, а некогаш отфрлате и многу убави и многу скапоцени сцени – за да му го дадете животот на филмот“ – нагласи Манчевски. Во однос на работата со актерите, Манчевски објасни дека има повеќе нивоа на дефинирање на карактерот. Прво е читањето на сценариото, потоа е освојувањето на персоналната историја на ликот, а во текот на снимањето се дефинира карактерот. Во тој процес, најважни се зборот на сценаристот и зборот на актерот. „Сакам актерот/карактерот да биде навистина човек, а не да биде лик што не зрачи со емоција, бидејќи правам филмови за индивидуалци и нивната лична драма, а не филмови за општеството“ – прецизира Манчевски.

На 38. ИФФК „Браќа Манаки“ беа доделени вкупно 9 награди. Двете награди „Златна камера 300 за животно дело“ им припаднаа на Џузепе Ротуно и на Пјер Лом. Специјалната камера 300 за



Претседателот Ѓорѓи Иванов со Пјер Лом при доделувањето на наградите

особен придонес во светската филмска уметност му беше доделена на Милчо Манчевски. Наградата „Голема звезда на македонскиот филм“ е доделена на продуцентската куќа *Вардар филм* за исклучителниот придонес за македонската кинематографија – награда што ја доделува ДФРМ. Според одлуките на интернационалното жири: *Малата камера 300* му припадна на македонскиот директор на фотографија Наум Доксевски за краткиот филм во режија на Горан Столевски *ВИДИ ЈА ТИ НЕА. Специјално признание* му беше доделено на младиот руски директор на фотографија Данил Фомичев, за филмот *КАКО ВИКТОР ЛУКЧЕТО ГО ОДНЕСЕ АЛЕКСЕЈ ПАСТУВТО ВО ДОМОТ ЗА СТАРИ ЛИЦА. Бронзената камера 300* му припадна на македонскиот директор на фотографија Дејан Димески за филмот *ЖАБА* во режија на Елмир Јукиќ. *Сребрената камера 300* му припадна на Рајнер Клаусман за филмот *ОД НИШТО*, во режија на Фатих Акин. *Златната камера 300* му припадна на Унгарецот Марсел Рев, директорот на фотографија што го снимил филмот *МЕСЕЧИНАТА НА ЈУПИТЕР*.



Заедничка фотографија на нагадените на годишешниот ИФФК „Браќа Манаки“

Малата камера 300 му припадна на директорот на фотографија Наум Доксевски, кој го снимил македонскиот краток филм во режија на Горан Столевски ВИДИ ЈА ТИ НЕА, за млада девојка што ги крши правилата на едно патријархално општество. Покрај главните награди, жирито му додели „Специјално признание“ на младиот руски директор на фотографија Данил Фомичев, за филмот КАКО ВИКТОР ЛУКЧЕТО ГО ОДНЕСЕ АЛЕКСЕЈ ПАСТУВОТ ВО ДОМОТ ЗА СТАРИ ЛИЦА, во режија на Александар Хант. Даријан Пејовски му ја врачил наградата на Фомичев, образложувајќи дека за тоа е заслужен свежиот пристап на директорот на фотографија во овој дебитантски филм. *Бронзената камера 300* му припадна на Дејан Димески за филмот ЖАБА во режија на Елмир Лукиќ, а Лука Коасин, предавајќи му ја наградата на Димески, рече дека жирито смета дека директорот на фотографија се справил со предизвикот на раскажување приказна во многу ограничен простор, наоѓајќи го идеалното растојание помеѓу камерата и изведбата на актерите. Димески се заблагодари на жирито и на својата екипа, потсетувајќи се дека првпат дошол на ИФФК „Браќа Манаки“ како студент во 1993 година, за да доживее сега да стои на сцената со една од главните награди... Јани Петери Паси, пред да ја додели *Сребрената камера 300*, истакна дека не било лесно да се одлучат помеѓу двата филма кои се бореа за првото место. *Сребрената камера 300* му припадна на Рајнер Клаусман за филмот ОД НИШТО во режија на Фатих Акин. „Директор на фотографија кој ни ги покажува своето огромно искуство и способност визуелно да раскаже приказна на начин што совршено се совпаѓа со важната и драматична приказна. Тој визуелно го поддржува и совршено го засилува секое мало дејствие во сценариото, ненаметливо придонесувајќи за емоционалната рамнотежа на приказната“ – образложи членот на жирито, Паси. *Златната камера 300* му припадна на Унгарецот Марсел Рев, директорот на фотографија кој го снимил филмот МЕСЕЧИНАТА НА ЈУПИТЕР, интригантна историја за односот кон бегалците. Претседателот на жирито Пол Ростад му ја додели наградата, велејќи дека Марсел Рев изненадил со својата визуелна енергија и исклучителна креативност пренесувањето на приказната низ слики.

Сите добитници на наградите, видно возбудени, му се заблагодарија на жирито и на организаторите на фестивалот, за прекрасната можност да се учествува на еден ваков уникатен филмски фестивал кој ја слави работата на луѓето зад камерата.

Министерот за култура Роберт Алаѓозовски, кој му ја врачил наградата на Милчо Манчевски, истакнувајќи дека му ја предава оваа награда од сè срце, бидејќи неговите филмски истражувања и критики кои ги пишувал порано, во голем дел, биле посветени токму на творештвото на овој режисер. Милчо Манчевски се заблагодари за наградата со апел културата да го добие соодветниот третман во општеството. „Култура не е нешто што треба да се стави меѓу некролозите и малите огласи, културата е она што човекот го прави човек, заедницата ја прави да биде заедница и конечно, културата е она што човештвото го прави човештво. Затоа апелирам да не ја туркаме меѓу некролозите и малите огласи“ – рече Манчевски. Тој со своите култни филмови ПРЕД ДОЖДОТ, ПРАШИНА, СЕНКИ и МАЈКИ – ја поставил Македонија на светските листи за најдобри филмови.

На фестивалот се одржа и македонската премиера на филмот КОГА ДЕНОТ НЕМАШЕ ИМЕ во режија на Теона Стругар Митевска, со Ањес Годар зад камерата. Филмот е реализиран во продукција на продуцентската куќа *Сестри & брат Митевски*, со копродуцентите *Вертиго* од Словенија и *Ентре Шиен е Луп* од Белгија, при што поддршката од страна на *Агенцијата за филм на Македонија* изнесува 30.000.000 денари, а филмот е финансиран и од страна на *Еуримаж*. Филмот ги обработува проблемите на младата генерација во Македонија и меѓуетничките тензии. Главните улоги во актерскиот тим ги играа непрофесионални глумци, одбрани на кастинг, па за нив ова беше прво филмско искуство. Продуцентката и актерка Лабина Митевска објасни дека Теона е режисер за кој секој нов филм е и ново истражување, па затоа нејзините филмови се меѓусебно естетски различни. За таа цел, Теона Митевска прави кастинг и за директорот



Прес-конференција на Лабина Митевска

на фотографија пред секој филм, како и за глумците. „Во овој филм Теона сакаше да ги постигне реалноста и бруталноста, за разлика од ЈАС СУМ ОД ТИ-ТОВ ВЕЛЕС, каде што сакаше да постигне магичност и убавина на секој кадар. Овде целта беше камерата да биде блиску до ликовите и брутално да ја прикаже реалноста во Македонија. За Ањес предизвикот беше на овој филм да работи со многу малку светлина, а за Теона беше предизвик да работи со грдотијата на животот на овој свет, за која зборува филмот. На овој филм сум особено горда, затоа што е авторски, многу тежок филм и зборува за работи што сите нас нè допираат. Фантастично поминува по фестивали, а јас како продуцент сум многу горда што филмот е продаден во цела Источна Азија и во Кина. Можеби ова е единствен македонски филм кој ќе биде дистрибуиран во Кина. Македонија е секогаш најтешка, бидејќи е наша земја и најкритички е расположена..." – додаде Митевска. Таа заклучи дека целта на филмот е да ја прикаже болката на изгубените млади генерации. „Целта ни беше да ја доловиме болката на оваа изгубена генерација, нетолерантноста на општеството во кое живееме, тежината на непромислените зборови кои меѓусебно си ги упатуваме, а кои убиваат нешто во некого. И што сето тоа значи за нас како општество, што значи за овие млади луѓе и дали треба да сме потолерантни едни кон други. Овој филм зборува за многу нешта, но пред сè, за денешната Македонија, за оваа изгубена генерација и го поставува прашањето кон што се движиме" – изјави Митевска.

Во *Документарната програма*, публиката на фестивалот виде седум филмови од најновата светска продукција. Земји во фокусот беа Данска и Австрија. Програмата *МакПоинт* (селекција од минатогодишните домашни краткотражни остварувања) на годинешното издание на ИФФК „Браќа Манаки“ ја сочинуваа 13 филма, меѓу кои и 3 документарни и 2 експериментални филмови. Што се однесува до интересот и посетеноста, таа беше двојно поголема од минатата година. Присутните автори (режисери, директори на фотографија, продуценти, актери) говореа за процесот на работа, ги коментираа своите идни теми кои се во процес на создавање и разменија искуства со колегите. Селектор на програмата *Перспективи на европскиот филм*, која на фестивалот му дава поглед на она што е ново и интересно во европската кинематографија, беше Владимир Ангелов. Селектор на програмата *Краток филм* беше Јованка Попова.



Домот на културата во Битола - во фестивалско издание

Студентската програма на 38. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ ја сочинуваа 10 филмски академии од Македонија, Хрватска, Босна и Херцеговина, Словенија, Албанија, Косово, Србија, Романија и Грција. Во програмата беа прикажани 25 студентски филмови и за нив потоа имаше и кратка дебата. Исто така, во *Галеријата „Магаза“* во Битола, студентите имаа можност да присуствуваат на интерактивна дискусија со режисерот Микеле де Ангелис за неговиот филм *ЧОВЕКОТ ВО КАМЕРАТА*. Студентската програма имаше ревијален карактер.

Фестивалското мото ги славеше светлината, филмската уметност и градот Битола и гласеше: „Допри ја светлината, почувствувај ја Битола“, а за визуелниот идентитет на фестивалот беше заслужна агенцијата *Ефектива*. Годинава, фестивалот одбележа и неколку јубилеи: 100 години од основањето на АРПИ, компанија од индустријата за подвижни слики формирана во Минхен во 1917 година, 90 години од раѓањето на Димитрие-Рули Османли, филмски, театарски и телевизиски режисер од Битола, 70 години од основањето на државната продуцентска куќа *Вардар филм* и 35 години на ЕФА, како и 25 години од основањето на *Европската федерација на директори на фотографија ИМАГО*.

Исто така, во фестивалскиот прес-центар беше организирана и изложба-омаж, насловена „Катче на Џузепе Ротуно“, со фотогалерија. На фестивалот беше промовирана и монографијата „Манаки – приказна низ слики за Јанаки и Манаки“, која ја приреди Роберт Јанкулоски. А во знак на другите јубилеи – 70 години од основањето на *Вардар филм* и 65-годишнината од првиот македонски игран филм *Фросина*, во соработка со *Кинотека на Македонија* – беа организирани изложби на фотографии и плакати...

MOVIE ON



TOUCH

SEPTEMBER 23-30. 2017



THE

BITOLA, MACEDONIA

INTERNATIONAL
CINEMATOGRAPHER'S
FILM FESTIVAL

LIGHT

38 MANAKI BROTHERS

Ивана Смилевска: МИНИ ОДИСЕЈА НИЗ ЕВРОПСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА

Оваа година, движејќи се низ „светлината на камерата“ на 38. ИФФК „Браќа Манакџ“, се случи една мала одисеја низ европската кинематографија. Гледајќи ги филмовите што беа во категоријата за наградите *Камера 300*, изнајдов една заедничка нишка во сите нив – субверзивноста на филмовите, кои, иако локални, сите беа тематски посветени на проблеми што нè засегаат – глобално.

Филмови што ми го задржаа вниманието беа: филмот што го отвори годишешниот фестивал – НАСОКИ, полската бајковидна приказна ТРАГА НА ДИВЕЧ, филмот за босанската траума ЖАБА, германскиот современ филм ОД НИШТО, новото остварување на Андреј Звјагинцев – НЕЉУБОВ и добитникот на годишешната *Златна камера 300* – МЕСЕЧИНАТА НА ЈУПИТЕР.

Оттаму, овој избор дозволува, коментирајќи го секој филм одделно, истовремено да се напише паралелна анализа на проблемите што го мачат денешното општество...

Годишешниот 38. ИФФК „Браќа Манакџ“ беше отворен и со новиот краток филм на режисерот Милчо Манчевски – КРАЈОТ НА ВРЕМЕТО. Филмската вечер продолжи со проекција на филмот НАСОКИ на режисерот Стефан Комадарев со бугарска/македонска и германска продукција. Вистинската приказна за еден возач на такси кој извршува убиство на еден бирократ во состојба на очај, за да го заокружи чинот со обид за самоубиство, е врската што ги поврзува другите кратки приказни од филмот. Филмот на Џим Џармуш со слична тематика – ЕДНА НОЌ НА ЗЕМЈАТА, на свој начин, веќе филмски ја обработи оваа интересна тематска поставка, додека НАСОКИ го чини истото, но екранизира една ноќ – во Бугарија, навидум локално лимитирана по хронотоп. Преку кратките дијалози на такси-возачите и нивните патници, гледачот гради слика за социјалната состојба и бугарскиот државен систем. Филмот отвора теми како раст на самоубиствата поради немаштија, високата стапка на корумпираност, политичката историска детерминираност која е товар на сите бугарски граѓани, институционализираната вера и егзистенцијата воопшто. Генијален е начинот на кој е снимен филмот бидејќи поголемиот дел од дејството е снимен во возила. Дијалозите во НАСОКИ се исполнети со црн хумор, сатира, очај и искреност и иако непредвидливо, на крајот даваат чувство на надеж. По сè изгледа, ноќта е поискрена од денот...

Филмот ТРАГА НА ДИВЕЧ беше прикажан во втората фестивалска вечер – и може „условно да се дефинира“ преку мотото „Вегани од сите земји, не обединувајте се!“... Филмот е адаптација на истоимениот роман на Олга Токарчук, а е во режија на Ањешка Холанд. Бајковидната приказна го следи животот на бабичката Душејко која живее во дрвена колиба во шумата, заедно со своите миленичиња со кои е мајчински поврзана. Филмот добива мрачен и мистериозен тон со исчезнувањето на нејзините кучиња, за да следат потоа низа неразјаснети убиства на лица од локалните власти, а полицијата не може да влезе во трага на убиецот. Душејко има теорија (на заговор) кој ги убива луѓето, но нејзините



Плакат за филмот ТРАГА НА ДИВЕЧ

сограѓани, полицијата, па дури и свештеникот – не сакаат да ја послушаат. Паралелно, филмот прикажува приказни на неколку отфрлени личности чии животни судбини не го следат стандардниот тек. Иако приказната е возбудлива и го задржува вниманието на гледачот, крајот на филмот не дозволува тој да биде компактна целина – крајот изгледа како механички додаден. Сепак, филмот дозволува да се отвори дебата за моралната казна, етиката, нестандартното живеење и непостоењето на црно-белата дводимензионалност на реалноста...



Плакат за филмот ЖАБА

Плакат за филмот ОД НИШТО



Третиот ден од ИФФК „Браќа Манакџи“ бараше интензивен филмски маратон. Беа прикажани босанскиот филм со македонска копродукција ЖАБА и интензивната германска драма ОД НИШТО...

Филмот ЖАБА, иако се занимава со доста трауматичен период од босанската/балканската историја, е филм за новите почетоци. Филмот ја раскажува приказната за берберот Зеко, кој Бајрам го прославува со поставување икона на Св. Никола. Зеко е еден од многуте војници кој ја преживеал босанската војна. На Бајрам, неговата берберница ја посетуваат неговиот брат – Брацо и заедничкиот нивни пријател, Шваба. Разговорот се интензивира и продлабочува, па така гледачот влегува во нивните животи. Зеко е револтиран поради начинот на кој брат му го води својот живот – зависен од пороци, тој не обрнува внимание на својата фамилија. Промената што Зеко ја бара од својот брат – не зависи од него. Преку нивните разговори, гледачот создава слика за поствоената состојба во Босна и босанското општество чие секојдневје е борбата со сиромаштијата, ПТСД-синдромот, семејното насилство, невработеноста, осаменоста, а оттаму и депресијата. А во една ваква состојба, понекогаш субјективната промена е невозможна. Ваквиот одговор не го задоволува Зеко. Неговата молба за промена постепено преминува во насилна, за да кулминира во закана по животот на Брацо. Зеко страда од ПТСД-синдром, а иконата на св. Никола му го има спасено животот. Очајно обидувајќи се да го врати своето семејство, спасот го наоѓа во еден извадок од расказ. Дали поетичноста на пишаниот збор е доволна да го промени апатичното секојдневје...? Иако тематиката на филмот изгледа веќе видена и функционална само на Балканот, овој пат не е така. ЖАБА, според режисерот Елимир Јукиќ, е филм што може да функционира и во поширок контекст, а тематиката што овој пат е една навистина свежа перспектива ќе остане релевантна сè додека не се постигне некаква утопија.

Филмот ОД НИШТО – беше еден од филмовите што мене лично ми остави најголем впечаток. Изборот на музиката не само што соодветствуваше со тематиката на филмот, туку беше во тек со најновите рап-остварувања во Германија. Анализираниот филм, со отворената политика на Германија кон емигрантите – настанува еден феномен; рапот како култура што ги претставува и мејнстримот и алтернативната сцена е во рацете на жителите на гетата, кои во Германија се емигрантски населби. Преку импакт-факторот кој го има рапот врз општеството и неговата социјална ангажираност – приказните на емигрантите доаѓаат до публиката. А помеѓу институционализираната борба за отфрлање на отворената политика кон емигрантите и изнасилениите обиди да се претстави соживот, субјективните приказни на луѓето се оние што укажуваат на некакви промени. Токму со таква песна започнува и филмот ОД НИШТО, филм што ги разработува темите на емигранството, расизмот, ксенофобијата, идеологиите, бирократијата и секако, љубовта, а е во режија на Фатих Акин... Катја е Германка која се мажи со Нури Шекерчи – бивш затвореник поради продавање полесни дроги, инаку емигрант. Меѓутоа, оваа приказна има среќен крај – тој во затворот го завршува факултетот и по неговото излегување отвора свое мало претпријатие за авиобилети. Еден обичен ден, Катја го посетува неговото работно место и го остава синот заедно со Нури. Истиот ден, двајцата трагично го губат својот живот при експлозија на бомба во една од емигрантските населби. Оттука, започнува институционализираната и се разбира, лична борба на Катја да се осудат убијците на нејзиното семејство. Уште од самиот почеток таа треба да се справува со расистичките коментари, досието на нејзиниот веќе починат маж, со сомнежите дека тој е прикриен член на ИСИЛ или, пак, дека сè уште е член на нарко-бандите. Не помага ни етничкиот јаз внатре во нејзиното семејство, особено поради сè уште постојните стереотипи околу потеклото на Нури. Катја се одлучува за самоубиство, но во последен момент ја открива вистината – бомбата е поставена од неонацистичко здружение. Од оваа сцена, целиот филм добива една поинаква перспектива. Преку претставувањето на целиот судски процес, гледачот влегува во бирократскиот лавиринт на личното и државното, субјективното и идеолошкото, правдата и силата. ОД НИШТО ја отвора темата за издигнувањето на неонацистичките организации како одговор на емигрантската криза и истовремено, со мала доза на иронија, го покажува нивното меѓурасно и заедничко дејствување. Овој филм нè тера да се прашаме дали постои идеално решение да се стави крај на борбата за која сите потајно знаеме дека ќе трае вечно или, пак, одмаздата е сепак најсвојственото решение кога односите помеѓу личното и државното, правдата и судството се премногу замрсени...?

Филмот НЕЉУБОВ е најновиот филм на Андреј Звјагинцев, кој не е само еден од водечките руски режисери, туку е и еден од најинтересните режисери на денешницата. По неговите филмови – ВРАЌАЊЕ (2003), ЕЛЕНА (2011) и ЛЕВИЈАТАН (2014), очекувањата за неговиот најнов филм НЕЉУБОВ беа навистина високи. НЕЉУБОВ е повеќеслојна приказна создадена околу јадро кое, всушност, е бессуштинско. Она што најпрво личи на темна комедија се претвора во невроза, која накрај ќе прерасне во трилер. Овој филм зборува за едно семејство од руската средна класа – Жења, Борис и нивниот дванаесетгодишен син Аљоша. Жења и Борис веќе го имаат започнато бракоразводниот процес и се подготвени да продолжат со своите животи, а единствената пречка и товар тоа да се исполни – е нивниот син Аљоша. По една нивна бурна кавга околу старателството, Аљоша кој скришум ја слуша кавгата – исчезнува (целиот негов очај и мизерија се уловени без патетика и истовремено, неговото безгласно липање зад вратата ќе ви го скрши срцето). НЕЉУБОВ има дејство што полека се развива и она што навидум претставува портрет на еден дисфункционален брак и едно напуштено дете преминува во една критичка фреска на целото општество околу Звјагинцев. Всушност, тој ја опишува депресивната состојба во својата држава, место во кое обичниот народ мутирал во нешто што има вечна опсесија со статус, пари, секс, луксуз и себестојаност. Но, сето ова не е забележливо на прв поглед, ваквите пориви се репресираны од социјалните норми кои се повикуваат на христи-



Плакат за филмот НЕЉУБОВ

јанството, конформизмот и национализмот. Карактерите се изградени според околината која им влијаела; во текот на целиот филм има исечоци од радио и телевизија за Маите и крајот на светот, борбата помеѓу власта и медиумите. Иако главните ликови никогаш не зборуваат за овие теми – тие се непрекинато присутни во нивното секојдневје. Во безнадежно општество, секоја интимна релација е опасна. Исчезнувањето на нивниот син воопшто не ги потресува Жења и Борис. Овие луѓе започнуваат наметната потрага по дете што тие не го сакаат. Бранови вина, омраза, разочарување и тага се препознаваат во лицата на карактерите, а (режисерот) ја претставува нивната потрага како библиска казна. Жења мирно констатира дека отсекогаш сакала да ја прекине бременоста, но нејзиниот глупав сопруг инсистирал да го задржат бебето. Но и таа и Борис претставуваат луѓе во потрага по љубов (себеопседнатоста на Жења од друга перспектива се гледа во моментот кога ја запознаваме нејзината параноична и огорчена мајка, која нема ни зрнце емпатија за својот исчезнат внук). Станува збор за земја во која потрагата по љубов е детерминистички товар. Звјагинцев прави еден кинематографски запис на страдањето и апатијата. Тој ја претставува романтичната невроза на општеството, кризата за емпатија, која се чувствува во јадрото на руската култура. Иако НЕЉУБОВ раскажува приказна за неколку прекинати врски, филмот отвора и други тематика: колку се неповрзани луѓето во хипертехнолошкиот свет, како полицијата и социјалните служби не успеваат да ги заштитат највредното и најранливото; колку болка е пренесена од генерација на генерација. Иако на платното е претставена современа Русија – преку „дисплеите, стартапите и селфињата“ – бесчувствителноста изразена во насловот на филмот – постоела многу време пред Путин и „ајфоните“... НЕЉУБОВ го претставува духот на генерацијата која е толку многу опседната со себе – што заборава на другите.

МЕСЕЧИНАТА НА ЈУПИТЕР е последната точка со која може да се заокружи малата одисеја низ европската кинематографија, а воедно и филмот што ја освои *Златната камера 300* на 38. ИФФК „Браќа Манак“. Филмот започнува со објаснување дека Јупитер има 67 месечини, но од сите нив – само месечината Европа е населива. Понатаму, приказната нема никаква врска со вселената, а гледачите сфаќаат дека станува збор за метафора која сугестивно посочува на актуелните бегалски кризи во светот денес. МЕСЕЧИНАТА НА ЈУПИТЕР е приказна за сириски бегалец кој открива дека е способен за левитација откако ќе биде застрелан, додека се обидува да ја премине границата со Унгарија. Ова е почетокот на еден многу амбициозен, но истовремено и многу субверзивен филмски проект кој ја комбинира реалноста со елементи како религијата, натчовечкото и фантастичното. Лично, не очекував овој филм да ја понесе носечката награда во Битола, бидејќи во главната селекција имаше филмови што одлично ги пренесоа реалните проблематика на општеството на белото платно, без никаква потреба да се повикуваат на фантазија. МЕСЕЧИНАТА НА ЈУПИТЕР е филм што се занимава со бегалската криза, но истовремено зборува и за многу културолошко-политички феномени кои влијаат врз

првичната деликатна тема, како на пример: Западот и неговото губење допир со духовноста, чудата, покајувањето, тероризмот, жртвите, вината и модерната урбана алиенација. Но, дали за да се претстави една ваква тематика е потребно во главната улога да имаме сириски бегалец кој се претвора во суперхерој? Дали станува збор за акција, христијанска алегија или, пак, за визуелно претставување на социјалната проблематика која се занимава со тешкиот и нехуман унгарски однос кон емигрантите? Лично не сум „фан“ на филмовите кои метафизичките прашања ги мешаат со фантазија и со нишки на *научна фантастика*, но режисерот Корнел Мундруко знае како оваа комбинација да ја претстави во еден брилијантен филмски манир. Сценариото што е напишано од Ката Вебер е делумно успешно; добар е спојот на реалистичните елементи со фантастичните, но целокупниот производ не претставува сосема заокружена целина. Би било интересно доколку Корнел Мундруко би отворил соработка со МАРВЕЛ. Иако филмот не ги задоволи моите очекувања, пораката што тој ја испрати беше јасна: или се држиме заедно, или пропаѓаме одделно, а емигрантите ќе дојдат, без разлика дали тоа нам ни се допаѓа или не.



Плакат за филмот *МЕСЕЧИНАТА НА ЈУПИТЕР*

Според мене, успешна уметност е онаа што ќе најде начин да комуницира со публиката и ќе ја натера да размислува за прашања што ја засегаат и на лично и на граѓанско ниво. Оттаму можам да кажам дека 38. ИФФК „Браќа Манаки“ во својата селекција имаше одлични филмови. Живеејќи во време кога одговорноста и чувството на вина, бесот, а истовремено и желбата за мир се принципи кои се повеќеслојни и може да се набљудуваат од бесконечно многу перспективи (иако најчесто тоа е субјективната), беше одличен тајминг да се погледнат филмови чишто приказни ќе ни ја претстават реалноста во која живееме со други карактери, а ние како публика бевме немите судии и можевме отстрана да го набљудуваме хаосот и воедно, тивките борби со секојдневјето. Оваа година, ИФФК „Браќа Манаки“ преку својата програма посочи кон најголемите проблеми на денешницата и културолошките феномени кои тие ги привлекуваат. Па така, филмовите претставени на големото бело платно зборуваа за емигрантската криза, дека таа е плодна почва за растот на неонацистичките здруженија, беа отворени прашања за религијата и политичката идеологија, беа поставени паралелите на личното и државното, беше претставен историскиот детерминизам со кој е натоварен секој индивидуалец без разлика од која држава доаѓа, беа претставени локалните бирократски механизми и како тие преку баналноста на моќта можат многу лесно личните приказни да ги претворат во трагични. Оваа мала одисеја низ европската кинематографија имаше за цел преку ваквото филмско патување да посочи дека – иако станува збор за филмови од различни држави и локалност која е секогаш во различен контекст – во самата срж на реалноста, сите релации помеѓу луѓето се исти. Оттаму, во секој од овие различни филмови, приказните за релациите помеѓу луѓето се и трагикомични и луди и вистинити... А ако не беа такви, воопшто немаше да бидат човечни, ниту пак ќе допреа до нас... Токму таквото филмско зближување на интернационално ниво може да поттикне субјективна и дијалозна расправа чијшто производ ќе биде напредно размислување како да се справиме со болестите на денешното општество...!

Тони ДИМКОВ

„РАСПРИКАЖАНИ СЛИКИ“ ПОСВЕТЕНИ НА ВИЗУЕЛНАТА НАРАЦИЈА

- за 8. издание на „МакеДокс“, 2017 -

Осмото издание на Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ се одржа од 19 до 25 август 2017 година во и на платото пред Куршумли-ан во Скопје. МакеДокс донесе 68 филмови во петте сегменти: Главна програма, Нови автори, Кратки филмови, Студентска програма и Детска програма – и привремено „вдоми“ 65 фестивалски гости. Селекцијата беше направена од 2.791 филмови од 120 држави од сите континенти. Тематски – фестивалот беше фокусиран на визуелната нарација под мотото „Расприкажани слики“, следејќи ја познатата изрека: „Една слика вреди илјада зборови“...





Од отворањето на МакеДокс 2017

„Концептот на *МакеДокс* е посветен на визуелната нарација, не само зашто таа е директно врзана за филмот, туку и затоа што очите се битен орган да видиме што се случува околу нас, но и да ги видиме сликите што се внатре во нас“ – објасни Петрула Вељановска на најавната прес-конференција за осмото издание на *МакеДокс*. „Во програмата имаме 68 филмови кои помалку користат говор, но повеќе раскажуваат со своите слики“ – нагласи Дарко Набаков. „Годинава целата ситуација со фестивалот ја гледаме од птичја перспектива, бидејќи сме птици преселници и следните години ќе треба да се отселиме од нашето гнездо во *Куршумли-ан*, но се надеваме дека тоа нема да биде засекогаш и дека пак ќе се вратиме во нашето гнездо“ – загатна Петра Селишкар...

Фестивалот беше отворен на 19 август 2017 година, со македонската премиера на документарниот филм *СО ЉУБОВ*, снимен по сценарио на Атанас Георгиев и во режија на Илија Цветковски, а беше прикажан во програмата *Нови автори*. Филмот *СО ЉУБОВ* зборува за Дионис, наставник по биологија пред пензионирање, кој има пасија и сон. Наместо жена му, навечер друштво му прават над сто стари автомобили. Филмот претходно беше прикажан и на *Филмскиот фестивал во Сараево*. „Вложивме многу љубов во снимањето на документарниот филм *СО ЉУБОВ* и би сакале таа љубов да биде препознаена и на филмското платно“ – најави режисерот Илија Цветковски.

Ретко се случува во текот на една филмска проекција да одекне силен аплауз и да се слушнат овации на одобрување од публиката. Филмот *СО ЉУБОВ* поттикна навистина силни емоции кај публиката. Едноставниот и питом карактер на професорот Дионис осво-



Од отворањето на МакеДокс 2017

јува на прво гледање, а неговата страст за собирање на стари автомобили ве поттикнува да се солидаризирате во остварувањето на неговиот сон – создавање музеј на стари автомобили во неговиот град Неготино. По завршувањето на проекцијата, екипата на филмот беше пречекана со силен аплауз и бурни стоечки овации пред платното. „Вечерва сакав тишината да зборува наместо мене, но морам да кажам дека во светот ова мое хоби го третираат поинаку, како културно наследство. Драго ми е што се најдоа луѓе кои го препознаа тоа и со филмот дадоа поддршка на остварувањето на мојот сон“ – рече главниот протагонист Дионис. Режисерот Цветковски додаде дека – „Главната инспирација за снимањето на филмот доаѓа од страста на Дионис и неговата морална и етичка исправност, со кои се трудел во текот на целиот живот да го оствари својот сон... Најмногу инспирира балансот што Дионис успеал да го направи во својот живот – да се радува на малите работи, а да не биде опседнат со материјалното, бидејќи за да ги купи сите тие стари автомобили му биле потреб-



Публиката пред портите на Куршумли Ан

ни пари. Мислам дека направивме убава животна филмска приказна” – додаде Цветковски.

Во истата програма беше прикажан уште еден македонски филм. Станува збор за филмот ПЛАНИНСКИ КАВИЈАР на авторот Јордан Дуков, а во продукција на ТВ Телма. Документарниот филм ПЛАНИНСКИ КАВИЈАР (Blueberry Hill, 63 мин., 2017, Македонија) ја раскажува приказната за гевгеличанецот Миле, кој не сака да најде постојана работа во градот и некој „шеф“ постојано да му виси над глава, туку одлучил секое лето, на надморска висина од над 2.000 метри на југот на Македонија, да собира боровинки, или како што таму ги нарекуваат ПЛАНИНСКИ КАВИЈАР. Така, неговата канцеларија го има најубавиот поглед на светот, а тој успева со два месеца работа во планината доволно да заработи за пристоен живот. „Никој не те тера да работиш, но ако сакаш да заработиш, тогаш самиот си свесен дека треба да работиш” – вели главниот лик Миле во филмот. Авторот Јордан Дуков имал две главни цели во снимањето на документарниот филм: првата е да го прикаже собирачот на боровинки, Миле, таков каков што е и втората – да го прикаже аскетскиот живот на собирачите на боровинки високо во планината. Идејата за снимање на филмот тлеела повеќе години, а со главниот протагонист се знаеле долго време. Филмот е снимен како телевизиска продукција. Снимател е Јане Марковски, а монтажата е на Снежана Младеновска-Анѓелков. По проекцијата на филмот, публиката на *МакеДокс* имаше можност да дегустира боровинки собрани од главниот протагонист Миле.

Земја во фокус беше Грузија. Грузискиот филм, по мачните стагнирачки години од промената на политичкиот систем, повторно се враќа на светската филмска сцена. Со сиот сјај, знаење, талент и

љубов од едни други, „нови клинци“, кои на најдобар можен начин го продолжуваат филмското наследство од претходните генерации. На 8. *МакеДокс* беше прикажан избор на седум најнови грузиски документарци... „Не се тоа филмови прекриени, така да кажам, со вел на туристичка пропаганда. Напротив, тоа се филмови коишто ја соголуваат стварноста на транзициските трауми, на процесите на снаоѓање во тектонските ломови на историјата, со навиките од минатото и со желбите на една посакувана/мечтаена иднина. Очигледно е дека визуелната поетика е во генот на грузиските „филмаши“. Во филмовите практично ништо не се случува, но се случува сè! Во деталите! Во скинатите балетанки на детето Лука во СЛУШНИ ЈА ТИШИНАТА, во бескрајното пустинско пространство на еден зафрлен граничен крај низ кој се движи еден црвен џип во ДВАЈЦА ТУГИНЦИ, во долгиот швенк на почетниот кадар во ЗАСЛЕПУВАЧКАТА СВЕТЛИНА НА ЗАЈДИСОНЦЕТО, во компјутерот во крајно сиромашното селско семејство во НОВИОТ ЖИВОТ НА ГОГИТА, во запустените железнички пруги на апокалиптичниот рударски град во ГРАД НА СОНЦЕТО, во динамичните скокови на скејтерите во напуштените објекти на Тбилиси во КОГА ЗЕМЈАТА СЕ ЧИНИ ЛЕСНА или во стоковната размена каде што компирот станува платежно средство во СОВДАГАРИ. И музиката...!!! Традиционалното полифониско пеење, соодветно аранжирано за секој филм посебно...!!!” – пишува Илинденка Петрушева.

Во рамките на програмата на 8. издание на *Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“* од 21 до 25 август во *Даут-пашиниот амам* – се одвиваше работилницата за визуелна нарација „Една слика, илјада зборови“. Првите два дена работилницата ја водеше продуцентката



МакеДокс во Даут-Пашин Амам



Од работилниците на МакеДокс

Кристина Первила Андерсон, додека на 23, 24 и 25 август, работата со учесниците на работилницата ја презеде Туе Стин Милер, светски експерт за документарен филм.

Меѓу поканетите филмски работници и документаристи, на 22 август, снимателот Бранд Ферро разговараше со Кристина Первила Андерсон, која ги претстави своите искуства од работата на филмовите БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА на Петра Селишкар, ОГАН И ВОДА на Киро Урдин, како и документарниот серијал ТУРСКИ ЧАЈ на Петра Селишкар & Бранд Ферро.

На разговорите „Под смоква“ секојдневно се менуваа учесниците, како што течеше филмската програма. Најчесто се зборуваше за инспирацијата за снимање документарен филм, начинот на буцетирање на документарната продукција, но и за непосредната комуникација меѓу авторите и протагонистите во филмовите. Интересна забелешка во однос на стекнувањето доверба меѓу авторот на филмот и протагонистот даде гостинот од Литванија, Одриус Стонус, кој на муабетот „Под смоква“ рече: „Ако протагонистот ми дозволи да го снимам додека спие, тогаш знам дека има доверба во тоа што го правам. Но, ако не ми дозволи да го

снимам додека спие, тогаш знам дека ќе има уште неколку **не** во процесот на снимањето на филмот“ – сфатил Стонус.

На *МакеДокс*, во рамките на *Главната програма*, беше прикажан и документарниот филм на Одриус Стонус – ЖЕНАТА И ГЛЕЧЕРОТ, историја за литванската научничка Аушра Ревутаите, која пред 30 години заминала на планинскиот масив Тијан Шијан во Казахстан и никогаш не се вратила. Таа и ден-денес е единствениот чувар на зафрлената советска *Глациолошка станица Тујуксу* на 3.500 метри надморска височина, каде што посветено работи на климатските истражувања.

Во разговорите „Под смоква“ на фестивалот учествуваа: Владимир Блажевски, Мирослав Јанек, Талал Дерки, Ања Медвед, Антон Калеја, Кристина Первила Андерсон, Туе Стин Милер, Роберто Блат, Катарзина Гондек, Пјотр Стасик, Илона Бицевска, Јулија Станишевска и други фестивалски гости и членови на жиријата. На фестивалот се одржа и работилницата за фотографија „Камера опскура“, која ја водеше фотографот Сашо Н. Алушевски. Во текот на фестивалските денови се одржа и втората сесија на работилницата за креативен документарен филм „Докуникулци“.

„Под смоката“ во Куршумли-Ан



Илинденка Петрушева: ДОКУНИКУЛЦИ

Една од работилниците на овогодишното **8. издание на МакеДокс** – беше и работилницата наречена **„Докуникулци“**. Замислата беше да им се овозможи на десетина млади од нашава држава на возраст од 15 до 18 години, избрани на конкурс, да се нурнат во светот на документаристиката. Идејата беше поддржана од *Националната фондација за демократија* од Вашингтон – и така, десетината избрани имаа можност да се дружат со тимот на *МакеДокс*, да учат од докажани „докупрофесионалци“ за време на *Патувачкото кино* на „МакеДокс“ во Поречието и во Дојран (на *Д-фестивалот*) и на фестивалското издание на *МакеДокс* во Скопје. Следуваат уште две есенски сесии. И така младите *докуникулци*, како што велат во тимот на *МакеДокс*: „...ја осознаваа слободата што ја носи документарната форма, ја истражуваа сопствената креативност, научија понекоја филмска техника и вештина – и на крајот, ќе снимат и документарно филмче!“ Реализацијата на нивните документарци ќе се одвива во есенските сесии, а редакцијата на *Кинопис*, почитувани читатели, ви нуди неколку куси **Есеи** што овие млади луѓе ги направија на крајот од **8. МакеДокс**. Низ овие „текстчиња“ и преку нивниот личен избор на **5 топ-филмови од МакеДокс** – го откриваме мирогледот на овие млади луѓе кои ги сакаат светот и животот и низ своите сетила ги толкуваат...



ДокуНикулците на МакеДокс

Давид Дамјаноски: ЗА ЗАОБЛЕНОСТА НА „ОБРАЗОВАНИЕ“-ТО

Десет заокружени минути ни го заокружуваат знаењето. Знаењето на една песна која зборува за знаењето во образованието, во една институција за знаење во Полска, во едно основно училиште во Лоѓ (по сè изгледа). Уште поголема е симболиката во тоа што авторот на песната „Наука“ е од Лоѓ, Јулијан Тувим. Истакнат полски поет од еврејско потекло роден во Лоѓ, кој починал во Закопане. Напишал песни, особено детски, многу значајни за полската литература и јазик. Лично, творештвото на Тувим не ми беше претходно познато, но со оваа дваесетминутна креација на Еми Бухвалд, ме заинтересира. Но, она на кое би сакал поподробно да се задржам е – се разбира – филмот на Бухвалд, кој го носи истото име како и песната на Тувим и чиј наслов е приспособен на македонски како: **ОБРАЗОВАНИЕ**.

Да, „Наука“ е дело преполно со непознати зборови за основци, но тие сепак мора да го научат и подоцна да го репродуцираат пред своите учителки по полски јазик. Филмот следи одреден број дечиња во нивните домови. Во нивните детски соби, домашни библиотеки, дневни соби, дневни соби комбинирани со кујни и сл. камерата ги следи – како што претходно напоменах – децата, но тие не можат сами да седнат и да ја научат песната, па затоа се „придружувани“ од своите родители. Она што го дава скриеното значење е, всушност,

„заобленоста“ на овој конкретен филм. Преку таа заобленост, се доловува и заобленоста на секојдневјето. Заобленоста се појавува од азбуката, па продолжува натаму. Во самата азбука ја имаме буквата „О“. Таа во печатот и ракописот е впечатлива. Добро заоблена. Често е восклик. Често е изненадување. Но, никогаш или ретко некогаш може точно и прецизно да се напише со рака. Таа има свое место во сите јазици. Делови од неа изгледаат уметнички, а и таа самата изгледа уметнички. Заоблената форма ѝ дава чувство на непогрешливост. Ако „распонот“ меѓу нејзините спротивни линии е максимален, таа изгледа добро. Ако пак тој е минимален колку што може да биде, таа изгледа уште поелегантно.

Филмот, како збор „филм“, често ме потсетува на заоблени работи. Тој едноставно е визуелен „mindfuck“ во мојот мозок. Мојот мозок спојува многу работи кои на прв поглед со туѓи очи се неповрзливи. Но, „mindfuck“ не го дефинирам како лош збор или како збор со негативно значење. „Mindfuck“ е моја дефиниција за навидум неспоиви нешта. Добро, филмот е заоблен. Зошто? Затоа што е завршен. Има почеток, а има и крај. Но, тој крај се надоврзува на почетокот. Затоа овој краткометражен студентски филм сметам дека е таков по дефиниција. Заоблен. Да, свесен сум дека овој збор станува здодевен, но тоа е клучната карактеристика што ги одделува филмовите кај мене. Тоа е тоа што ги изделува.

Главната причина што придонесува за заобленоста е управувањето со камерата. Тоа „заоблено“ снимање е големото богатство на ОБРАЗОВАНИЕ. Тука е целата срж на постоењето на преносната порака на ова филмско парче.

Мои 5 топ-филмови од МакеДокс 2017:

ДИГИТАЛНИ ДОСЕЛЕНИЦИ (Digital immigrants)

КОГА ЗЕМЈАТА СЕ ЧИНИ ЛЕСНА (When the Earth seems to be light)

ОКОЛУ НАС (Around us)

ОБРАЗОВАНИЕ (Education)

21 X ЊУЈОРК (21 X New York)

Петар Крстевски: МОЕ ВИДУВАЊЕ НА ШПАНСКИОТ ДОКУМЕНТАРЕЦ – КУКЛИ

Во текот на животот, на човека може лесно да му се случи да го изгуби својот партнер поради одредена несреќа и тоа е сосема нормално според животните правила. Некој останува сам до крајот на животот, а некој, пак, наоѓа друг партнер. Но, овој филм го документира несекојдневниот избор за утеха на возачот на камион Рамон, кој својот следен партнер го наоѓа во гулабицата која ја спасува од повреда. Оваа интимна приказна зборува многу за човечката љубов и колку е таа разновидна, особено кога чепкаме во чувствителните теми како што се состојбите на осамени луѓе во години, чии партнери си заминале многу рано. Филмот раскажува за еден навистина необичен начин на победа над осаменоста кај еден таков човек. Имено, тој ја наоѓа гулабицата, на која подоцна ѝ го дава името „Кукли“ (шпан. „Cuculi“) – повредена и немоќна. Џи помага, ја лекува и планира да ја пушти кога ќе оздрави доволно за да лета сама, но таа сака и бира да остане со него – и така започнува оваа прекрасна љубовна приказна.

Режисерот Чави Марадес одлучил да ја документира оваа приказна со поголема присутност на широки, или т.н. „establishing“ планови, со кои е доста тешко да се долови интимната природа на оваа тематика, но внимателно одбраните планови – во комбинација со одличниот звук и музиката на филмот, без проблем ги пренесува емоциите на протагонистот до публиката, дури и подобро од интимните и вообичаени „close-up“ кадри. Особена сцена која ми остана во сеќавање е сцената каде што со костум од орел (или која и да беше птицата грабливка) се рекреира меморијата на Рамон, меморијата на настанот во кој гулабицата Кукли за малку ќе настрадала од таа грабливка. Сцената е навистина креативно сработена и донесува насмевка сред целата оваа сива тема.

Мислам дека филмот раскажува една навистина прекрасна и несекојдневна приказна и е создаден/изработен на исто толку несекојдневен начин – па сепак, мислам дека поголемата концентрација на крупни планови би придонела за поголема интима и чувствителност, а воедно со тоа и за еден неверојатен документарец на кој ретко кој би му останал рамнодушен...

Мои 5 топ-филмови од МакеДокс 2017:

КУКЛИ (Cuculi)

НОРМАЛЕН АУТИСТИЧЕН ФИЛМ (Normal Autistic Film)

ОБРАЗОВАНИЕ (Education)

ПЛАНИНСКИ КАВИЈАР (Blueberry Hill)

ДИГИТАЛНИ ДОСЕЛЕНИЦИ (Digital immigrants)

Стефан Божиновски: КОГА ЗЕМЈАТА СЕ ЧИНИ ЛЕСНА

Ставајќи во кадар една сензитивна, неразбрана општествена група индивидуи, режисерите успеале да ја претстават и доловат заедницата на скејтери во грузискиот главен град Тбилиси. Филмот не е до толку приказ на скејтерството во Тбилиси – колку што е приказ на сфаќањата, животите и личностите на оние што го практикуваат. Самиот филм е така замислен – да ни го покаже друштвото на скејтот низ грузиските улици и паркови визуелно, додека ни ги пренесува приказната и размислите на истите момчиња преку нивните разговори, интервјуа кога не се на скејтот итн. Камерата будно и љубопитно ги следи момчињата додека овие си прават пат низ грузиските улици и тунели, ја кршат тишината по мирните тротоари во ноќта, денот го поздравуваат со скокови и трикови по разни рушевини, се вклучуваат во „андерграунд“ забави и се повлекуваат во станче што им служи како „дувло“. Со буквалните подеми и падови на скејтањето, тие сакаат да ја дополнат сликата на скејтерите со реалните приказни зад нив. Нивните размисли за Грузија и Тбилиси, нивните сфаќања за животот и реалноста, нивните односи меѓу себе и со другите, сите се така обмислено испреплетени едни со други што заедно со скејт сцените – изградуваат една многу добра приказна и слика за оваа група личности.

Чудесно изгледа тоа како режисерите и целата екипа зад филмот успеале толку добро да се поврзат со оваа заедница и нивните блиски, што на крајот добиле еден одличен фонд на филмски материјал, искрени мислења и разговори, како и целосна отвореност кон прикажувањето на нивното секојдневје. Тука се покажува фактот дека и скејтерите не се нешто поразлично од другите, дека и тие се едни обични луѓе, само со поинакви гледишта и желби. Скејтерите, низ разговорите, ги исфрлаат пред нас и сите рушевини кои се во нивниот поглед на земјата, независно од оние вистински рушевини каде што скејтаат. Ги оставаат да течат мислите за „ѓубрето од висока класа“ – што за нив претставува општеството што ги опкружува; за бесполезноста од бегањето од реалноста, па сепак и за фактот дека таа е за никаде; за ситуацијата кога за да го преживееш „тешкото грузиско општество“, треба да си доволно јак... Се редат една по друга искрените и потиштени размисли на младите момчиња од Тбилиси.

Останувајќи во чекор со грузиските скејтери низ улиците, парковите, подземјето и урнатините, снимателите на филмот ни нудат живи и подвижни кадри, полни со незаузданоста на ликовите. Наспроти тоа, врз приказната се ставени внимателно одбрана музика и звук што, заедно со самата приказна, му даваат некој тажен и тежок тон на филмот, терајќи нè да сочувствуваме со ликовите. Добро освежување се моментите кога и со слика и со звук ни се прикажани скејтерите во нивен фазон, кога безгрижно (колку што можеме тоа да го кажеме) се забавуваат на „андерграунд“ забавите со добра музика, јаки неонски светла, пушење и јавно искажување незадоволство кон средината.

Несфатени и неприфатени од општеството, младите скејтери во филмот ги отсликуваат скејт културата и нејзината состојба не само во Тбилиси, не само во Грузија, туку и во многу слични места на светот, места во транзиција, недоразвиени места кои воопшто не ја сфаќаат

или гледаат како полезна оваа култура која зазема сè поголемо место во општествата низ светот. Под окото на тројцата млади грузиски режисери, направен е филм што е препознаен и афирмиран низ многу филмски фестивали. Овие режисери создале дело што претставува една визуелна химна на младата скејтерска заедница и нејзиното место во општеството.

Мои 5 топ-филмови од МакеДокс 2017:

КРШЛИВА РАМНОТЕЖА (Delicate Balance)

БЕЗ НАСЛОВ (Untitled)

КОГА ЗЕМЈАТА СЕ ЧИНИ ЛЕСНА (When the Earth Seems to be light)

ТРИ РАЗГОВОРИ ЗА ЖИВОТОТ (Three Conversations About Life)

21 X ЊУЈОРК (21 X New York)

Бисера Атанасова: ЗА ФИЛМОТ: ОКОЛУ НАС

Краткиот документарен филм е една од најекспресивните и највпечатливи форми на филмската уметност, кој, ако е вешто направен, ги комплементира сите други форми во едно, притоа фокусирајќи се на визуелната нарација како на најважен елемент кој го трансформира добриот филм во одличен. За мене, таков филм е филмот **ОКОЛУ НАС** на режисерот Филип Алекс Свобода, кој истовремено е и снимател и монтажер на филмот. **ОКОЛУ НАС** е студентски филм со едноставна тема: погледот на режисерот на светот и на бескрупулозната реалност со која се соочуваме секојдневно и која постојано ја криеме и ја боиме во розови тонови. Симплифицирајќи и сведувајќи ја на некое примитивно ниво, содржината на филмот, доловена преку стилски фигури, би била комбинација од *оксиморон* и *иронија*. Она што најмногу ми се допадна, покрај целата идеја на филмот кој многу вешто си поигрува со психата на гледачот – е филмската фотографија. Нејзиниот квалитет е близок до совршенство и поради тоа сметам дека доколку таа беше и минимално помалку квалитетна од тоа – филмот ќе имаше сосема поинаква поента и не ќе го имаше истиот ефект. Кадрите, навидум неповрзани, всушност, се многу зависни еден од друг, на некој начин многу слично на зависноста на едно новороденче од мајка си, или на неподвижната старица од својата помошничка; зависноста на слободата на едно куче од волјата на сопственикот (и обратно, конкретно прикажано во филмот); зависноста меѓу војната и парите, промискуитетот и црквата... Но, како најважна, зависноста на раѓањето од смртта (и обратно), бидејќи секое суштество е родено за да умре. Оваа поврзаност е прикажана во првиот кадар, каде што е прикажано мало дете полно со живот и во последниот кадар каде што овој пат е прикажана морбидната судбина на сите: смртта, портретирана преку усмртување на еден зајак. Со феноменалната монтажа, сето тоа е споено во една целина која е лесно разбирлива и на која не ѝ е потребно ништо друго освен музика, бидејќи визуелното раскажување е сеприсутно. Како заклучок, сметам дека овој краток документарен филм има многу јасна и прецизна идеја – и дека пренесува важна порака која е еден вид аларм за потребата од промена – што поскоро. Покрај својата едукативна, дескриптивна и на некој начин, застрашувачка тематика и порака – филмот, гледан низ мојата призма – го остварил целиот свој потенцијал и претставува вистинско уметничко визуелно-наративно дело.

Мои 5 топ-филмови од МакеДокс 2017:

БЕЗ НАСЛОВ (Untitled)

МАШИНИ (Machines)

БОБИ ЏЕЈН (Bobby Jane)

ДИКСИЛЕНД (Dixieland)

ОКОЛУ НАС (Around Us)

На 25 август во Куршумли-ан беа доделени награди во пет категории: Главната награда *Кромид* за најдобар документарен филм, *Млад кромид* за најдобар филм на млад автор, *Кокарче* за најдобар студентски филм, нововостановената *Сечкан кромид* за најдобар краток филм и *Наградата за филм со најдобри етички идеи*.

„Наградите што секоја година ги доделуваме на последната вечер на фестивалот се инспирирани од нашиот симбол – кромидот, кој со својата повеќеслојност асоцира на различните нивоа на филмското дело, но и на различните нивоа на фестивалот“ – рече Петра Селишкар, селекторка на филмската програма на *МакеДокс*.

Осум документарци во *Главната програма* на *МакеДокс* годинава се натпреваруваа за наградата *Кромид*, која жириго во состав: Антон Калеа, Владимир Блажевски и Туе Стин Милер одлучи да ја додели на филмот 21 X ЊУЈОРК на режисерот Пјотр Стасик од Полска. „Во силната конкуренција на исклучително авторски интонирани документарни филмови, жириго наградата му ја доделува на филмот 21 X ЊУЈОРК на режисерот Пјотр Стасик од Полска, имајќи ја предвид, пред сè, мајсторската усогласеност на синестетскиот и визуелно рафиниран филмски израз – со слоевитоста и повеќезначноста на темата и содржината на филмот. Фил-

мот на Пјотр Стасик подеднакво супериорно зрачи, колку со емотивните, толку и со своите интелектуални димензии...“ – образложи жириго. При доделувањето на наградата, продуцентот Туе Стин Милер, кој ги држеше предавањата на работилницата за визуелна нарација, рече дека награда треба да ѝ се даде и на екипата што го организира *МакеДокс*, бидејќи пред да дојде во Скопје, бил скептичен кон пофалбите што ги слушал од други документаристи, но сега се уверил дека станува збор за мал, но фантастичен фестивал со релаксирачка атмосфера. Добитникот на наградата Пјотр Стасик, пак, си ветил дека ако ја освои главната награда, повторно ќе дојде во Скопје и ќе снима филм и сега ќе мора да го направи тоа – по добивањето на наградата *Кромид*...!

За наградата *Млад кромид* за најдобар филм на млад автор – одлучуваше жириго во состав: Кристина Первила-Андерсон, Селин Мурат и Талал Дерки, а наградата ја доби грузискиот документарен филм *КОГА ЗЕМЈАТА СЕ ЧИНИ ЛЕСНА* на триото режисери: Саломе Мачаиџе, Тамуна Карумиџе и Давид Мески. „Страсно патување низ сликовита убавина и беспрекорно филмско творење. Повеќеслојна приказна за Грузија, видена низ младешки очи – и мазна, урамнотежена соработка помеѓу тројцата филмски творци...“ – образложи жириго. Во оваа катего-

Петте главни награди на МакеДокс





рија, *Специјално признание* му беше доделено на прекрасниот есеистички филм КРШЛИВА РАМНО-ТЕЖА на Гиљермо Гарсија Лопез, за успехот во амбициозното раскажување на една суштинска тема на XXI век.

За наградата *Кокарче* за најдобар студентски документарен филм – одлучуваше жири во состав: Ана Јакимска, Ненад Поповиќ и Филип Велковски, а наградата ја доби филмот БЛИСКИ ВРСКИ на Зофија Ковалевска од Полска. Во нејзино име, наградата ја прими полскиот амбасадор во РМ, Н.Е. Јацек Мултановски, кој потсети дека не му е првпат да доаѓа на *МакеДокс* и да подигнува награда на полски автор... „Да се прави документарец значи да се истражува. Добивате можност да се движите низ просторот, па дури и низ времето. Крајната цел зависи од вас... Наградата ја доделуваме на еден филм кој рече: 'Фати ме за рака, ќе те одведам во срцата на двајца кои биле заљубени цели 45 години. Не грижи се, тоа е на само 18 минути одовде'...“ – стои во образложението на студентското жири.

Годинава, првпат на *МакеДокс* беше доделена и награда за краток документарен филм. Насловена *Сечкан кромид*, за наградата одлучуваа: Ања Медвед, Катарзина Гондек и Роберто Блат. Наградата ја доби филмот НЕ СУМ ОД ОВДЕ на Ѓидре Жискате и Маите Алберди, со едногласна одлука на жирито. *Специјално признание* во селекцијата на кратки документарци доби филмот ЦУЦЛИ на шпанскиот автор Ксавиер Марадес, поради неговата визуелна нарација.

Сите филмови на *МакеДокс* влегуваат во конкуренција за *Наградата за етички идеи*, за која одлучуваше жирито во состав: Анета Дучевска, Бриана Вогелник и Вито Флакер. Наградата ја доби филмот МАШИНИ од авторот Рахул Јаин од Индија. „Филмот задира длабоко во портретирањето на судбината на милиони луѓе кои живеат и работат во девастираните објекти на текстилната индустрија

во Индија. Преку моќно и впечатливо претставување на работниците, но и на посредниците и газдите, филмот отвора многу прашања поврзани со моралот и етиката на трудот...“ – образложи жирито.

Наградите што беа доделени на фестивалот се дело на академскиот скулптор Примож Селишкар.

Ноките под отворено небо на *МакеДокс* беа исполнети со звукот на музиката на три врвни групи. На отворањето настапија страсните и секогаш оригинални *Фолтин*. Словенечкиот ансамбл со специфичен израз *Брина*, на светската музичка мапа, се проби со реаранжирање и осовременување на словенечките народни песни. Македонската група *Баклава* го пренесе раскошот на традиционалната македонска музика преку нивниот минималистички музички концепт.

Фестивалска промоција имаше и книгата „Социјалниот архетип во документарниот филм“ на Маријана Котевска Георгиева, а и фото-изложбата со наслов „Расприкажани слики од грузиски ракурс“...

Во рамките на *МакеДокс*, на 23 август во црквата Св. Спас (салата на *Музејската поставка на Гоце Делчев*) во Скопје, се одржа презентација на потпрограмите „Култура“ и „МЕДИА“ на *Креативна Европа*. Учесници на презентацијата беа Павлина Каландрова од *Канцеларијата на Креативна Европа* (МЕДИА) на Република Чешка, потоа Владимир Стојчевски и Билјана Прентоска од *Канцелариите на Креативна Европа* (МЕДИА и Култура) на Република Македонија, како и претставници на фестивалот *МакеДокс*. Фестивалот *МакеДокс* – веќе втора година по ред – добива поддршка од потпрограмата „МЕДИА“ на *Креативна Европа*.

Осмото издание на *Фестивалот на креативен документарен филм МакеДокс* – беше поддржано од *Агенцијата за филм на Република Македонија*, МЕДИА – потпрограмата на *Креативна Европа*, *Националната фондација за демократија* од Вашингтон и од *Град Скопје*.

Патувачкото кино на МакеДокс беше во Порече

Најромантичниот дел од активностите на *Фестивалот на креативен документарен филм МакеДокс – Патувачкото кино* – се одржа од 12 до 25 јули во 8 места во областа Порече, Македонски Брод, и тоа: село Крапа (12 јули), с. Девич (18 јули), с. Црешнево (19 јули), с. Требино (20 јули), с. Локвица (22 јули), с. Брест (23 јули), с. Косово (24 јули) и с. Манастирец (25 јули).

Патувачкото кино е дел од фестивалот *МакеДокс* уште од првата година. Со цел да се задоволи потребата за културна децентрализација и реанимација на руралните области во Македонија и со желба да се сподели искуството од гледање документарни филмови – со што е можно поголем број луѓе, екипата на *МакеДокс* секоја година посетува нови села и помали градови во различни региони од Македонија.

Патувачкото кино на МакеДокс и оваа година беше вклучено во програмата на музичкиот *Д-Фестивал* во Дојран од 14 до 16 јули 2017 година, кога беа прикажани повеќе наслови од музичко-документарната филмска програма на *МакеДокс*.

Првпат во рамките на *Патувачкото кино* беше вклучена и работилница за креативен документарен филм. Со наслов „Докуникулци“ на работилницата учествуваа 10 млади филмофили на возраст од 15 до 18 години од Скопје, Прилеп и Битола. Работилницата се одвиваше во три сесии: првата сесија на *Д-Фестивал* и во областа Порече за време на *Патувачкото кино*, втората сесија за време на фестивалот *МакеДокс*, додека завршната сесија е снимање краток документарен филм во продукција на *МакеДокс*.

Почнувајќи од 2010 година, *МакеДокс* се профилира како повеќеслојна платформа која ја преферира содржината пред формата и која преку сите свои активности и комуникација со јавноста промовира естетски, етички и морални вредности кои се препознатливи и

ценети од сите што дошле во контакт со *МакеДокс*. Во текот на изминатите години, преку своите настани *МакеДокс* успеа да допре до вкупно 117.900 гледачи, од кои 30.000 за време на фестивалот во Скопје, околу 80.000 како дел од образовната програма за деца и млади, околу 6.900 кои присуствуваа на проекциите за време на *Патувачкото кино* во 60 помали населени места низ Македонија и на околу 1.000 посетители на проекциите во рамките на дистрибутивните проекти на *МакеДокс*.

Здружението за промоција на документаристиката *МакеДокс* – своите активности ги реализира низ повеќе платформи, како што се *Фестивалот МакеДокс*, *Патувачкото кино*, потоа едукативните работилници и слично: „Ние сме визуелни“, „АКТив“, „*МакеДокс* во училиница“, младински филмски клубови, „*МакеДокс* кино-викенд(и)“, како и со членството во *Балканската дистрибутивна документарна мрежа* (БДДМ).



**Патувачкото кино на МакеДокс
во Девич - 2017**



**Патувачкото кино на МакеДокс
во Локвица - 2017**

Ацо ГОГОВ

МЕЃУ ФАКТОТ И ФИКЦИЈАТА

- за XIII Меѓународен филмски фестивал „АстерФест“, 2017 -

Отворањето на тринаесеттиот *Меѓународен фестивал на краток филм „АстерФест“* се случи на 26 јуни 2017 година. На свеченото отворање, меѓу другите, следуваше и обраќањето на директорката на Агенцијата за филм на Република Македонија, Мими Ѓоргоска-Илиевска, која рече дека мотото на фестивалот оваа година – „Меѓу фактот и фикцијата“ – е во насока да се потенцира моќта на филмскиот јазик. Уште додаде дека, претставувајќи ја кратката филмска форма на играниот, документарниот и анимираниот филм, *АстерФест* во целост ја потврди својата културна оправданост. Еден од лауреатите оваа година е познатиот македонски актер, сценарист и режисер Коле Ангеловски, кому му беше доделено „Специјалното признание“ за високи достигнувања во филмската уметност. Коле Ангеловски се обрати пред присутните, заблагодарувајќи се на добиената награда во својот препознатлив шеговит стил: „Како што стареам, почнуваат да се множат наградите. Ова ми е петтата или шестата награда, што зборува дека и староста си има свои убави моменти“. Коле Ангеловски, кој дебитирал на филм пред точно педесет и пет години во филмот САША, досега има четириесетина филмски улоги, дваесетина улоги во театарот, режирал над осумдесет претстави и произвел над 500 часа ТВ-програма.



AS

XIII INTER
26 - 30

AsterFest

terFest

INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

JUNE 2017 STRUMICA

МЕЃУ **ФАКТОТ И ФИКЦИЈАТА**
BETWEEN **FACT AND FICTION**

Потоа беше доделена наградата „Астер“ за високи достигнувања во светскиот филм на продуцентката од Велика Британија – Џеки Шепард. За своите дваесетина кратки филмови, каде што се јавува во улога на продуцент, веќе добила голем број меѓународни награди. Џеки Шепард ја прими наградата обраќајќи се на англиски јазик: „Одушевена сум што ја добивам наградата. Сакам да правам филмови и ќе продолжам да правам филмови, затоа што тоа е можност да се промени светот на подобро. Оваа награда е голема чест за мене“.

Првата фестивалска вечер заврши со блокот филмови Мувиленд, кој, за разлика од минатите години кога беше посветен на одредена национална кинематографија, оваа година имаше тематска рамка со наслов „Танц-филмови“. Беа прикажани филмовите: СКРОЕНО на Аугенблик, НАРУШУВАЊА на Фелипе Фроза и Уприке Флеминг, КАКО СИ ДЕНЕС на Чиу Чих Хуа, ДЕТСКИ ПТИЦИ ЗА КАМЕРА на Давид Дауриер, ЛЕГНИ МЕ ДОЛУ на Марлене Милар и ДА РЕЧЕМЕ на Фук Пак Џим.

Традиционално, како и претходните години, вториот фестивалски ден започна во Вељуса, во манастирот Воведение на Пресвета Богородица - Елеуса.

Токму таму, во манастирското поткровје, во 11:30 часот, започнаа „Астер-портретите“ на лауреатите и „Тивериополските беседи“. Концепциски, преку овие активности кои поаѓаат од гледиштето дека токму преку дијалошката ситуација, преку беседата која не е монолог, ами релација меѓу сите присутни, може барем малку да се разоткрие феноменот на филмската уметност и – пред сè – на уметникот.

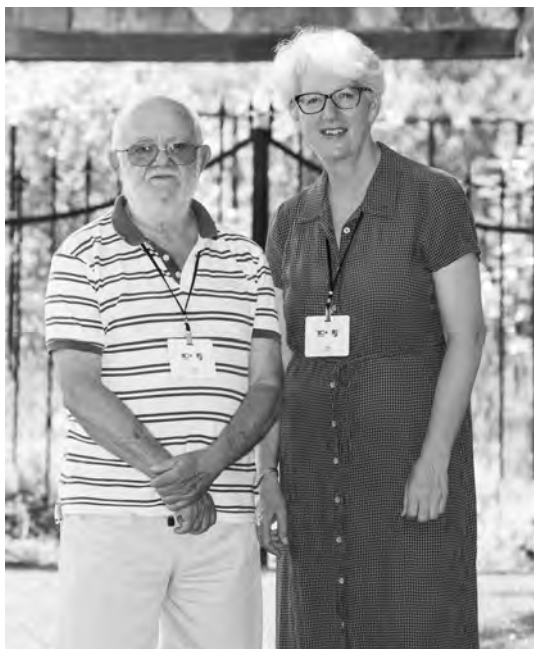
Критичарката Евгенија Теодосиевска направи портрет на Џеки Шепард, наградената продуцентка од Велика Британија: „Филмовите во кои Џеки се јавува како продуцент се толку блиску до реалноста, што се прашувате: ова е реалност или режирана вистина? Во тие филмови нема филмски ефекти, сè е подредено на стварноста и ликовите директно ја отелотворуваат таа стварност.“ (...) „Џеки Шепард е посветена на откривањето на драмите на малите луѓе во далечни, помалку познати простори: Африка, Блискиот Исток. Со филмовите што ги продуцира, таа отворено застанува во одбрана на послабите. Тие филмови се едноставни, со специфичен хумор, со откривање на културолошките разлики меѓу луѓето. Големата љубов за малиот човек – тоа го негува и го чува за сите нас, Џеки Шепард.“ Сама-



Традиционално претставување на Лауреатите на АстерФест во манастирот „Света Богородица Елеуса“ во Вељуса

та продуцентка, пак, истакна дека најважно е филмската приказна да е одредена од реалноста и да има хуманистички аспект. Исто така, истакна дека денес е многу потешко во Велика Британија да се најдат финансиски поддржувачи за снимање филмови. Така, честопати и самиот продуцент треба да инвестира во филмот што се снима, и тоа не само во процесот на неговата продукција, ами потоа и при неговата дистрибуција.

Следуваше портретот на лауреатот Коле Ангеловски направен од филмскиот критичар Влатко Галевски. Во своето обраќање насловено „Лауреатите немаат право на скромност“, Галевски истакна дека првиот филм во кој Коле се јавува како режисер, ТАТКО, снимен во 1973 година, така да се рече, „беспари“ – е филм кој за првпат ги отвори темите за еротското и сексуалното во македонската кинематографија. Тој особено потенцира некои факти поврзани со Коле Ангеловски, имено, дека неговите театарски претстави ги гледале над 2 милиона луѓе; дека е режисер на најизведуваната театарска претстава во Македонија, „Солунски патрдии“, која има над 300 изведби; дека играл во најскапите филмови во тогашната ЈУ-кинематографија. Коле е – заклучи



*Лауреатите на АстерФест - Џеки Шепард
и Коле Ангеловски*



*Заедничка фотографија на лауреатите и гостите на АстерФест
со своите домаќини - во манастирот „Света Богородица Елеуса“ во Вељуса*

Галевски – едноставно автор кој не знае за пауза. Збор зеде и наградениот лауреат: „Не ми е непријатно да бидам во улога на лауреат. Јас бев предодреден да се занимавам со ова со кое се занимавам. Морам да речам, како актер во филмовите, уживав. Како режисер, доживував големи нервози“. Коле Ангеловски особено го евоцираше процесот на снимање на филмот ТАТКО, кога тој како режисер ќе се соочи со опструкции од тогашната филмска кука „Вардар филм“, која во него гледала своевидна конкуренција. Сепак, целата приказна ќе има среќен крај со тоа што филмот ќе биде награден на Филмскиот фестивал во Пула, кој во тоа време беше смотра на најдобрите филмови. Како автор, Коле Ангеловски ќе спомне и некои интересни приказни и анегдоти кои му се случиле нему, најпрвин со една позната чешка актерка од тоа време, која ќе доживее несреќна судбина, а потем и со познатиот Орсон Велс. И се разбира, тоа беа само дел од мноштвото приказни кои се насоборале во Коле Ангеловски сите овие години како автор. Можеше, без прекин, без застанување, да сподели и да раскаже уште многу други приказни, и човечки и филмски.

Претпладнето, во средата, со почеток во 11:30 часот, во фоајето на НУКЦ „Антон Панов“ се одржа миниработилница со наслов „Факт, фикција, дело“. Медијатор на работилницата беше новинарката Евгенија Теодосиевска, а свое излагање во однос на тематската рамка на работилницата имаше д-р Петар Груичиќ, сценарист од Белград – меѓу другото и професор на Мултимедија во Белград. Во своето искажување, Петар појде, пред сè, од својата позиција на „практичар“, на човек што се занимава со пишување сценарија, иако, треба да се рече, се обиде да актуализира, барем бегло, и некои теоретски аспекти на темата. Според него, во однос на релацијата фактографија-фикција, има две гледишта. Првото, она на францускиот класицизам, гледиште што смета дека уметноста настанува, така да се рече, од ништо; дека има една своја виша суштина, своја етеричност и дека не е стриктно поврзана со животната емпирија. И второто гледиште, натуралистичкото, она што им дава предност на фактите. Сепак, треба да се нагласи – истакна тој – дека таа граница меѓу фактот и фикцијата не е строга. Доаѓа до своевидна трансформација на фактот во фикција, па во таа смисла, го спомна филмот во



Од работилниците на АстерФест



Верната публика на АстерФест

кој тој се јавува како сценарист – ПОЛНА МЕСЕЧИНА НАД БЕЛГРАД. Работејќи врз филмот на темата дезертерство – која тогаш, во деведесеттите години од минатиот век, беше практично реалност што се случува, Петар нагласи дека иако стварноста му била драгоцен материјал, сепак, се обидел да внесе и елементи на сопствена креативност, што ќе рече – да даде предност на креативната измислица. Како пример за тој симбиотичен однос меѓу фактот и фиктивното, тој ги посочи кратките раскази на австрискиот писател Томас Бернхарт, кој извесен период работел во весник, во рубриката Црна хроника. Бернхарт толку вешто ги трансформира тие факти од весниците од црното секојдневје, што постои една незабележлива, флуидна граница каде што фактот се преобразува во фикција. На неговото искажување се надоврза медијаторот Евгенија Теодосиевска, која го спомна македонскиот филм ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски. Долго време по неговото појавување, многу луѓе филмот го поимаа како стварност, како нешто што произлегло од животот. Требаше да помине извесна временска дистанца – рече таа – за многумина да сфатат дека тоа е сепак само филм, креативна интерпретација на стварноста. Сценаристот и професор Петар Гру-

ичиќ нагласи дека односот кон фактот е поправо однос кон минатото време, па во таа смисла ние, од позиција на сегашноста во која живееме, можеме креативно да се надоврземе на тој факт. Спомна едно свое лично искуство, обидот да се снимат игран филм кој тргнува од еден факт, од една фотографија од Втората светска војна. Фотографија на тогашниот германски боксерски шампион Макс Шмелинг, кој на фотографијата е многу ослабен, ни малку налик на крупниот, силен боксер каков што го знаеле луѓето. Тоа е фотографија на која тој е, сега, германски војник, извесно време пред да загина при десантот на Крит. Токму таквото случајно откривање на еден детаљ (силниот човек, сега ослабен) на таа по малку необична фотографија може на творецот да му даде поттик и инспирација за креативно надоврзување, за навлегување во зоната на фиктивното. Следуваше еден релаксиран дијалог на Петар со публиката, една необврзувачка и релаксирана размена на мислења. Запрашан што научил најмногу од својот професор, славниот сценарист Гордан Михиќ, тој одговори дека тоа е – заразеноста од вистинската уметност. Режисерот Горан Тренчовски го загатна прашањето за односот помеѓу фактот и фикцијата при процесот на монтажа, а водителот

на работилницата се согласи дека во креативниот процес уште како е присутно тоа преплетување, нагласувајќи дека и самите монтажери можат да се најдат во креативна улога на режисери. Медијаторот Теодосиевска се надоврза на таа игра меѓу фактот и фикцијата, спомнувајќи го филмот ЗЛАТНА ПЕТОРКА на Горан Тренчовски, филм што се базира и поаѓа од вистински настан кој се случил во минатото. Петар Груичиќ го резимираше, на некој начин, своето излагање употребувајќи еден цитат од Иво Андриќ: „Фактите треба да се истражуваат внимателно – сè додека не почнат да лебдат“.

Вечерта, со почеток во 19:30 часот, продолжи фестивалската програма со блокот филмови Свездени документи, документарни филмови во компетиција. Беа прикажани филмовите: ПАТИШТАТА ПО КОИ НИЕ ОДИМЕ на Злата Оронова, КОЛОМБИ на Лука Фери, НЕЖНИОТ ЏИН на Марчин Подолец, ЖЕНИ на Анастасија Кузјакова, НЕРЕД на Иља Желјатков и ЛИЦА на Ханис Багашов.

Четвртиот фестивалски ден, за разлика од претходните три дена, немаше претпладневна програма. Програмата започна некаде по 19:30 часот, во истата голема сала во НУЦК „Антон Панов“ во Струмица. Тричленото меѓународно жири во состав –

Наталија Алтхаузер од Германија, Елена Мелончели од Италија и Срѓан Финк од Холандија – ги соопшти добитниците на годишните награди: Златна потковица за документарецот ВИОЛИНАТА НА ЏО на Кахана Куперман од САД; Сребрена потковица за документарецот ЖЕНИ на Анастасија Кузјакова од Русија; Бронзена потковица за краткиот игран филм ПОСЕТИТЕЛИТЕ на Тео Пападулакис од Грција; Старозлатен проектор за краткиот игран филм ОДОТ НА ПИЈАНИЦАТА на Пол Арменгол од Шпанија; Авторска награда „Ацо Алексов“ за документарецот ЛИЦА на Ханис Багашов од Македонија; Награда „Ѓорѓи Абаџиев“ за најдобро сценарио за краткиот игран филм ПЕЈ на Кристоф Деак од Унгарија; Награда за најдобар краток игран филм за филмот ЖИВЕЕ на Елена Пискарева од Русија; Награда за најдобар анимиран филм за АВИОНОТ на Хесус Мартинез Нота од Шпанија; Специјална диплома од жирито за документарецот НЕРЕД на Иља Желјатков од Русија; Специјална диплома од жирито за краткиот игран филм ИНТЕРМЕЦО на Душан Зориќ од Србија и Специјална диплома од жирито за анимираниот филм ШЕТАЧОТ на Тибалт Шолет од Франција.



Од доделувањето на наградите на АстерФест за 2017 година

Веднаш потоа селекторот на *АстерФест*, Атанас Чупоски, го најави прикажувањето на два филма во чест на наградените: ЉУБОВ, краткиот игран филм на членот на жирито Наталија Алтхаузер, актерка и режисерка од Германија, како и реставрираната верзија на филмот ТАТКО на лауреатот Коле Ангеловски од далечната 1973 година. Наталија Алтхаузер му се заблагодари на организаторот на *АстерФест*, Горан Тренчовски, за можноста да биде дел од фестивалот. Рече дека ЉУБОВ е нејзин прв филм и дека целата екипа, вклучително и таа, биле многу млади кога го работеле филмот, со мал буџет. „Тоа е посебен филм за мене“ – заврши таа. Потоа на сцена се појави вториот лауреат Коле Ангеловски, кој се надоврза на Наталија и рече дека и неговата приказна со снимањето на ТАТКО е многу слична. И тој бил многу млад тогаш, имал дваесет и четири години, додека актерката и звезда на тогашното глумиште, Неда Арнериќ, имала само осумнаесет години. Во филмот е и легендарниот Велимир Бата Живоиновиќ, а тука е и тогаш младиот Мето Јовановски, денешниот доајен на македонското глумиште. И ЉУБОВ на Наталија Алтхаузер, и ТАТКО на Коле Ангеловски – понудија една посебна перспектива во однос на еросот и љубовта. Кај Наталија, тоа е љубовта на денешното време, невротична, понекогаш пресметлива, понекогаш налудничав, но и како сите вистински љубови – кога е тоа потребно – великодушна. Визурата во ТАТКО е сосема поинаква, и тоа во секоја смисла. Антологискиот расказ „Татко“ од збирката „Нова Пасквелија“ на Живко Чинго, расказ според кој е правен филмот, послужил само како подлога за сценаристот и режисер Коле Ангеловски, кој не се држел строго до сижето на расказот, иако основниот мотив – недозволената љубов – е задржан. И таа недозволената љубов е и тажна и комична во исто време во питорескиот предел каде што се случува – планината. Љубов помеѓу татко и снаа, луѓе што во тоа време, периодот на и по Втората светска војна, се целосно природни, едноставни, далеку од идеологизацијата која полека ќе зема замав. И самиот Коле Ангеловски, во неформалните разговори, во еден од фестивалските денови, рече дека и самиот Живко Чинго бил многу задоволен од транспозицијата на неговиот книжевен текст во филм. Се покажува: релацијата книжевност – филм, актуелна денес, актуелна пред две или три децении, не помалку била актуелна и во некои подалечни времиња, пред речиси половина век.

Последниот, петти ден на *Меѓународниот фестивал на краток филм „АстерФест“*, како што беше практика и во претходните години, и оваа година беше одбележан со една релаксирана атмосфера, особено по доделувањето на наградите, атмосфера што секогаш стои и како можност публиката целосно да се посвети на уживањето наречено – филм...! Како мала новина оваа година – беше прикажувањето на кратки филмови од Меѓународниот филмски фестивал на краткометражни филмови во Оберхаузен, Германија. Со почеток во 19:30 часот, како избор на наградени филмови од *Фестивалот во Оберхаузен*, а во вкупно траење од деведесет минути, беа прикажани седум филма: ВЕНУСИЈА на Луис Карин, едно филмско истражување на феноменот на женскоста – отелотворен како нежност, но и како суровост; ДЕН ПРЕД КРАЈОТ, филипински научнофантастичен филм во режија на Лав Дијаз; бразилскиот филм ИЗМИЕНИ РАЦЕ на Луис Корсер, еден обид за критичко гледање на манипулативноста на меѓународните корпорации во сиромашните земји; ПО ЦЕЛ ДЕН, четириминутен филм на Андреас Хофштетер на тема интернет; ТАА ЧИЈА КРВ СЕ ЗГРУТЧУВА ВО МОИТЕ ГАКИ на Вика Киршенбауер, користење на современите воени технологии за да се актуализира и да се зборува за интимноста на телото; ТЕЛЕФОНСКА ЦЕНТРАЛА на Сара Дрет, филм што се занимава со случувањата во Турција додека се пишува нејзината историја; и филмот 489 ГОДИНИ на Хајон Квон, истражување на компјутерските технологии преку кои еден поранешен јужнокорејски војник се враќа во минатото. Повеќето од прикажаните филмови на тринаесеттото издание на *АстерФест* беа европски филмови, но се разбира, тука беа и филмови од други простори и континенти. Видлива беше стилската различност помеѓу прикажаните филмови, почнувајќи од оние што беа фокусирани на мајсторството во филмското раскажување, честопати посегавќи и по експериментот, па сè до оние што не беа оптоварени со технологијата на филмот како естетски феномен, туку во голема мера се обидуваа да го изнесат надвор, на виделина, етичкото како категорија, која како да е малку подзаборавена денес.

И така, БИ и тринаесеттиот *АстерФест*...! До следните приказни, човечки и филмски, до следните патешествија земски и неземски, до идните филмски чуда – наредната година...!

Влатко ГАЛЕВСКИ

СКОПСКА ЛИНИЈА, ЕВРОПСКА „ВОЖЊА“

- за 16. издание на „СИНЕДЕЈС“, 2017) -

Атракцијата наречена ФИЛМ глобално присутна како репертоарски настан во милионите киносали ширум светот, но не помалку привлечна и како домашен и семеен конsumerски продукт, претставува неизбежен дел од секојдневјето на современиот човек.

СКОПСКА ЛИНИЈА, ЕВРОПСКА ВОЖЊА

CINE DAYS

9 → 19 Ное.



Секогаш верната публика на СИНЕДЕЈС

Нешто, пак, што додава дополнителна возбуда кога се работи за филмот се филмските фестивали. Причината е во двата клучни сегменти кои фестивалите по правило ги негуваат: премиерното прикажување на определена територија (град или држава) и селекцијата на филмските остварувања која главно содржи дела со авторски печат и најчесто дела од некомерцијален или полукомерцијален формат, што би значело, филмови што поседуваат одреден квантум на артизам. Постои уште еден не помалку значаен критериум кој веќе голем број фестивали го практикуваат, а тоа е претставување на дебитантски и/или втори филмови на млади автори. Овој рецепт се покажа како мошне делотворен, пред сè, во откривањето нови аспекти и практики во создавањето на филмското дело, имајќи ги предвид новите технологии, но и од гледиште на привлекување нови генерации публика, како филмофили така и професионалци.

Скопскиот фестивал *Синедејс* веќе со години е манифестација која својата привлечност ја темели токму врз комбинацијата на погоренаведените елементи... но и многу повеќе.

Пред сè, *Синедејс*, како свој концепт, ја има промоцијата на европските културни вредности и традиции (не само филмски) и со тоа исполнува

една благородна мисија на овие, за жал, сè уште недоволно култивирани и артикулирани релации на економска и политичка тривијалност. Со голема доза на убеденост дека токму таа тривијалност *Синедејс* ја елиминира, создавајќи поинаква аура на духовна и естетска надградба, толку неопходна за еден општествен кор-сокак во кој веќе подолго време сме заглавени.

Годинашнава *Синедејс* фестивалска структура ги надмина сите стереотипи на некаков стерилен, минлив, обичен фестивал од кој би се запаметиле неколку добри филмски остварувања... и толку. *Синедејс 2017* не се занимаваше само со кинопроекции и наградени филмови, туку направи голем културолошки и медиумски исчекор. Во оваа смисла е неопходно овој заклучок да го поткрепиме со таксативно набројување на содржините на фестивалот.

Гала-програмата во киното *Милениум* понуди 20 нови наслови од најреномирани европски режисери, кои беа наградувани на најзначајните светски фестивали изминатата и оваа година. Да спомнеме само дел од нив: 24 КАДРИ на Абаз Киаростами, УБИСТВОТО НА СВЕТИОТ ЕЛЕН на Јоргос Лантимос, НЕЉУБОВ на Андреј Звјагинцев, ДРУГАТА СТРАНА НА НАДЕЖТА на Аки Кауризмаки итн.

Во киното *Фросина* во десетте вечери беа прикажани 8 филма во Официјалната селекција и 6

филма во селекцијата СинеБалкан. Сите 14 филмови беа во селекција на господинот Бернд Будер.

„...Зошто филмаџиите се под закана денес? Постои ли причина зошто нивните филмови да не патуваат низ светот? Во Украина е забрането да се прикажуваат руски филмови во редовната кинопрограма. ...Како и во реалноста, на филм нема јасни одговори. Ниту за пубертетска криза, ниту за домашен расизам. Ниту за заканувачката сабја со која замавнуваат авторитарните режими, ниту за разочарувачката тишина на село. Гледачот треба да набљудува, да одлучи сам за себе – додека во меѓувреме на екранот ќе се појават голем број волшебни пејзажи и контрадикторни протагонисти. Ликови што ни се чинат толку познати, бидејќи, на крајот на денот, сите ние секогаш сме принудени да се согласуваме самите со себе...”

(Бернд Будер за селектираните филмови)

За победниците во Официјалната селекција одлучуваше жиријот во состав: Семих Капланоглу, Евгенија Тирдатова и Марија Драндаки. **„Златната ѕвезда“ за најдобар филм ја доби СРЦЕ ОД КАМЕН на режисерот Гудмундур Арнар Гудмундсон од Исланд.** Во образложението на жиријот се вели: „За искрениот и длабок опис на проблемите со кои се соочуваат тинејџерите растејќи, за сексуалната конфузија и за откривањето

на вистинската природа на нештата, како и за создавањето на реалистична атмосфера за животот во мало и отсечено село далеку на Северот”.

„Сребрена ѕвезда“ за најдобра режија доби режисерот Ѓерѓ Кристоф за филмот НАДВОР (Словачка). „Сина ѕвезда“ за најдобро сценарио им е доделена на Вангелис Мурикис, Јанис Сакаридис и Јанис Цирбас за филмот ПЛОШТАД АМЕРИКА (Грција).





Во селекцијата СинеБалкан за најдобар филм беше прогласен ЗОРА на албанскиот режисер Гентијан Кочи – „За храброста на дебитантот режисер да го изрази потиснатото постоење на мајка која потфрлува во животот“, а „Специјално признание“ беше доделено за актерската екипа во филмот ТРАМПОЛИНА на Катарина Зринка Матиевиќ од Хрватска. Експликација на жириго: „За совршената хемија меѓу актерите, а особено за изведбата на Франка Миколачи, која ја игра седумгодишната Лина“. За наградите во оваа селекција одлучуваше жириго во состав: Ник Џелилај, Павлина Желева и Велибор Топиќ.

Како придружни програми, 16. издание на *Синедес* понуди 9 долгометражни музички документарци (MusicDox) од најновата светска продукција. Беа прикажани филмовите за Мајлс Дејвис, Џон Колтрејн, групата Оезис и други. Интересна понуда беше и програмата „Синедес+“ која содржеше 6 филма меѓу кои и филмовите: ДЕЈВИД ЛИНЧ: ЖИВОТОТ НА ЕДЕН УМЕТНИК во режија на Дејвид Линч, ХАРМС во режија на Иван Болотников, ПЕЛЕ: РАЃАЊЕТО НА ЕДНА ЛЕГЕНДА во режија на Џеф и Мајкл

Зимбалист итн... Годинава, Земја во фокусот беше Шведска, со 5 нови остварувања.

Во Џебното кино во МКЦ беа прикажани и 8 нови македонски кратки филмови. Богатата Студентска програма, пак, од 50-ина кратки филмови имаше натпреварувачки карактер, а за наградите одлучуваше тричленото жири во состав: Лајма Граждановича, Марија Апчевска и Наташа Петровиќ.

Неколките работилници, за кои постоеше големо интересирање, беа на различни теми и области од филмската уметност. Така, на тема „Нарација: Како може да изградиме цврсти наративи за филмови“, мастер-клас одржа Саваш Арслан, универзитетски професор од Истанбул. На тема „Промена на планови во еден кадар како вид монтажа“ предавање имаше српскиот сценарист и режисер Мирослав Момчиловиќ. Анила Гаевиќ одржа семинар за актери, а Ненси Бишоп водеше работилница за скрининг техники на снимање аудиции и филмови.

И оваа година фестивалот распиша конкурс за млада филмска критика чијшто квалитет го оценуваше тричлено жири во состав: Елена Димитровска, Златко Гелески и Влатко Галевски.

„...И покрај сериозните теми кои се обработени, филмот често и успешно инкорпорира комични елементи кои не одземаат од сериозноста на темите кои се обработуваат, но во исто време и не дозволуваат преголемата сериозност на темите да предизвика чувство на депресија и безнадежност кај публиката, наместо тоа трансформирајќи го филмот во едно пријатно, возбудливо и поучно уметничко дело конкретно за проблемите на локалното население во Назарет кое често е игнорирано од туристите, но и за луѓето пошироко. Во овој дух и самиот крај на филмот нè остава со една соодветна порака упатена кон целиот овој општествен метеж во форма на физиолошко олеснување врз 'светата земја' од страна на нејзиниот нов жител – плод на љубовта непоразена од него...”

*(извадок од наградениот текст за филмска критика на Максим Осман-Николов, за израелскиот филм **СВЕТ ВОЗДУХ**)*

Како зачин, фестивалот реализира исклучително атрактивна музичко/концертна програма. Во текот на сите 10 фестивалски денови публиката имаше можност, по филмските проекции, да се препушти на музиката на странски и домашни музичари и диџеи. Посебна атракција беше концертот на музата на Дејвид Линч, актерката и пејачката Криста Бел.

Целосната понуда на *Синедејс 2017* беше заокружена со 60 долгометражни и 50 кусометражни филмови, 10 музички настани и за сето тоа влезници побараа над 17 илјади посетители. Програмската цреша беше премиерата на македонскиот филм **ИСЦЕЛИТЕЛ** на режисерот Ѓорче Ставрески, филм на кој му беше подарен љубовен аплауз на прво гледање.

„Потегот, годинашниов *Синедејс* да се затвори со македонскиот филм **ИСЦЕЛИТЕЛ**, се покажа како маркетиншки оправдан и привлечен. По етикетата – најдобар филм според публиката на *филмскиот фестивал во Солун* - очекувано беше филмот да предизвика речиси еуфоричен пречек во Скопје. **ИСЦЕЛИТЕЛ** ниту нуди ниту бара драматуршко напрегање... Но, затоа нуди расположение, на моменти горчливо но секогаш газирано со меурчиња дијалогска духовитост (малку бајата а повеќе свежа). Ставрески умешно ја води актерската артикулација толку ретка во домашната кинематографија, со дузина симпатични детали кои на филмот му ја даваат потребната доза на шарм и гледливост. Заслугите секако им припаѓаат на носечките ликови Благој Веселинов (Веле) и Анастас Тановски (Саздо), но и на останатиот актерски тим... Филмот **ИСЦЕЛИТЕЛ** го има оној толку неопходен предзнак на значаен и пожелен кинематографски продукт. Сосема зрел и конзистентен дебитантски игран филм. Препознавањето на трагикомичниот миг во кој живееме, овде на Балканот, е суштинската порака на филмот...”

(извадок од рецензијата „М“ хуморот како лек на Влатко Галевски)

Сцени од некои од прикажаните филмови на СИНЕДЕЈС



Фестивалот воведо уште една атрактивна филмска понуда со наслов „СинеМаратон“. Имено, само еден ден по затворањето на *Синедејс*, во *Џебното кино* отпочна и се реализираше 10-дневен филмски маратон со проекции на 70 филмови распоредени во жанровски целини. Овој своевиден „измачувачки“ проект како свое авизо го постави – „Надоместете го пропуштеното“, всушност, ретроспектива на класичната филмска уметност, како и на онаа алтернативна и авангардна продукција подалеку од мејнстрим понудата. Овој „нус“ проект се реализира во рамките на Дебатниот филмски клуб „Лале“ во *Џебното кино*, а како своевидна едукативна сесија за која не требаа влезници.

И за крај, во име на објективноста, *Синедејс* мора да ги уважи навидум ситните пропусти кои се однесуваат на преводите и уредноста на титловите во неколку наврати, а за кои публиката оправдано реагираше. Имаше и неколку технички пропусти кои во иднина треба да се елиминираат. *Синедејс* ја има репутацијата на значаен годишен медиумски настан за градот Скопје, па во тоа име неопходни се корекции на малкуте недостатоци, во име на квалитетна и целосно релевантна манифестација од висок ранг..



Од прес-конференциите на *СИНЕДЕЈС*

Сунчица ВЕСЕЛИНОВСКА

КИНЕНОВА – ЗА АВТОРИТЕ ШТО ДОАЃААТ

**- за првите две изданија на Меѓународниот
филмски фестивал на дебитантски
филм „КинеНова“, Скопје, 2016/2017 -**

Уште една смотра на уметноста се најде на фестивалската филмска мапа во Македонија: *Меѓународниот филмски фестивал на дебитантски филм – КинеНова*. Дали имаше потреба од уште еден филмски фестивал? Секако. Како да сме навикнати да следиме и прифаќаме само она што ни доаѓа на површината, она што е популарно, она што ни се пласира во филмскиот свет, да консумираме приказни од „големите“ филмски автори, а притоа не доволно да ги уважуваме и другите што се исто така мајстори, но не се во фокусот во одреден момент, дебитантите. Оттука и идејата да се направи нешто различно, ново и свежо, фестивал со посебна специфика што ќе им дава шанса, ќе ги поддржува и наградува почетниците во филмската уметност. Токму затоа, во недостиг на фестивал кој целосно ќе им обезбеди простор на младите филмации да ги претстават своите дела, група ентузијастички го организираа првиот независен интернационален фестивал на дебитантски филмови насловен *КинеНова*. Овој фестивал е единствен во Македонија и еден од малкуте во Европа и во светот чија главна селекција е фокусирана на дебитантски или втори филмови на авторите. Фокусот на *КинеНова* е комплетно насочен кон новите филмски автори, новите ѕвезди, оние што во моментов блеснуваат на филмското платно во светот и ги започнуваат своите кариери. Целта на овој фестивал е да се поттикне нова енергија и да се даде поддршка на авторите што доаѓаат, кои носат нови, храбри и прогресивни идеи, а во исто време она што е многу значајно – фестивал што претставува и платформа за промовирање на домашната кинематографија. Новите авторски гласови се оние што ги негуваат филмската уметност и слободниот филмски израз од

исклучително значење за интелектуално и културно издигнување на општеството и светот воопшто. Почетокот и патот на новите филмски автори до големите светски филмски фестивали и пазари се исклучиво тешки за пробивање, особено кога авторот е анонимен и доаѓа од некоја мала средина или кинематографија. Ретко се случува режисер првенец да доживее апсолутен успех, потребни се години за да ги развие својот талент и режисерска вештина, со помалку или повеќе просечни филмови.

Оттука само по себе се наметнува прашањето: **Можат ли аматерските филмови да бидат доволно добри за да им конкурираат на професионалните филмови?** Повеќето аматерски филмови се одлични, некои и генијални. Да не ги споменуваме тука и дебијата на мајсторите на филмот Велс, Тарковски, Звјагинцев, Џејлан... Незаборавен и вечно инспиративен ќе остане моментот кога ПРЕД ДОЖДОТ на нашиот Милчо Манчевски го доби *Златниот лав* во Венеција. Тоа беше нешто посебно, дотогаш непознат автор блесна со својот дебитантски филм и ремек-дело на филмската уметност. Во меѓувреме, филмската клима се промени, па сведоци сме дека не е мал бројот на фестивалски награди што ги понесле токму авторите што внесле свежа крв со иновативен пристап и идеја во филмската уметност – дебитантите.

Што значи името на фестивалот *КинеНова*? За името *КинеНова* потребно беше малку да се истражува. Поаѓајќи од тоа дека фестивалот се однесува на филм, сè започна со лингвистичко-историското истражување од каде што логично произлезе терминот „кинезис“, кој според старогрчкиот јазик значи подвиг или движење, од каде што, всушност, потекнува и зборот „кино“ или „кинематографија“ (слика во движење). Потоа беше неопходно да се изнајде соодветен термин кој со еден збор ќе го

наслика духот на фестивалот посветен на новите, на оние што само што зачекориле во светот на филмот. Сам по себе, некако, се наметна латинскиот збор „нова“ кој често се употребува со зборот „stella“ или ѕвезда, односно нова ѕвезда. Оттаму фестивалот го доби името *КинеНова*.

Инаку, што се однесува дологото на фестивалот, тука имаше повеќе варијанти, но повторно логички се надоврза приказната од самите почетоци на филмот, филмската уметност или сликата што се движи, која реферира на концептот на фестивалот. Инспирација е англискиот фотограф од XIX век, Едвард Мејбриџ, кој во намерата да докаже дека коњот додека е во галоп во еден момент не го допира тлото, го фотографирал со специјален фотоапарат додека бил во трка, а потоа откако ги споиле фотографиите, резултатот бил фотографии каде што се гледа слика во движење, односно коњ во движење. Овој експеримент, всушност, се смета за прапочеток на филмската уметност и овој коњ како симбол е земен за основа на логото на фестивалот *КинеНова*. Што се однесува до местото на фестивалското случување – градот Скопје е избран за домаќин – поради својот дух на отвореност за нови прогресивни идеи и културни настани.

Првото издание на фестивалот се одржа од 5 до 9 октомври 2016 година, на неколку локации во Скопје, со богата филмска програма и бројни млади автори од целиот свет. Фестивалот е прв од својот вид и таргетира широка група гледачи, пред сè, ја опфаќа младата генерација, но поради атрактивноста на другите дополнителни програми на актуелни филмови од Балканот и светот со ексклузивни гостувања, анимира публика од сите генерации. Фестивалот е организиран самоиницијативно, како независен проект и е од натпреварувачки карактер. За наградата конкурираат филмови од целиот свет, за што беше распишан отворен конкурс на сите филмски платформи. За интересот и сериозноста уште на првото издание на овој настан говорат пристигнатите над 4000 филмови од 114 земји од целиот свет.

Програмскиот концепт на *КинеНова* се базира врз две натпреварувачки програми: главна (официјална) програма и селекција на кратки филмови. Главниот критериум за селекција на главната, натпреварувачка програма се први или втори филмски остварувања на режисери, додека пак во ревијалниот дел на фестивалот се најдоа: *Панорама на светски филм*, *Балкански преглед* и *Прв и последен филм* на истакнат филмски автор.

Со проекцијата на бугарскиот филм *СЛАВА* од 2016 година, од натпреварувачката програма, во режија на дуото Петар Волчанов и Кристина Грозев



Логото на КинеНова



Мира Фурлан - КинеНова 2016

ва, во кино Култура свечено беше отворен фестивалот *КинеНова*, 2016. Специјалното признание за особен придонес во филмската уметност ѝ беше доделено на специјалната гостинка, реномираната хрватска актерка која направи американска кариера – Мира Фурлан.

Во главната селекција за наградите за најдобар филм, најдобра режија и најдобро сценарио, покрај филмот *СЛАВА*, се натпреваруваа уште осум филмови: *ДЛАБОЧИНИ 2* на Огњен Главоњиќ од Србија, *ФАКАЊЕ* на Американецот Мика Маги, *ПРЕКИН* на грчкиот режисер Јоргос Зоис, *ДВА ЛОЗА* од Паул Негоеску од Романија, *БАФАЛО* на Иранецот Кавех Сајад Хосеини, *ПАТОТ ЗА ЛА ПАЗ* на Франциско Вароне од Аргентина и *ЏОНАТАН* во режија на Пјотр Левандовски од Германија.

Жирито на *Првиот меѓународен филмски фестивал КинеНова 2016* го предводеше познатиот романски сценарист – Разван Радулеску, потоа Мира Фурлан – реномирана хрватска актерка, Мето Јовановски – истакнат македонски актер и Галина Тонева – значајно име во филмската индустрија во Бугарија. *Наградата за најдобар филм*, според жирито – за неговата чесност, доловениот сегашен момент во неговата автентичност и раскажување на локалната приказна која досегнува пошироко, универзално значење – ја понесе филмот *СЛАВА* (Бугарија 2016), во режија на Кристина Грозева и Петар Волчанов.

Наградата за најдобар режисер и Наградата за најдобро сценарио му припаднаа на филмот *ДЛАБОЧИНИ 2* (Србија 2016) и на режисерот Огњен Гла-

воњиќ. Според жирито – тоа е поради неговиот радикален пристап, храброст и трпеливост да следи една многу осетлива приказна, избегнувајќи сентиментализам и пропаганда, како и поради главното достигнување на овој филм – да го присили гледачот да ѝ погледне на вистината в лице. Жирито за краток и анимиран филм на *Првиот меѓународен филмски фестивал КинеНова – Скопје, 2016*, на чело со Дејан Дабиќ од Србија и со членовите Мануела Цернат од Романија и Вардан Тозија од Македонија, *Наградата за најдобар краток филм*, според нивното образложение – за искрена слатко-горчлива приказна за љубов и посветеност, суптилна поема за свет што полека исчезнува – му ја додели на филмот *СМОКВА* (Шведска, 2016) на Никос Коловос. *Наградата за најдобар анимиран филм* жирито ја додели на филмот *КРУЖНО ПАТУВАЊЕ НА МАРЕТО* на режисерот Жарко Иванов (Македонија, 2016). Жирито, исто така, за исклучително визуелно влијание и за оригинален пристап кон денес универзалната закана, третирана во духот на традицијата на величествената иранска филмска школа – додели и *Специјално признание* на филмот *ЛУЃЕ ОД ГРОБИШТАТА* во реализација на Али Мардоми (Иран, 2016).

Карактеристично за овој фестивал е што има специфична секција, посветена на првиот и последниот филм на еден автор. На првото издание на фестивалот беше избран романскиот режисер Корнелиу Порумбоју со својот прв филм *12:08 ИСТОЧНО ОД БУКУРЕШТ* и најновиот филм од минатата година – *БОГАТСТВО*. Премиерно на фестивалот беше прикажан и документарниот филм *ВАЛЕНТИНА* на германскиот режисер Максимилијан Фелдман, документарна приказна за едно девојче и сиромаштијата во која живеат голем дел од Ромите во скопската населба Шуто Оризари. По повод македонската премиера на филмот *БУРЕК*, кој е работен во српско-американско-грчка копродукција, гостин на фестивалот беше српскиот актер Бане Трифуновиќ. Во ревијалниот дел од програмата на затворањето на фестивалот беше прикажан филмот *СМРТ ВО САРАЕВО* – во режија на оскаровецот Данис Тановиќ, кој беше прикажан и како дел од главната програма на *Берлиналето* истата година.

Во рамките на *КинеНова 2016*, покрај програмската секција на фестивалот, познатиот романски сценарист Разван Радулеску, добитник на највисоките светски филмски награди, како што се *Златната мечка* на *Берлинскиот филмски фестивал* во 2013 година и наградата *Златна палма* на *Канскиот филмски фестивал* во 2007 година – одржа мастер-клас во *Кинотеката на Македонија* на тема: „Граматиката на времето во драматургијата“, пред студентите од филмските академии во Скопје.



**Сцена од филмот
СЛАВА – КинеНова
2016**



Разван Радулеску – КинеНова 2016

Понатаму, според целта и духот на фестивалот, познатиот скрипт-доктор Џон Стивенс одржа работилница за развој на сценарија за кратки филмови. За најдобро сценарио беше прогласено сценариото БЕГАЛЦИ на Андреј Георгиев, студент на ФДУ Скопје и му донесе награда на авторот од Компанијата за анимација и визуелни ефекти ФХЗХ – во вредност од 3.000 евра за реализација на краток филм.

По една година, Скопје повторно стана средиште на филмската уметност бидејќи веќе афирмираниот *Меѓународен филмски фестивал КинеНова*, традиционално од 6 до 11 октомври, оваа 2017 година под мотото „За сè има првпат“ – го имаше и своето второто издание, под официјалниот назив *Меѓународен филмски фестивал КинеНова – Скопје*. И како и претходната година, и второто издание донесе нови авторски имиња и нови непознати филмови – кои раскажаа нови непознати приказни. Во шесте фестивалски денови, посетителите имаа можност да проследат силна, свежа и жанровски многу разновидна програма со филмови кои се прв и втор долгометражен филм на режисерот. Филмскиот фестивал *КинеНова* има основна јасно поставена концепција и програма кои во новото издание беа дополнителни збогатени. Кинопроециите се одвиваа на неколку локации во градот Скопје: *Синеплекс*, кино *Култура*, *Кинотека на Македонија* и кино *Милениум*.

Фестивалската програма беше наменета за комплетната јавност, во која спаѓаат љубителите на филмот, стручната филмска фела, оние што ужи-

ваат во филмски фестивалски настани со квалитетна забава и придружни настани, студенти и сл.

Главната натпреварувачка програма се состоеше од прв или втор игран филм на автори од целиот свет и натпреварувачки дел од програмата за краткометражен филм. Дополнителни, неконкурентни програми вклучуваат ревиите: *Кино Балкан*, *Македонски кратки филмови* и *0% цензурирани*. Во целокупната програма беа застапени квалитетот на филмовите и авторскиот пристап кон нив, а што се однесува до тематската разноликост – таа варираше од сурово егзистенцијални, преку поствоени приказни до исконско човечки, како и теми кои сè уште предизвикуваат силни контроверзи во нашето општество, како што е хомосексуалноста. Натпреварувачката програма изобиљувааше со филмови со свеж и иновативен пристап во филмската нарација, а дополнителната програма пак беше доволно разновидна за да го разбуди љубопитството кај филмските сладокусци.

Второто издание на *КинеНова* свечено беше отворено на 6 октомври, 2017 – со филмот МАЖИТЕ НЕ ПЛАЧАТ, дебитантското остварување на босанскиот режисер Ален Дрљевиќ – во кино *Милениум* во Скопје. Гостин на фестивалот беше и самиот автор, кој се претстави пред публиката и имаше разговор со посетителите.

Инаку, ексклузивен гостин на *КинеНова* 2017 беше српскиот актер Жарко Лаушевиќ, кому му



Жарко Лаушевиќ – КинеНова 2017

беше доделено *Специјалното признание за особен придонес во филмската уметност*. На прес-конференцијата за новинари, Лаушевиќ истакна: „Драго ми е што сум во Скопје, затоа што мојата кариера е одбележана со работа со дебитанти“.

Фестивалот, како и минатата година, имаше награден карактер – и во главната селекција за најдобар филм, режија и сценарио се натпреваруваа вкупно десет филмови: МАЖИТЕ НЕ ПЛАЧАТ на Ален Дрљевиќ (Босна, 2017), КОЛУМБУС на Когонада (САД, 2017), КВАЛИТЕТНО ВРЕМЕ на Дан Бакер (Холандија, 2017), ЛЕТО 1993 на Карла Симон (Шпанија, 2017), ФАМИЛИЈА на Густаво Рондон Кордова (Венецуела, 2017), МЕДА ИЛИ НЕ БАШ ВЕДРАТА СТРАНА НА НЕШТАТА на Емануел Парву (Романија, 2017), КУЛА на Кит Мејтланд (САД, 2016), СПОКОЈНА НОЌ, СПОКОЈНА СВЕТЛИНА на Софи Гојет (Канада, 2016), ЗВУКОТ НА НЕШТАТА на Ариел Ескаланте (Костарика, 2016), и ЕДНА НЕДЕЛА И ЕДЕН ДЕН на Асаф Полонски (Израел, 2016). За изборот на филмови, на прес-конференцијата по повод новото издание на фестивалот, селекторката Марина Костова изјави: „Имаме десет одлични филмови од десет нови авторски гласови кои допрва ќе се слушаат. Сосема случајно, темата на посттравматското искуство – испадна да биде нишка која на некој начин ќе ги поврзе сите филмови во конкуренцијата за награда, што пак е сосема соодветно на нашата актуелна стварност“.

Филмовите од главната натпреварувачка програма на годишното второ издание на *КинеНова* го оценуваше стручно жири, во состав: Горан Марковиќ, режисер од соседна Србија како претседател, Хулија Учансу, професорка и поранешна директорка на *Филмскиот фестивал во Истанбул*, македонската актерка Синоличка Трпкова и актерот Игор Гало од Хрватска. *Наградата за најдобар*

филм *жирито на фестивалот му ја додели на филмот ФАМИЛИЈА на Густаво Рондон Кордова (Венецуела)*, за неговиот исклучителен талент при претставувањето на приказната за преживување во посебно брутален и насилан свет во кој се наоѓаат обата протагонисти, но и целото општество во земјата каде што припаѓаат.

Наградата за најдобар режисер ја доби босанскиот филм МАЖИТЕ НЕ ПЛАЧАТ на Ален Дрљевиќ за неговото зрело режирање, справувајќи се со најделикатната, историска и психолошка ситуација во која се наоѓаат протагонистите, давајќи ни паралелно чувство на оптимизам и надеж на самиот крај. Жирито одлучи да го награти израелскиот филм ЕДНА НЕДЕЛА И ЕДЕН ДЕН на Асаф Полонски со *Награда за најдобро сценарио*, поради исклучително успешното справување со една толку осетлива, тажна и хумана ситуација на еден трагикомичен начин. Жирито одлучи да додели *Специјално признание* за филмот КУЛА – за користењето на свеж и експериментален израз од страна на режисерот Кит Мејтланд, кој успешно комбинира анимирана и документарно-играна форма во филмската нарација, претставувајќи ни ја на тој начин оваа значајна и драматична тема.

Жирито на *Интернационалната селекција на кратки филмови* и на *Македонската селекција на кратки филмови*, во состав: Христос Каракапелис (Грција), Катрин Хабиб (Франција) и Марија Џицева (Македонија), ги претстави следниве награди: *Прва награда во Интернационалната селекција на кратки филмови* ја споделија два филма со различна естетика, но кои и обата ја претставуваат филмската уметност во една модерна и вистинска смисла на зборот: БРИТАНЕЦ ПО БОЖЈА ВОЛЈА на Шон Дан, САД – и филмот АНА на Марго Зубашвили, Грузија. *Специјалното признание* го доби филмот СУ-

ДИР на Хонг Хенг Фаи од Макао. *Наградата за најдобар филм од Македонската селекција на кратки филмови* ја доби филмот ДОЛГО ПАТУВАЊЕ ДО ДОМА на Ибер Деари.

Вечерта на свеченото отворање на *КинеНова 2017*, според гласачите (преку онлајн гласање), за победник на *Конкурсот за најдобар краток филм* на тема „За сè има првпат“ – беше прогласен филмот ЕЈ, ТЕО на Сезер Салихи.

На шесте фестивалски вечери – не помалку возбудливи – беа и дополнителните, ревијални програми



Сцена од филмот ФАМИЛИЈА – *КинеНова 2017*

на фестивалот, како што се *Панорамата на светската независна филмска продукција, Кино Балкан, Фокус на...* – и особено за издвојување е нововостановената програма *0% цензурирано*, провокација за посетителите на *КинеНова*.

Славниот режисер и сценарист Горан Марковиќ, како потписник на многуте филмски остварувања во југословенската и српската кинематографија – во рамките на второто издание на *КинеНова* – во *Кинотеката на Македонија* одржа мастер-клас, на тема „Актерската игра во крупен план“. Со студентите од ФДУ Скопје и други што присуствуваа на предавањето, тој сподели дел од своето богато искуство како режисер и како професор на ФДУ Белград.



Горан Марковиќ – КинеНова 2017

Во рамките на *КинеНова* се одржа и *Работилница за развој на сценарија за кратки филмови* за македонските млади сценаристи, чиј ментор повторно беше англискиот скрипт-доктор Џон Стивенс. *Наградата за развој на сценарио* од компанијата за анимација и визуелни ефекти ФХЗХ во вредност од 3.000 евра за реализација на краток филм – ја доби Јаков Попоски за проектот „Мост“.

На затворањето на второто издание од фестивалот *КинеНова* пилот-филмот од ТВ-серијата *СЕНКИ НАД БАЛКАНОТ* на Драган Бјелогриќ, имаше скопска премиера во кино *Синеплекс*. Режисерот Драган Бјелогриќ, како и поголем дел од актерската екипата на овој филмски проект, се претста-

вија пред публиката на *КинеНова*. Серијата е меѓународна копродукција меѓу *Кобра филм* од Србија, *Скопје филм студио* од Македонија и *Искра* од Русија. *СЕНКИ НАД БАЛКАНОТ* е историски трилер за настани од почетокот на 20. век, главно во Белград, и опфаќа дел од историско-политичките случувања од тој период во Македонија. Режисер на осмата епизода која се снимаше претежно во Битола и околината, е Игор Иванов-Изи.



Сцена од серијата СЕНКИ НАД БАЛКАНОТ – КинеНова 2017

КинеНова јасно и амбициозно – уште од првото издание – ја постави својата патека на развој, која во наредниот период ќе создава сè повеќе нов простор, каде што пред публиката и стручната јавност ќе се претставуваат и афирмираат сè повеќе нови филмски творци од Македонија и светот – и ќе ги унапредува програмските делови за да ја изненади публиката, која веројатно тоа и го очекува од наредните нови изданија на *КинеНова*...

Влатко ГАЛЕВСКИ

АВАНТУРАТА КАКО МЕДИУМ

- за 8. издание на Фестивалот
на планински филм „ЕХО“, 2017 -

Кога една благородна идеја ќе прерасне во сериозно обмислен концепт, а потоа ќе се реализира како настан што ги надминува локалните потреби на една средина, тогаш зборуваме за потфат од многу пошироко медиумско, општествено и еколошко значење. Во културолошка смисла, во изминативе 8 години во филмско-фестивалскиот простор на Македо-

8 | ЕХО 24-27
Октомври

Фестивал на
планински
филм

КИНО
Милениум
Фросина
Џебно кино МКЦ



нија е пополнета празнина која, за волја на вистината, речиси никој не ја перципираше. Имено, она што само ретки поединци или групи фанатично го практикуваа под влијание на некаков глобален тренд или индивидуален порив да се биде вон урбаните средини, да се биде во близок контакт со природата, и тоа во најразлични форми на предизвик да се биде слободен, ете, токму тоа се изроди во здраво и длабоко хуманистичко движење именувано *Фестивал на планински филм EXO*. Овој фестивал ги надмина рамките на манифестација за која големото филмско платно е единствениот простор од кој ќе допираат слики и пораки за синергијата помеѓу природата и човекот. *EXO*, по изминативе 8 години, успеа да достигне рамниште на комуникациски агенс кој ги зближува луѓето, да биде простор за откривање на нови аспекти на слободното движење и размислување. Референците на фестивалот *EXO* зборуваат за неговата медиумска и културолошка потентност. Зашто: *EXO* промовира слобода. *EXO* ја сугерира слободата како есенцијално човеково дејствување. *EXO* ја има улогата на детрауматизатор на личноста. *EXO* охрабрува, стимулира, адреналира, деконтаминира. *EXO* им се обраќа на сите слободоумни и храбри луѓе, но и на оние што бараат начин да ги решат сопствените физички и духовни проблеми. *EXO* ги нуди бескрајните (и бесплатни) огромни пространства, дава можност да допрете први до неоткриеното, до недопреното, до замисленото, да ја доживеете авантурата како најслободна варијанта на љубопитноста.

Од почетоките до денес

А сè почна во септември 2010 година во рамките на „Културното лето 2010“ во *Кинотеката на Македонија*. На тоа прво претставување беа прикажани 15 филмови. Првите две години фестивалот беше во директна соработка и организација со *Филм фест Банско* од Бугарија, кој прерасна во еден од најголемите фестивали од овој вид во Европа и кој донесе значајни филмски остварувања, реализира презентации на достигнувањата на најголемите имиња од светот на планинските спортови, изложби на фотографии, работилници итн. Тој позитивен иницијален дух во потполност се пренесе на македонски терен и израсна во респектабилна годишна манифестација.

Од 2012 година, *EXO* функционира самостојно, со сопствена селекција на филмови, во времетраење од четири дена, во кои беа прикажани 20 филмови и одржани пет презентации, меѓу кои и онаа на познатиот словенечки алпинист Урбан Новак, добитникот на престижната награда „Златен цепин“.



Четвртото издание на *EXO* се сели во киното *Фросина*, значително расте бројот на посетители, а покрај деветнаесетте филмови и петте презентации, значајни се присуството и презентацијата на еден од најпознатите руски и светски алпинисти Александар Кленов. Премиерно се прикажани и два македонски филма.

Веќе во петтото издание – за фестивалската понуда е неопходен поголем кинопростор, па така проекциите се одвиваат во кината *Милениум* и *Фросина* и во *МКЦ* (во клуб-ресторанот). 29 филмови, 20 аматерски видеа, четири презентации; распишан е и конкурс за аматерските видеа, по кој одлучува и наградите ги доделува жири-комисија. Гости на фестивалот беа алпинистот Клемент Премрл и фотографот Лукаш Варжека.

Во 2015, *EXO* воведува нови содржини како што е конкурсот за планинска фотографија, прикажани се 27 филмови, а присутни беа гости од Бугарија, Полска и Словенија со свои презентации. Проекциите се одвиваа во кината *Милениум*, *Фросина* и *Џебното кино* во *МКЦ*.

Во 2016 година, фестивалот понуди 50 проекти во три киносали, беше домаќин на единаесет



Од отворањето на фестивалот

гости од странство, објави две книги („Метафизика на врвот“ од Ферид Мухиќ и „Седмата оценка“ од најпознатиот алпинист на сите времиња – Рајнолд Меснер) и го најави големиот филмски карван во 15 града низ Македонија. Победниците на конкурсите за најдобро видео и најдобра фотографија беа наградени со „GoPro“ видеокамера, односно со планинарска опрема. 15-те најдобри фотографии беа изложени во галерискиот простор на киното Фросина.

Проследено низ бројки, седумте изданија на EXO привлекоа над 12.000 гледачи, реализирани се 189 филмски проекции, издадени четири книги и еден стрип, организирани се шест изложби на фотографии на домашни и странски автори, како и 35 презентации. Реализиран е и фестивалскиот карван низ Македонија.

„EXO одекнува најмоќно досега!“

Овој слоган на осмото издание на Фестивалот на планински филм „EXO“ е, всушност, прецизна дефиниција за тоа како за само осум години може да се дојде до манифестација со висок рејтинг (за што говори и посетеноста) и како со минимум фи-

нансии да се организира настан кој има општествена, еколошка и воспитна улога на цела генерација млади луѓе. Покрај тоа, фестивалот веќе е на завидно рамниште и од агол на селективност на понудената програма и од аспект на естетските вредности што таа ги носи. За несомнениот раст на EXO, честитки заслужува тимот што создаде и промовира нова културна вредност на овие простори, следејќи ги светските трендови, но и вклучувајќи нови еко-вредности кои во секој поглед се во функција на зачувување на природата, здравјето и оптимизмот.

Фестивалот EXO годинава се одржа од 24 до 27 октомври, а програмата се одвиваше во три киносали: кино Милениум, кино Фросина и Џебното кино во МКЦ. Годинава имавме можност да погледнеме 35 филмови од автори од 13 земји, да присуствуваме на презентации на гости од Полска, Украина и Франција, како и на две домашни презентации. Распишан е и конкурс за најдобра планинска фотографија, кој е реализиран и како изложба. За најдоброто кратко видео, авторот доби видеокамера „GoPro“. Се реализира и изложбата „Вojводата од Аbruци – живот посветен во откривање на Светот“.

Што се однесува, пак, до досегашната неверојатна посетеност на фестивалот, таа е резултат токму на вистинскиот фестивалски концепт, концепт што ги надминува рамките на специјализиран или еднонаочно програмски ориентиран фестивал. Напротив, EXO нема целна група. EXO комуницира со вљубениците во природата, со оние што безрезервно веруваат дека планетава е, сепак, убаво место за живеење.

За крај, еве пригода да ги пренесеме пораките на организаторите на фестивалот упатени не само до членовите на своето „племе“ – туку до сите оние слободољубиви и слободоумни поклоници на извориштето на нашите животи: Зелената Планета.

Секојдневно, илјадници луѓе ги живеат своите радости во планините: планинарат, качуваат, скијаат, истражуваат пештери, се пуштаат со кајаци по



планинските брзаци, летаат носени од планинските ветришта... Секојдневно, таа нечија силна љубов кон природата креира приказни кои никог не оставаат рамнодушен.

Ехото создадено во тие авантури, понесено од нивната искреност и едноставност, стигнува и кај нас – не инспирира и мотивира и ние со уште поголем жар да ја сакаме природата, да се надминуваме и радуваме во неа, да креираме и да ги пренесуваме и ние нашите приказни и да продолжиме да ја пренесуваме таа енергија.

„Сè додека сум жив ќе ги слушам водопадите и птиците како пеат. Ќе ги слушам карпите и ќе го учам јазикот на поплавите, невремињата и лавините. Ќе се запознаам со глечерите и дивите градини и ќе се обидам да стигнам колку што поблиску можам до срцето на светот... Тоа беше мојот метод на учење: скокав од карпа на карпа, одев од поток до поток, од шума до шума. Каде ќе ме стемнеше – таму пренокував. Кога ќе откриев некое ново растение, седнував до него на минута или ден – да се



запознаам подобро и да го слушам што има да ми каже... Ги прашував карпите кои ќе ги сретнев, од каде дошле и кон каде одат...” Џон Мјур (1838 – 1914).

За време на ЕХО, да скокаме и ние од карпа на карпа, да ги слушаме водопадите и птиците, да се запознаваме со растенијата и да ги учиме лекциите од природата, пренесени преку прекрасните филмски остварувања, фотографии и презентации...

НАГРАДИ НА 8. ИЗДАНИЕ НА ФЕСТИВАЛОТ ЕХО

Специјално признание за долгометражен филм

Филмот ВО ГОРА на режисерот Енди Колет!

Втората награда и статуетка во категоријата на долгометражни филмови жирито ги доделува на филмот во кој на едноставен, непретенциозен начин е раскажана патувачката приказна на луѓето во жолтиот автобус, каде што смеата, оптимизмот и радоста на протагонистите скијачи и бордери зрачат во сите средини каде што престојуваат.

Најдобар краток филм на фестивалот

Филмот СЛУШАЊЕ на авторите Метју Микелсен и Палмер Морс!

Статуетката во оваа категорија, со едногласна одлука, се доделува на филм кој открива еден нов неверојатен аспект на комуникација со природата. Звукот, хармонијата од звуци третирано како естетско и суштинско битие на природата.

Специјално признание за краток филм

Десетминутна сага за храброста и пријателството: СО СТРАВ на режисерот и снимател Метју Њутон.

Се доделува на филмот кој зборува за една специфична телесна и ментална состојба на човек, кој соочувањето со стравот го доживува како своевидна привилегија.

Најдобро кратко видео од Конкурсот за кратко видео

Видеото ОЧИ на Александар Панајотов и Анела Ставреуска-Панајотова.

Поради длабоко хуманата порака и емоциите што ги поттикнуваат нашата свест и потсвест за дејствување во насока што сме ја подзаборавиле – во насока на човекот, во насока на осумтемина слепи планинари.

Специјално признание на Конкурсот за кратко видео

Видеото ПЛАНИНАРЕЊЕ И ЛЕТАЊЕ на Горан Кузмановски.

Видео во кое за само четири минути успешно е спакуван возбудлив монтажен спој на слика и музика.

АЛЕКСАНДАР ТРАЈКОВСКИ

СКРИЕНИ ФИЛМСКИ СКАПОЦЕНОСТИ

- кон 31. издание на Фестивалот
IL CINEMA RITROVATO во Болоња, 2017 -



Италија е одлична земја за патување со воз. Несомнено ја има една од најдобро поврзаните инфраструктури за железнички сообраќај во Европа. Со релативно евтини билети можеш да го прошеташ најголемиот дел од оваа земја. Сето тоа е супер, меѓутоа ретко кога сè функционира добро. На моето трето доаѓање во оваа земја, трет пат ми се случува да бидам сведок на откажување на линии. Овој пат маката беше поголема поради фактот што го пропуштав еден од најважните настани, проекцијата на КРСТОСУВАЧОТ ПОТЕМКИН на Пјаца Маџоре, еден од главните настани на овој фестивал. И покрај бројните перипетии и префрлања од град во град, успеав некако да стигнам на половината од времетраењето на оваа случка...

Филмот е тој, добро познат, на овој пат на преполн плоштад и во придружба на градскиот оркестар на Болоња, под диригентска палка на одличниот Тимоти Брок. По проследувањето на оваа прекрасна проекција и малиот одмор, следниот ден го започнавме рано, со проекција на адаптацијата на ШЕРЛОК ХОЛМС (Sherlock Holmes) од Вилијам К. Хауард од 1932 година, во која Клајв



Брук го игра Холмс во еден предбондовски манир, навестувајќи ги елеганцијата и стилот на главниот лик кои подоцна ќе се видат во сите ликови на Џејмс Бонд. Во оваа најрана звучна адаптација на ШЕР-ЛОК ХОЛМС, Хауард го крева ликот на збунетиот детектив на едно „пофраерско“ ниво, за прв пат внесувајќи лик кој покрај Холмс е повеќе од доктор Вотсон, односно свршеницата на Холмс - Алис Фокнер, која ја игра прекрасната Миријам Џордан. Ликот на доктор Вотсон е сведен на неколку појавувања кои ни одблиску не се пандан на ликот на оваа „фам-фатал“.

Широкиот избор на програми во кои се сместени филмовите на овој фестивал нуди најразлични скриени „скапоцености“. Таква беше програмата *Двете лица на Роберт Мичам*, во чии рамки ги проследивме различните страни на овој несомнено култен актер. Од оваа програма би го издвоил интересниот вестерн *БАНДИТ! (Bandido!)* од 1956 година, во режија на Ричард Флејшер. Ова е првиот филм во кој Роберт Мичам се појавува и како продуцент и е одличен показател за горенаведената „дволичност“ на овој актер. Тука Мичам го гледаме како Вилсон, американски авантурист кој деновите

ги минува во Мексико во средина на граѓанска војна. Тој во почетокот е класичен негативец, оншалантен и незаинтересиран платеник кој сè би продал за пари. Со текот на времето, тој започнува да ги дава симпатиите на бунтовниците кои се борат за правда и за ослободување од репресиите, истовремено заљубувајќи се во Лиза Кенеди, сопругата на трговецот со оружје Кенеди, кој е во Мексико со мисија да ѝ продаде оружје на владата за да ги уништи револуционерите. Кенеди брилијантно е игран од „вечниот негативец“ Захари Скот, кој и овде одлично се снаоѓа во улогата на неморален лик кој би си ја продал и својата сопруга за профит.

Филмот не е одличен, ниту пак е генијален. Дурри и самиот режисер ќе изјави дека, иако филмот на крајот доживува комерцијален успех, воопшто не излегол таков како што го замислил. Меѓутоа, она што е позитивно и карактеристично за овој филм се неговата непретенциозност и едноставност, со одлична актерска игра и локации привлечни за сечие око (снимен е на крајбрежјето на Мексико), како и приказната што се развива бргу, но доста прецизно и јасно.



Дарио Арџенто - големиот мајстор на „giallo“-филмовите

Попладнето од тој втор ден беше идеално за брз ручек по кој се упативме на „средба“ со еден од најзначајните ликови на хорор филмот, големиот мајстор на „giallo“ филмовите – Дарио Арџенто, кој на *Фестивалот* беше претставен како еден од главните гости, но истовремено и презентер на новата реставрација на неговиот прв филм ПТИЦАТА СО КРИСТАЛНИ ПЕРЈА (*L'uccello dalle piume di cristallo*) од 1970 година, сметан за првиот „giallo“ филм воопшто. На разговорот, на кој присуствувавме стотина филмофили и љубители на неговите филмови, Арџенто зборуваше за своите почетоци со овој филм, тешкото прифаќање на „нестандардниот“ жанр од страна на филмските продуценти на времето и неговата истрајност во работата. Како вистински култен лик, по предавањето дозволи фотографирање и потпишување на меморабилија. И покрај желбата за автограм и фотографија со овој голем лик, работата наложуваше да продолжиме понатаму...

По гледањето различни програми во киното *Лимиер*, вечерта го имав првото двоумење. На „Пјаца Маџоре“ се прикажуваше документарниот МОНТЕРЕЈ ПОП (*Monterey Pop*) од 1968 година, можеби првиот систематски изработен рок-документарец, режиран и снимен од Д. А. Пенебејкер, додека во Арлекино се даваше погоре споменатиот ПТИЦАТА СО КРИСТАЛНИ ПЕРЈА. Поради присуство-

Филмски проекции на отворено



На „Пјаца Мароре“ во Болоња



то на самиот Арценти на проекцијата и неговата најава го одбравме вториот филм, филм што го немав гледано, а беше логичен момент за кој било хорор/„giallo“-фан, каков што се доживувам себеси. Уште во самиот почеток на филмот се доживуваат таа елегантност и софистицираност во творештвото на Дарио Арценти, што се сретнуваат подоцна во сите негови филмови и воопшто во целиот жанр. Уште во првите сцени стануваме свесни за идејата на овој вид хорор/трилер да се искористи децениската традиција на експресионистичкиот филм - искривени ракурси, прекршени светла, игра со сенки и слично, која овде се надградува со модерни елементи, бои и современа архитектура, елементи што ги носат елегантната и целата естетика на филмот. Музиката на овој филм, како и на многу други филмови на Арценти – е на Енио Мориконе, а директор на фотографија е брилијантниот Виторио Стораро. Спојот на овие тројцата создава една одлична класична енергија која му носи на Арценти редица награди и му ги отвора вратите за други филмски дела, од кои голем дел оставаат силен печат во филмската уметност и историја.

Од наредниот ден би издвоил два филма од Џон Хјустон во кои на различен начин се претставени ликовите на кои Хјустон им посветува добар дел од своето творештво – отфрлените, чудните и ситните криминалци. Првиот филм е МУДРА КРВ (Wise Blood) од 1979 година, а вториот АСФАЛТНА ЏУНГЛА (Asphalt Jungle) од 1950 година. Првиот го пропуштив поради еден одличен ирански трилер/„ноар“ филм, а и ми беше гледан во скоро време, но вториот не смеев бидејќи отсекогаш за мене претставувал еден од главните филмови што го идентификуваат „филм-ноар“ жанрот и бил предвесник на десетици други филмови во кои се прикажуваат ситни криминалци кои зависат единствено од среќата, која пак речиси никогаш не им е наклонета.

Кога сме кај „филм-ноар“ жанрот, вистинско откровение ми беше програмата *Техерански „ноар“*: Трилерите на Самуел Качакијан, преку која се запознав со иранскиот трилер, трилер кој иако базиран врз западните влијанија има една чудна локална атмосфера која оригинално го обојува класичното трилер дејствие. УДАР (Zarbat) од 1964 година е еден од позначајните филмови на Самуел Качакијан, ерменски емигрант во Иран кој е еден од пред-

водниците на таканаречениот нов бран на иранскиот филм. УДАР е еден од неговите филмови во кои на најјасен начин ни се прикажува неговата филмска техника – акција и игра со светло и темница на моменти нарушувани со блага меланхолија и мал допир со традицијата. По овој филм, Качакијан делумно раскрстува со овој свој дискурс и се навраќа на помелодраматични филмови, но останува запаметен по дотогашниот негов нетрадиционализам, некарактеристичен за една блискоисточна земја.

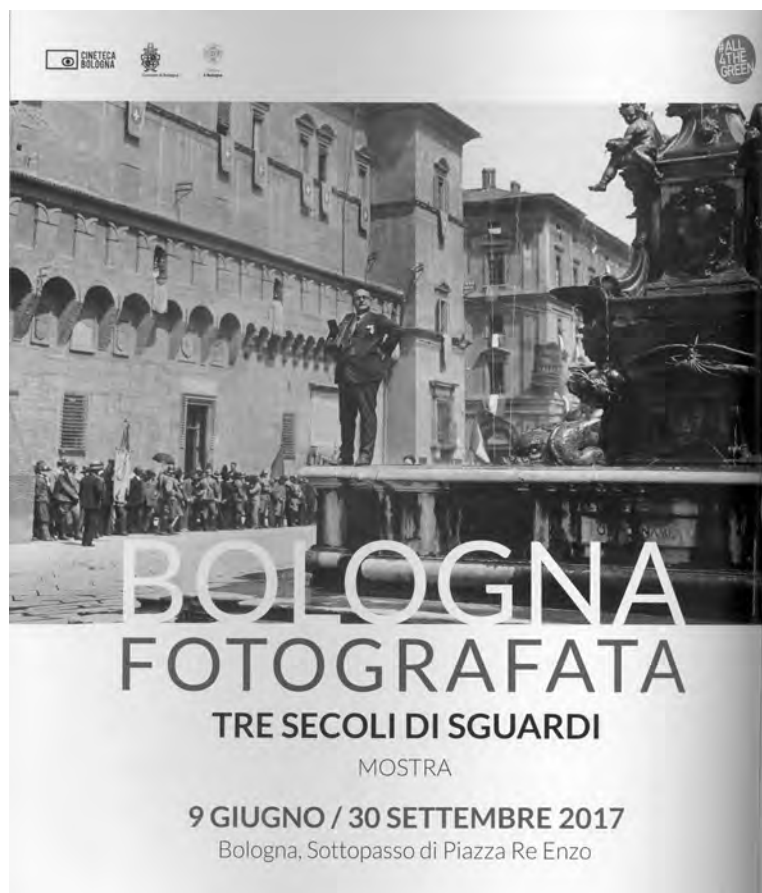
Последниот ден на овој фестивал не беше никаклу поразличен од претходните, исполнети со трчање меѓу кината во Болоња за да се изгледа што повеќе, да се посетат што повеќе работилници, а сепак да се изнајде време да се видиш со сите пријатели и познајници кои во Болоња ги има на секаде. Од овој дел би издвоил две проекции кои на стандардно симболичен начин го затвораат ова издание на *IL CINEMA RITROVATO*. Едната е проекцијата на документарниот филм *ПАРИЗ 1900* (Paris 1900), прекрасен филм од 1947 година во режија на

Никол Ведре во кој ни е прикажана „Убавата епоха“ (La Belle Epoque) во Париз, односно градот во годините без војна - од 1900 до 1914 година. Филмот започнува со „Големата изложба“ во 1900 година, односно со завршувањето на градењето на Ајфеловата кула, за да прогресира низ сите поважни настани и личности кои живееле и твореле во овој град - Сара Бернар, Мунет Сули, Аполинер, Реноар и редица други уметници, филозофи и јавни личности. Иако навидум среќен, филмот завршува апокалиптично со испраќањето на француските војници во Првата светска војна и натписот „THE END“, со што симболично се става крај на овој среќен период за Париз, па и за целиот свет – за да се отстапи место на војната и уништувањето коишто следуваат во следните четириесет години.

По завршувањето на овој филм, како логично продолжување, беше прикажан филмот *ПОЧЕТОЦИТЕ НА XXI BEK De L'origine du XXle siecle* од 2000 година, филм на Жан Лик Годар во кој во 16 минути се прикажува историјата на насилството од војните, испреплетени со извадоци од филмови. Со ова

приказната се надоврзува на претходниот филм, со што заклучуваме дека злото на војните е магичен круг што речиси никогаш не завршува, туку се повторува од епоха во епоха, заземајќи само друга форма и други жртви.

И покрај тоа што изгледа уште неколку филмови тој ден, последниов настан стави печат на ова издание на фестивалот, оставајќи ме задоволен и жеден за навраќање некоја следна година за дружба со бројните пријатели, но пред сè – со филмот што овде секогаш има некоја подлабока димензија и дух...



Јубилеен каталог на фестивалот - насловен „Фотографирана Болоња“

ИГОР СТАРДЕЛОВ

ОД ЛУБОПИТНИ ВОЗДИШКИ ДО ИСКРЕНА СМЕА

- за 36. Фестивал на немиот филм – Порденоне, 2017 -

Овој пат ќе започнам со констатацијата која секоја година ја повторувам, обично – како заклучок. „Програмата на *Giornate* и годинава беше толку богата што тешко се следеше.“ Но, овој пат тоа беше програма што ја карактеризираа неочекуваните врски и сосема случајните среќни откритија. Вообичаено придружувана од најдобрите музичари од целиот свет...

Од славата на скандинавската златна доба до субверзивниот физички хумор во програмата *Гадни жени (Nasty Women)*, годинешниот избор беше опсежно патување низ сите аспекти на историјата на филмот. Филмови што понудија многу различни интелектуални и емоционални чувства. И само уште нешто: иако филмовите се неми, во салата на театарот „Верди“ во Порденоне, за време на проекциите, никогаш не е тивко. Пред сè, поради музичката придружба, но и поради искрените реакции на публиката, без разлика дали се тоа воздишките, аверзијата, аплаузот „на отворена сцена“ или смеата и коментарите на љубопитните гледачи.

Во оваа смисла, морам да ги апострофирам програмите што го карактеризираа годинешниот *Фестивал на неми филмови*. Од една страна, тоа беа *Ефектите на војната*, во програмата *Големата војна 100 (Great War 100 / The Effects of War)*, селекција во која имаше филмови што беа тешки за гледање, снимени во периодот меѓу 1917 и 1920 година. Програма од два дела, фокусирана на последиците од Првата светска војна, отрезнувачки потсетник за тоа колку малку сме научиле од минатото. Се разбира, претпоставувате какви беа реакциите на публиката...



Од друга страна, пак, тука беше селекцијата *Гадни жени* (оние што ја следеа претседателската кампања во САД 2016 година ќе знаат од каде доаѓа овој израз). Селекција составена од четири посебни програми на кратки филмови, насловени: КАТАСТРОФА ВО КУЈНАТА (*Catastrophe In The Kitchen*, снимени меѓу 1898 и 1913), ИДЕНТИТЕТСКА КРИЗА (*Identity Crisis*, снимени меѓу 1910 и 1920), ЛЕОНТИНА/БЕТИ И РОЗАЛИ/ЏЕЈН (*Léontine/Betty & Rosalie/Jane*, снимени меѓу 1910 и 1912) и КАТАСТРОФА ПО КУЈНАТА (*Catastrophe Beyond The Kitchen*, снимени меѓу 1911 и 1913), која понуди исклучително пријатен избор на комедии предводени од храбри дами. Смеата беше искрена, а и многу гласна.

Дека во изминативе сто и кусур години постоење на филмот не се промениле само филмската лента, форматите и технологијата, туку и естетиката и вкусот на публиката, најдобро зборува документарниот филм од програмата *Повторнооткриени* (*Rediscoveries*), АРКТИЧКИОТ ЛОВ НА КАПЕТАНОТ Ф.Е. КЛАЈНШМИТ (*Captain F.E.Kleinschmidt's Arctic Hunt*, Frank E.Kleinschmidt, 1914). Како што вели и самиот наслов, во 40 минути е прикажана репортажа од животот и ловот на Арктикот, која меѓу 1911 и 1913 година ја снимил Франк Клајншмит, германски емигрант на Алјаска, кој сакал да биде нарекуван „Капетанот“. Ова се веројатно едни од најстарите сочувани сцени од овие предели. Иако

во извонредно тешки услови – филмската лента можела да се смрзне, било многу тешко да се најде стабилен основа за да се стави стативот на камерата, па снимањето крупен план на поларната мечка можело да биде со смртоносни последици – сепак, на филмското платно, северните пејзажи создаваат атмосфера на неизвесност, а грубите делови на карпите и сантите мраз, како и ликот на ескимското момче, имаат безвремен квалитет. Но...

Проекциите на „крволочниот“ лов на „цивилизираниот“ човек во „природниот свет“, веројатно предизвикувале ерупции на одушевување, навивање, се разбира за „нашиот“ човек наспроти поларната мечка и нејзиното малечко, на пример, и аплаузи на крајот на битката. Можам само да ја замислам реакцијата на публиката пред 100-тина години, на премиерата во преполнетата сала на *Карнеги музејот на природна историја* во Питсбург. Но, реакцијата на денешната публика ја доживеав. Со еден збор, најдобро речено, беше непријатно. Во салата на театарот „Верди“, многу често се слушаа воздишки, непријатен џагор, во темната сала се чувствуваше аверзија, згрозеност, што резултираше со напуштање на проекцијата на дел од публиката.

Сега малку за повесели теми...

Годинава, програмата *Повторнооткриени* за мене беше хит...! Селекција на повеќе впечатливи филмови, жанровски и тематски различни. Да одиме по ред.

Најпрвин би го апострофирал филмот, поточно делови од филмот *СЕГА СМЕ ВО ВОЗДУХ* на режисерот Френк Р. Стреер (*Now We're In The Air*, Frank R. Strayer, 1927), урнебесна комедија за двајца пилоти на воен авион изгубени меѓу две војски, откако нивниот авион е урнат на непријателска територија. Како што, впрочем, долго време беше и филмот. Сè до 2016 година, кога во *Народниот филмски архив* во Прага беа пронајдени одредени делови од 2., 3. и 6. ролна, односно некои 23 минути од околу 70 минути вкупно – колку што е оригиналното времетраење на филмот.

Во рамките на оваа програма би го споменале и филмот *НЕПРОМИСЛЕНА ДОБА* на режисерот Хари Полард (*The Reckless Age*, Harry Pollard, 1924). Шармантна љубовна комедија на забуни (кога грофот што треба да се жени, всушност, не е вистинскиот гроф), која ќе остане запаметена и по секвенците на една од најспектакуларните трки меѓу автомобил и воз, која кулминира кога автомобилот и возот речиси се судираат на разминување.

Овде би споменал уште две документарни патописни репортажи: италијанскиот *ПАТУВАЊЕ ВО КАВКАЗ И ВО ПЕРСИЈА* (*Viaggio in Caucaso e Persia*, Mario Piacenza, 1910) и советскиот *ДАЛЕКУ НА СЕВЕР* (непознат режисер од 1932), за „големата советска победа“, со отворање на рудник за јаглен на далечен остров во Северното Море.

Најинтересен филм, секако за мене во рамките на оваа програма, беше играниот *ПРАВО НА СРЕКА* на Ален Холубар (*The Right To Happiness*, Allen Holubar, 1919). Иако по малку заличува на антиболшевички филм, во него покрај добрите и лошите капиталисти, се прикажани и добрите и лошите комунисти. Во центарот на приказната се две малечки девојчиња, сестри, кои не се познаваат. Тие живеат во близина на еврејското маало во Санкт Петербург. Една вечер, „суровите“ Козаци го напаѓаат маалото и меѓу другите, страдаат и двете малечки девојчиња. Едното, Вивиен, е спасено од својот татко, американски бизнисмен кој живее и работи во Санкт Петербург и го носи дома во Америка, но жали по второто и Соња, која е спасена од страна на сиромашно еврејско семејство. И нормално, Вивиен живее во капиталистичко опкружување во Америка, а Соња станува болшевик агитатор и оди во Америка да поттикнува немири кај угнетените работници. А како „коинциденција“, таа тоа го прави во фабриката на својот татко, без да знае кој е тој. Акционата секвенца кога Козаците го напаѓаат Еврејското маало е спектакуларна.

Ако минатите две години беа посветени на раниот американски вестерн, годинава тоа беше случај со раниот европски вестерн. Набргу по „преселбата“ на американскиот вестерн во Европа, некаде околу 1910 година, англиски, француски, италијански, дански, а веројатно и продуценти од други земји се зафатија со она што тогаш беше нов жанр. Годишната селекција понуди повеќе филмови од италијанско, француско и данско производство, снимени помеѓу 1912 и 1916 година. Јас би го издвоил *ВОЗ НА СМРТТА* на Жан Диран (*Le Railway de la Mort*, Jean Durand, 1912). Овој филм, како и неколкуте други на режисерот Диран, е снимен на локации во регионот Камарже, на јужниот брег на Франција, чии пејзажи на водените прострaнства, песочните плажи, трските и ритчињата создаваат атмосфера и простор релативно слични на оние во американските вестерн филмови. Највпечатливата акциона секвенца на пресметката меѓу двата главни лика, на покривот на возот во движење – нема да ви ја раскажувам... Веројатно претпоставувате од каде е насловот на филмот.



Плакат
за филмот
АЕЛИТА

Сцена од филмот АЕЛИТА



Програмата *Навраќање на каноните* (*The Canon Revisited*) има две значења. Прво, филмот треба да стекне статус на „класика“, познато дело кое ќе стане дел од „каноните“ на немиот филм. И второ, поради неговото значење, да биде реставриран, дури и повекепати, за да биде достапен и до новата публика. Во оваа програма, годинава имав можност да го гледам АЕЛИТА на Јаков Протазанов од 1924 година. Научна фантастика меѓу „канонски“ и „класичен“ филм. Иако АЕЛИТА не е типичен пример на стилот на Протазанов, ниту, пак, негов најдобар филм, сепак, за мене, беа многу интересни спојот и мешањето на „реалистичниот“ со научно-фантастичниот дел за патувањето на Марс. Овој спој, всушност, претставува комбинација од мелодрама и комедија, при што патот на Марс е, всушност, само сон. Инаку, филмот е адаптација на истоимениот научнофантастичен роман на Алексеј Толстој.

И на крај нешто како италијанската пршута (кој пробал, знае): Пола Негри, филмска дива што некои ја нарекуваат „минско поле“.



Пола Негри

Целта на годинешната програма од три филма, сите снимени во 1918 година, беше да се преиспита талентот на Негри како танчарка. Гледајќи ја како се движи, во филмовите прикажани годинава, веднаш ја чувствувате милоста на танчарката. Иако со овие три филма таа



Ернст Љубич

влегува во својата прва фаза на статус на звезда, веќе ги поседува и ги споделува на екранот – сите особини на една звезда: флертувачка и пркосна широка насмевка, жесток поглед – и изненадувачки грациозно и пргаво, возбудливо тело.

Од трите филма: КАРМЕН на Ернст Љубич (*Carmen*, Ernst Lubitsch, 1918, во 1921 година филмот бил премонтиран за американска дистрибуција под наслов *Gypsy Blood*), ЖОЛТИОТ БИЛЕТ (*Der Gelbe Schein / The Yellow Ticket*, Eugen Illés, 1918) и МАНИЈА: ПРИКАЗНА НА РАБОТНИК ВО ФАБРИКА ЗА ЦИГАРИ (*Mania: Die Geschichte Einer Zigarettenarbeiterin / Mania: The Story of a Cigarette Factory Worker*, Eugen Illés, 1918) – најверојатно во КАРМЕН, Пола Негри најдобро ги покажува гореспоменатите квалитети и во вистинската смисла на зборот – доминира во филмот.

* * *

Гледањето филмови во киносала, надвор од топлиот дом, кај нас како да е одамна подзаборавено. Таа свесна одлука ви дава можност, во текот на проекцијата, во затемнетата сала, да си размените, со другите присутни, нечујни или тивки (а понекогаш и не толку тивки) емоции, а по неа да ги споделите своите размисли за естетските, социолошките, културолошките и секакви други вредности на одбраното филмско дело. Во сите овие изминати години на *Giornate*, размената на овие мислења со пријателите и со колегите е неизоставен дел од фестивалот. Еден вид ритуал.



Плакат за филмот КАРМЕН, или ЦИГАНСКА КРВ од 1918 г.

ИНТЕРТЕКСТУАЛНО ЧИТАЊЕ НА ИГРАНИОТ ФИЛМ „ЗЛАТНА ПЕТОРКА“

- наратолошка студија за филмот **ЗЛАТНА ПЕТОРКА** на
Горан Тренчовски (2016) -



Односот на филмот и историјата уште од самите почетоци на филмската уметност е мошне комплексен. Имено, филмот како масовна уметност со лесен пристап до публиката има можност идеолошки да влијае врз неа. Оттаму, како и од можноста за интерпретирање и реинтерпретирање на историските теми, потекнува и интересот на филмските творци за историските наративи. За наратологијата, пак, нема дилема дека секој наратив, вклучително и филмската приказна, претпоставува идеолошка селекција на материјалот што резултира со конструирање на субјективна приказна, т.е. филмот нужно конструира своја верзија на настаните за кои раскажува.

Од друга страна, филмот, како и секое друго уметничко дело, претставува специфичен уметнички текст, текст на културата подложен на разни интерпретации. Филмот, како и другите раскажувачки уметности, е интермедијален, полисемичен и интердискурзивен медиум, својевиден семиотички макротекст, составен од повеќе поттекстови и од различни кодови и поткодови.

ФИЛМ НА
Горан Тренчовски

ИГОР АНГЕЛОВ ПЕТАР АРОВОСКИ ЈАНА СТОЈАНОВСКА ЉУПКА ШИНДЕВА ВАСИЛ МИКАИЛ НЕНАД МИЛОСАВЛЕВИЌ АЛЕКСАНДАР РИСТОСКИ
ВЛАДКО ИЛИЕВСКИ ПРИГОР ЈОВАНОВСКИ ИГОР ТОДОРОВ ВИКТОР ЈАНИМОВСКИ БИЛАНА ТАНЕВИЌ ДИМЕ ДРАВАРОВ СТОЈАН ВЕЛКОВ-ТРИ
СРЕДНАТА ГОСТ СЛАВКО ШТИМАЦ МОНИКА ДАРИО СТАСОВСКИ ГОРАН КЕРКОВ ЈАНА ИРЕНА СЕНКОВСКИ
СРЕДНАТА ГОСТ СЛАВКО ШТИМАЦ МОНИКА ДАРИО СТАСОВСКИ АРИСТИД ФИЛАКОВ АПОСТОЛ ТРИЕВИЌ ПРЕДЛОЖИТЕЛ ДЕЈАН МИЛОШЕВСКИ
СРЕДНАТА ГОСТ СЛАВКО ШТИМАЦ МОНИКА ДАРИО СТАСОВСКИ АРИСТИД ФИЛАКОВ АПОСТОЛ ТРИЕВИЌ ПРЕДЛОЖИТЕЛ ДЕЈАН МИЛОШЕВСКИ
СРЕДНАТА ГОСТ СЛАВКО ШТИМАЦ МОНИКА ДАРИО СТАСОВСКИ АРИСТИД ФИЛАКОВ АПОСТОЛ ТРИЕВИЌ ПРЕДЛОЖИТЕЛ ДЕЈАН МИЛОШЕВСКИ
СРЕДНАТА ГОСТ СЛАВКО ШТИМАЦ МОНИКА ДАРИО СТАСОВСКИ АРИСТИД ФИЛАКОВ АПОСТОЛ ТРИЕВИЌ ПРЕДЛОЖИТЕЛ ДЕЈАН МИЛОШЕВСКИ

Теоријата на литературата ја дефинира интертекстуалноста како квалитет на сите видови текстови на културата, што се базира врз нивната внатрешна поврзаност со други текстови и не претставува раскажувачка техника, ниту уметнички ефект – туку нивна суштинска карактеристика, затоа што сите текстови на културата неминовно се дијалогски свртени кон историјата, културата и кон светот на книжевноста, науката и уметноста.

Оттаму, предмет на научен интерес на оваа наратолошка студија е интертекстуалноста во долгометражниот игран филм со реалистичко проседе ЗЛАТНА ПЕТОРКА, реализиран во времетраење од 86 минути, во 2016 година, во продукција на продуцентската кука „Револушн“ од Скопје и во режија на Горан Тренчовски, кој воедно е и косценарист на филмот – заедно со Елеонора Венинова и Билјана Гарванлиева. Сценариото е работено подолг период и претрпело повеќе верзии, а како негова предлошка се искористени романот „Расцепен ум“ и драмскиот текст „Беше еднаш“ на Братислав Ташковски, кои пак се инспирирани од вистински настан: ликвидацијата на петмина струмички студенти: Топчев, Белев, Пецев, Костуранов и Јар’мов – „златната петорка“, приврзаници на ВМРО и на идејата за независна Македонија, во 1951 година, од страна на тогашната (про)југословенска комунистичка власт во Струмица.

ЗЛАТНА ПЕТОРКА е прв филм во македонската филмска историја што експлицитно се занимава со прашањето за злосторствата на поранешната југословенска комунистичка власт, ако не го сметаме филмот ПОДГРЕВАЊЕ НА ВЧЕРАШНИОТ РУЧЕК (2002), кој беше бугарско-македонска копродукција и во него се зборуваше на бугарски јазик, иако третираше македонска тема; и делумно филмот ГОЛЕМАТА ВОДА (2004), работен според прозата на Живко Чинго, што сепак првенствено беше приказна за растењето на едно момче. Истовремено, третирајќи ја темата за предавството, што е присутна во повеќе филмови снимени во минатиот век во продукција на „Вардар филм“ што ја обработуваат илинденската епоха, ЗЛАТНА ПЕТОРКА е првиот филм кој проговорува за потребата од помирување меѓу спротивставените страни – левицата и десницата во македонското национално и политичко движење.

Сепак, една карактеристика што стана речиси вообичаена практика во рецензната македонска филмска продукција: ПРАШИНА (2001), ОСВЕТА (2001), КАКО ЛОШ СОН (2003), ТАЈНАТА КНИГА (2006), ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ (2012), споменатите ПОДГРЕВАЊЕ НА ВЧЕРАШНИОТ РУЧЕК и ГОЛЕМАТА ВО-

ДА и други филмови е наративна практика и во ЗЛАТНА ПЕТОРКА. Имено, како и во споменатите филмови, така и во ЗЛАТНА ПЕТОРКА наизменично се испреплетуваат два наративни текови, кои овде се случуваат на иста локација: Струмица, но во различно време – 1951 и 2015 година, кои паралелно ги раскажуваат животните приказни на петтемина струмички студенти непосредно пред ликвидацијата, како и животните приказни на преживеаните протагонисти, педесетина години подоцна.

Имено, во 2015 година во Струмица, по повеќе од педесетгодишно отсуство, Алавантие Донски, емигрант во Австралија и пријател на петтемина студенти, се враќа во татковината за да присуствува на меѓународна научна конференција. Тој со себе носи и досие за убиените студенти откриено во архивот во Белград, од кое јасно се гледа дека предавник на петтемина студенти бил нивниот пријател Џици Станко. Џици е локален моќник во Струмица, сопственик на хотел, кој со својата жена Ката се грижи за болната внука Стефанија, откако ќерка му и зет му загинале во авионска несреќа. Ката, пак, е некогашната свршеница на Маки, водачот на „златната петорка“, харизматичен студент ликвидиран пред повеќе од педесет години.

Низ двата тека на филмската нарација, во нарација „во живо“ и во *солилоквиум* – гласно размислување на Алавантие, полека се откриваат животните приказни на протагонистите: Маки и неговите другари, студентите Тони, Лева, Крап и Бистри, кои читаат забранета литература и печатат летоци против власта, придружени од Алавантие и Џици, кои ја преживуваат кобната ноќ така што Алавантие бега преку граница, а Џици ги поткажува своите другари на братучетка му Дотка Загариева, тогашен секретар на Комунистичката партија во Струмица и на тогашниот началник на УДБА за Струмица – Ламариниќ.

Ката не знае ништо за улогата на маж и Џици во настаните поврзани со ликвидацијата на петтемина студенти и во расплетот на филмската приказна Алавантие ѝ го предава досието каде што улогата на Џици е сосема разоткриена. Сепак, приказната завршува со затворен, метафорично среќен крај, во кој Џици, при откривањето на споменикот на „златната петорка“ во Струмица, пред камерите ја признава вината – оправдувајќи се со стравот од пиштолот на Загариева и со својата наивност и лекомисленост, затоа што претпоставувал дека другарите само ќе ги заплашат, а не дека ќе бидат ликвидирани, по што заминува во прегратка на сопругата Ката, која очигледно му го простила предавството, и на оздравената внука Стефанија.

Проблемот на солилоквиумот

Наратор во ЗЛАТНА ПЕТОРКА е остарениот Алавантие, кој преку *солилоквиум* и во помала мера во *оф-тон* нарација – ја раскажува приказната за своите петмина убиени другари.

Солилоквиум е термин позајмен од речникот на класичната драматургија и означува постапка во која ликот, иако е присутен на екранот, во вид на тек на свеста или внатрешен монолог, ги соопштува сопствените мисли без видливо да зборува, при што усните на ликот мируваат, а сепак се слуша неговиот глас. *Оф-тон* нарација, пак, е онаа нарација во која се слуша гласот на нараторот, а неговиот лик го нема на екранот. Иако *оф-тон* нарацијата е вообичаена холивудска практика, во теоријата на филмот е резимирано дека филмот би требало сосема ретко да ги употребува техниките *солилоквиум* и *оф-тон* нарација, односно внатрешен монолог и тек на свеста, кои се многу покарактеристични за литературата, затоа што во филмот сè се прикажува, така што тие на некој начин се сметаат за досадни и неуметнички, се разбира, доколку не постои експлицитно нараторско оправдување за нивната употреба.

Во македонската кинематографија зачестено се употребуваат техниките *солилоквиум* и *оф-тон* нарација. Така, двете техники во поголема или помала мера се застапени во голем број македонски играни филмови реализирани во новиот милениум: ПРАШИНА (2001), ПОДГРЕВАЊЕ НА ВЧЕРАШНИОТ РУЧЕК (2002), КАКО ЛОШ СОН (2003), БАЛКАНКАН (2004), ГОЛЕМАТА ВОДА (2004), КАКО УБИВ СВЕТЕЦ (2004), ТАЈНАТА КНИГА (2006), ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС (2007), ОВА НЕ Е АМЕРИКАНСКИ ФИЛМ (2011), ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ (2011), ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ (2012), БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ (2013) и др.

И во ЗЛАТНА ПЕТОРКА зачестено се употребува техниката *солилоквиум*, односно гласно размислување на ликот преку чија гледна точка е раскажана приказната во вид на реминисценција; нараторот е Алавантие и што, секако, може да се смета за една од слабостите на филмот, бидејќи ја нагласува неговата литерарна, раскажувачка димензија. Ова е дотолку повеќе нагласено затоа што ликот на остарениот Алавантие, кој го интерпретира актерот Ненад Милосављевиќ, е дублиран со гласот на актерот Мето Јовановски, кој десетина години претходно, во 2004 година, во филмот ГОЛЕМАТА ВОДА беше главниот наратор кој, исто така во *оф-тон* ја водеше нарацијата.

Но, ако делумната слабост на филмот лежи (можеби) во неговата нагласена литерарност, тогаш да видиме во што се состои неговата вредност...

Првиот наративен тек: 1951 година

Во наративниот тек што се случува во минатото време на нарацијата, чиј хронотоп е Струмица, 1951 година, на екранот го гледаме оживеан градот Струмица од епохата: неговите екстериери и ентериери, улици, семејни дворови, домови, места за игранки, киното *Балкан*, така што амбиентацијата на филмската приказна е навистина беспрекорна, за што, покрај режисерот Тренчовски и инспирираниот директор на фотографија Апостол Трпески, не мала заслуга имаат и сценографот Кирил Спасески и костимографот Нела Тодоровска, кои одлично одговараат на работната задача: да го оживеат градот Струмица во средината на минатиот век.

Филмот и почнува со воведен кадар-секвенца што се случува во минатото време на нарацијата. Имено, по најавната шпица, долгиот кадар-секвенца, всушност „швенк“ по убавата природа и разлистените дрвја, завршува со општ план на неколку расфрлани мртви тела на млади момчиња во шумата. Додека сè уште трае воведниот кадар-секвенца, во *оф-тон*, нараторот, за кој подоцна ќе утврдиме дека е Алавантие, ја почнува својата приказна, во која соопштува за своите убиени другари во шумата на планината Беласица, крај селото Дорломбос, на 13 август 1951 година. Понатаму, во првата сцена, како што подоцна ќе се утврди, нарацијата се враќа назад во времето и му претходи на споменатиот датум на убиството на студентите.

Како што е вообичаено, режисерот во воведните сцени не запознава со протагонистите на филмската приказна: во ентериерот на спалната соба, Дотка Загариева се буди од детскиот цагор што допира од улицата и се мие, подготвувајќи се за денот што настапува, кога братучед ѝ, кројачот Џиџи Станко, ѝ го носи штотуку скроениот фустан. По куса елипса, во ентериерот на дворот на семејната кука, младата и убава Кате го испробува новиот свилен фустан сошиен од кројачот Џиџи. Дедото на Џиџи – Коле се шегува со Кате околу нејзиниот свршеник Маки, студент во Загреб и добронамерно ја потпрашува за нејзините планови за иднината, на што таа му одговара дека како и Маки, и таа има намера да студира право во Загреб. Дотераната во костум Дотка пристигнува во дворот на куќата и бара од дедото Коле да го вклучи радиото додека таа појадува, а на Кате, гледајќи ја во нов свилен фустан сошиен од свилата на бабата на Маки, ѝ вели: „А бе цабе е закон за кози, кога (свилените) бубите ќе ни ги изедат црничките“, што претставува интертекстуална референца што функционира како информант за времето на нарацијата, кога во почетокот на педесеттите години на минатиот век,



Сцена од филмот

тогашната комунистичка власт во Народна Република Македонија донесла закон за уништување на козите. Истовремено, таа реплика сугерира дека и Дотка е висок функционер во комунистичката номенклатура во Струмица, поточно таа е секретар на Комунистичката партија, како што подоцна ќе се утврди. Кате, персирајќи ѝ на Дотка, што, се разбира, е знак на почит, ѝ го дава поздравот од мајка си – навезено свилено тробојно југословенско знаме со црвена петокрака во средината, уште еден интертекстуален информант. Од радиото, во *оф-тон*, се потврдува информацијата за законот за ликвидација на козите. Кога Дотка се жали на квалитетот на лебот замесен од дедо Коле, тој одговара дека мора да го штеди брашното, на што Дотка зајадливо ѝ се обраќа на Кате со зборовите: „Едни ќе немаат леб да јадат, а други ќе носат свила“. Додека кројачот Џиџи Станко ги врши последните корекции на фустанот на Кате што таа веќе го облекла, дедото Коле се шегува со внукот Џиџи, барајќи од него да се ожени. Кате му го соопштува на Џиџи времето на пристигнувањето на другар му Маки во Струмица, а тој, воодушевен од изгледот на Кате во новиот фустан, ѝ ветува дека нема да задоцни на пречекот.

Во втората сцена, пред зградата на *Управата за државна безбедност* – УДБА во Струмица, начал-

никот Ламариниќ, на српски јазик бара од Дотка Загариева, која очигледно е висок функционер на УДБА, да ја прочита депешата што дента им пристигнала. Дотка, читајќи ја депешата на глас, соопштува дека групата треба итно да се разбие и да се преземат соодветни мерки, а особено треба да се обрне внимание на струмичаните Маки, Тони, Лева, Бистри и Крап, студенти во Загреб, Белград и Скопје, кои во полициската служба се заведени во досие под име: „Златна петорка“. Началникот, подвикнувајќи, на српски јазик им дава наредба на поделените под итно да ја извршат задачата. Членовите на УДБА, како и началникот, се облечени во долги кожни мантили, со шешири на главите, што претставува уште еден информант за епохата што е предмет на нарацијата и во која членовите на озлогласената УДБА биле препознатливи токму по тоа што носеле долги кожни мантили.

Во следната сцена, последните зборови на остарениот Алавантие во *оф-тон* од претходната сцена навлегуваат и во новата сцена во која е прикажано неговото приведување во струмичкиот затвор, со што се сугерира дека сцените што се случуваат во минатото време на нарацијата се, всушност, реминисценција на остарениот Алавантие кој по педесет години се враќа во Македонија. Во ентериерот на затворот, инспекторот Дотка Зага-



риева го испрашува штотуку приведениот студент по филозофија Алавантие, од каде се вратил и со кого се видел. Тој одговара дека во осум часот пристигнал од Белград и си отишол дома. Загариева му соопштува дека неговиот колега студент Михајлов вчера избегал преку грчката граница и бара од него признание за поврзанооста со случајот. Додека еден од припадниците на УДБА го дави, Алавантие едвај проговорува дека не знаел ништо за случајот. Загариева ја прекинува тортурата и признавајќи му на Алавантие дека можеби не знае ништо за бегството, бара од него одвреме-навреме да информира за активностите на другар му Маки. Алавантие, обраќајќи ѝ се со „другарке Загариева“, што било вообичаено за тогашното социјалистичко општество и што претставува уште еден информант чија цел е да ја засили веристичката наратија, ја одбива улогата на поткажувач, а Загариева му сугерира дека е информирана дека тој го владее печатарскиот занает, со што сака да му каже дека во секое време може да биде обвинет за противдржавна печатарска дејност.

Во следната сцена што се случува во минатото време на наратијата, Џиџи Станко ги пречекува Маки, Лева и Тони, кои со стар џип пристигнуваат во Струмица. Пречекот е будно набљудуван од агент на УДБА. Друштвото со куферите в рака по-

лека се движи по струмичките улици. Во алтернатива, фигура со која симултано се раскажуваат две или повеќе приказни при што се прекинува ту едната ту другата, симултано се прикажуваат студентите како чекорат и Кате со една пријателка како нестрпливо го очекува пристигнувањето на Маки. Кога ги здогледува пристигнатите другари на Маки, разочарана е што меѓу нив го нема и него. Лева и Тони ѝ порачуваат дека Маки морал да остане во Загреб каде што му понудиле пракса на факултетот додавајќи дека може и воопшто да не се врати во Македонија. Разочараната Кате сака да си замине, кога од аголот на улицата ја изненадува Маки при што таа не може да го скрие воодушевувањето, по што друштвото заминува во кафеана, а Маки и Кате во домот на Маки. По мала елипса, во ентериерот на домот на Маки, наместен според тогашниот модел на уредување ентериери, со што се засилува амбиентацијата на филмската приказна, тој и Кате прават планови за иднината и разговараат за нејзиниот упис на *Правниот факултет* во Загреб. Таа му соопштува дека нејзините родители не се воодушевени од идејата, поради тоа што Маки има уште малку до дипломирањето, но тој ја убедува дека ќе се вработи во судот во Загреб и таа нема да биде сама во големиот град.

Во следната сцена Џиџи Станко доаѓа во дворот на куќата на Маки и ги кани Маки и Кате да му се придружат во кафеаната во *Офицерскиот дом*, каде што го очекуваат доаѓањето на Крап и Бистри. По куса елипса, во кафеаната на отворено пред *Офицерскиот дом* во Струмица, додека друштвото седи на кафеанска маса, на Маки му соопштуваат дека Алавантие е затворен. Маки бара од Џиџи Станко да дознае од братучетка му Дотка Загариева каде е затворен Алавантие, но овој го одбива под изговор дека не е во добри односи со неа. Разговорот се префрла на книжевни теми: Толстој и Драјзер, чија забранета книга „Американска трагедија“ Маки нелегално ја поседува, а се шегуваат и со фасцинацијата на Тони од американската актерка Елизабет Тејлор. Додека Маки раскажува антикомунистички виц, во кафеаната седнува началникот Ламариниќ со неколку припадници на УДБА, поради што многумина од кафеаната, застрашени, ги напуштаат масите. Ламариниќ на македонски јазик со српски акцент бара да се исклучи американската џез музика и да се пушти „музика што ја создаваат народите на Југославија“.

Во следната сцена, во дворот на куќата на Џиџи Станко, каде што по сидовите се обесени низи со тутун, додека радиото во *оф-тон* на српски јазик најавува дека е неделно утро, а стариот дедо Коле спие во куќата, Џиџи и братучетка му Дотка Загариева разговараат за неговите петмина другари студенти. Џиџи, кој слабо заработува од работата како кројач, на Дотка ѝ кажува дека студентите донесле книги, француски и англиски, што него не го интересираат, а таа му предлага подобро „да ги отвори ушите“, односно да пријавува што зборуваат, за што ќе биде и финансиски награден.

Во следната сцена, во ентериер на канцеларија на УДБА, во која виси портрет-фотографија на тогашниот претседател на ФНРЈ – Јосип Броз-Тито, што секако претставува уште еден интертекстуален информант за епохата, пред другите агенти и началникот Ламариниќ, Дотка Загариева на глас ја чита содржината на илегален леток во кој се критикуваат „приврзаниците на ФНРЈ, Тито, Лазо (Колишевски) и нивните комунисти...“. Кога Дотка чита на глас: „Да живее духот на Гоце Делчев, Даме Груев...“ Ламариниќ ја прекинува со зборовите искажани на српски дека „ова е срамота за Државната безбедност на Народна Република Македонија“ и бара „сепаратистите и шовинистите“ најстрого да се казнат според законот за кривични дела. Откако им дава упатства на агентите и ги испраќа на задача, Ламариниќ ѝ наредува на Дотка Загариева да остане во канцеларијата, по што, откако остануваат сами, влегуваат во интимна преградка. Додека Ла-

мариниќ ѝ ја раскопчува кошулата на Дотка, на српски јазик ѝ соопштува дека го сретнал братучед ѝ Џиџи Станко, заедно со другарите, во бавчата на *Офицерскиот дом* и ѝ порачува да му пренесе добро да ги отвори очите и да внимава со кого се дружи. Додека продира во Дотка одзади, во т.н. животинска поза, со што се сугерира неговата надмоќ, Ламариниќ ѝ порачува: „Ако народот не ти се плаши, ништо не вредиш!“ што, се разбира, е потврда на тоталитарното недемократско практикување на власта.

Во алтернација, во екстериер на струмичка улица, на која поминува еден од ретките автомобили додека се слуша биењето на камбаната, се движи Џиџи Станко носејќи пакет в раце во кој е завиткана книга. Во екстериерот на дворот на куќата на Маки, тој му ја предава книгата: Библија, што ја зел од дедо му Коле, а потоа му го покажува прстенот што го изработил за Кате, од рубинот што му го дал Маки, кој е воодушевен од изработката. Маки набрзина излегува, затоа што Кате го чека во паркот, задолжувајќи го Џиџи да ги земе книгите што треба да дојдат со џипот во два часот попладне, нагласувајќи му да не го отвора пакетот. По куса елипса, Џиџи Станко, како што му порача Маки, го презема пакетот книги од џипот и само што сака да го отвори за да провери какви книги има внатре, го пресретнува Алавантие, кој е ослободен од затвор и поминал само со модринка на окото.

Во алтернација, во паркот, вљубените Маки и Кате седат под едно дрво, по што Маки на Кате ѝ го става прстенот со рубин на раката, а таа воодушевено нежно го бакнува. Истовремено, во ентериерот на подрумот на Алавантие, тој илегално печати летоци. Додека во кадарот е присутен младиот Алавантие, во *оф-тон* се слуша гласот на стариот Алавантие од сегашното време на нарацијата, кој го продолжува монолот за петтемина струмички студенти.

Во следната сцена, во ентериерот на домот на Тони, Маки и Кате, додека Тони свири гитара, се забавуваат и пеат со целото друштво, по што Маки од куферот впечатливо ги вади книгите што ги донесол: прво „Американска трагедија“ од Драјзер, која веднаш ја зема Кате. По влегувањето на Крап и Џиџи, Џиџи неуверливо соопштува дека малку се задржал, но го заборавил и пакетот со книги што требаше да го преземе од џипот. Додека наздравуваат и разговараат за Библијата што ја донесе Џиџи, Крап му соопштува на Тони дека филмот според книгата „Американска трагедија“, со Елизабет Тејлор, ќе игра во киното *Балкан*. Маки го користи тој миг за да соопшти дека не е само Тони вљубен (во Лиз Тејлор) и само што сакаат со Кате да сооп-

штат дека ќе се венчаат, во разговорот тенденциозно се вклучува Џиџи Станко и соопштува дека го сретнал Алавантие кој е пуштен од затвор. „Ќе се венчаме“, сепак најавува Маки, држејќи ја за рака пресреќната Кате. Додека сите воодушевено им честитаат, Маки најавува дека сака Џиџи Станко да им биде „сведок“ (кум) и дека сакаат да се венчаат во црква, што наидува на негодување кај другите, поради тоа што се плашат за нивната безбедност, затоа што во таа епоха венчавката во црква и поврзаноста со црквата не биле фаворизирани кај властите, што претставува уште еден интертекстуален информант во приказната. „Веднаш ќе се кренат, ќе те стават на тапет“, вели Лева, на што Крап, вадејќи револвер, додава дека тие ќе имаат соодветен одговор. Отворајќи ја Библијата и поставувајќи ги револверот на Крап и еден нож во форма на крст на отворената Библија, Џиџи Станко ги поканува Маки и Кате да се венчаат пред другарите по урнекот на некогашните заклетви на припадниците на ВМРО. Заколнувајќи се пред другарите и пред Бога, Кате вели дека ќе го чува Маки „како зеница во око“, а истото тоа го повторува и Маки, по што се бакнуваат. Додека сите повторно им честитаат, изразот на лицето на Џиџи Станко сугерира дека тој не е задоволен од развојот на настаните со венчавката на Маки и Кате. Додека сите наздравуваат за „независна Македонија“ и за Маки и Кате, Џиџи ненадејно го остава друштвото и заминува под изговор дека има работа. При излегувањето на Џиџи, во просторијата влегува Алавантие, со отпечатените летоци в рака.

Во следната сцена што се случува во минатото време на нарацијата, во екстериерот на дворот пред куќата на Маки, Џиџи му го предава пакетот книги, кој очигледно е отворан, можеме да претпоставиме – од братучетка му Дотка Загаријева. Маки негодува поради повеќедневното отсуство на Џиџи и го кани на прошетка во недела на планината Беласица заедно со Кате, но Џиџи неубедливо го одбива, а ја одбива и поканата за во кино. Маки негодува и поради отворањето на пакетот, но не се сомнева во верноста на Џиџи. По одредена елипса, целото друштво се собира пред киното *Балкан*, каде што на постер е најавена премиерата на филмот МЕСТО ПОД СОНЦЕТО, филмска верзија на книгата „Американска трагедија“ на Теодор Драјзер, со Елизабет Тејлор во главната улога, што претставува сценаристичка неконзистентност поради тоа што не може книгата „Американска трагедија“ да биде забранета од комунистичките власти, а филмот снимен според истата книга да биде впечатливо рекламиран. Кога Тони им ги поделува билетите, утврдуваат дека недостасува билет за Џиџи Станко, по што Маки другарски му го дава својот билет, а тој и Кате заминуваат кај него дома. По куса елипса, во ентериерот на домот на Маки, под придушено светло, Маки и Кате, улоги што ги толкуваат актерите Александар Ристоски и Јана Стојановска, нежно и вљубено, без збор, водат љубов, што веројатно претставува најсуптилно реализирана, умешно дозирана, со префинето чувство и без непотребни преагласености, љубовна сцена без пандан во досегашната македонска филмска историја.

Сцена од филмот





Сцена од филмот

Новата сцена што се случува во минатото време на наративната претставува извонредно реализирана серија на делумно акциски секвенци во алтернација, кои ефектно ја постигнуваат посакуваната цел: постепено дигање на тензијата како вовед во разрешницата на филмската приказна. Во екстериерот на градината на *Офицерскиот дом*, додека свири музика во живо, Кате и Маки вљубено танцуваат, а тука се и другите членови на друштвото. Во алтернација, неколку ципови на *Управата за државна безбедност* – УДБА се приближуваат кон *Офицерскиот дом*, по што Ламариниќ ги распоредува своите агенти. Во алтернација, во бавчата на *Офицерскиот дом*, додека младите луѓе безгрижно танцуваат, Ламариниќ и Дотка Загаријева замислено пушат цигари. Повторно во алтернација, агентите навлегуваат меѓу младите луѓе што танцуваат и пукаат во воздух, по што музиката запира, а Крап, Лева и Бистри се уапсени. Додека се слушаат истрели во далечината, Маки и Тони бегаат, Алавантие збунето гледа, Џиџи се обидува да интервенира, но запрен е од еден од агентите, а потоа и од Дотка Загаријева. Алавантие од земја го позема прстенот со рубин што во метежот ѝ паднал на Кате. Во алтернација, во ентериерот на домот на Џиџи Станко, дедо му Коле лежи болен в постела и ги слуша пукотниците. Во алтернација, во ексте-

риер на улица, ноќно време, Тони бега пред агентите на УДБА што стрелаат во него. Во алтернација, инспекторот Ламариниќ замислено ги слуша истрелите, додека Тони е приведен од еден од агентите. Во алтернација, Маки бега во ноќта пред агентот на УДБА кој стрела во него, но не успева да му избега. Во алтернација, дедото Коле вознемирен ги слуша истрелите. Во алтернација, уапсените ги товарат во камион на УДБА...

По одредена елипса, во ентериерот на канцеларијата на Дотка Загаријева, извонредна ролја на Билјана Танески, Џиџи Станко, интерпретиран од Игор Ангелов, седи на работната маса над која висе портретот-фотографија на Тито. Кога се обидува да стане, Дотка Загаријева, фаќајќи го за рамо, го враќа на местото. Во алтернација, во ентериерот на зградата на УДБА, агентите по скали насила ги водат петтемина струмички студенти на сослушување. По одредена елипса, во канцеларијата на УДБА со портретот на Тито, во присуство на повеќемина агенти меѓу кои е и Загаријева, Ламариниќ, прегледувајќи заплени документи, на српски јазик, со омаловажувачки тон им се обраќа на истепаните студенти, нарекувајќи ги „предавници“ и тепајќи ги со шлаганици. Маки храбро му се спротивставува, нагласувајќи дека „сонцето ќе огрее и за нас“, по што Ламариниќ без емоции, на



Сцена од филмот

српски јазик, обраќајќи ѝ се на Загариева, без судење ја изрекува пресудата: „Водете ги сите. По кратка постапка!“ што претставува вовед во расплетот на приказната во првиот наративен тек, оној во минатото време на нарацијата.

Имено, додека од зградата на УДБА излегува Дотка Загариева и се качува во службениот џип, следен од воениот камион во кој се претпоставува дека се петтемина студенти, Алавантие во *оф-тон* соопштува дека „Загариева беше желна за кариера по секоја цена“ и дека петтемина студенти, како илегални активисти што разнесувале летоци чии слогани ги смислувал Маки, биле казнети без судење. По одредена елипса, џипот и камионот пристигнуваат на падините на планината Беласица. Војници од стрелачкиот вод на ЈНА ги изведуваат петтемина студенти од камионите и ги водат до местото одредено за стрелање. Во еден миг се среќаваат погледите на Маки и Дотка Загариева, која со двајца агенти на УДБА го набљудува стрелањето што го извршуваат војниците на ЈНА, а потоа еден од агентите, за да се увери дека никој нема да преживее, дополнително стрела во телата, што е сугерирано со истрел надвор од кадарот, во *оф-тон*.

По нова елипса, нокно време, мртвите тела на петтемина студенти се довозени и оставени покриени пред зградата на УДБА. Кате неутешно, хи-

стеришно плаче по убиениот Маки, додека агентите на УДБА, под будното око на началникот Ламариниќ, ја тргаат настрана. Сцената немо ја набљудува и Џиџи Станко. По нова елипса, нокно време, мноштво струмичани, предводени од дедото на Џиџи – Коле, Кате и Алавантие, со свеќи во раце ги испраќаат мртвите тела на студентите. Утрото, на градските гробишта, свештеник на црковнословенски јазик извршува опело за петтемина стрелани студенти, споменувајќи ги нивните крстени имиња: Борис, Стево, Георги, Мирко и Георги, во присуство на уплаканата Кате, дедото Коле, Алавантие и мноштво струмичани.

Во следната сцена, во дворот на домот на Џиџи Станко, тој се среќава со братучетка му Дотка Загариева и со еден гест ѝ го искажува својот револт во врска со стрелањето на неговите другари. Во алтернација, во ентериерот на куќата, дедото Коле се бричи, а на огледалото висат негови фотографии во униформа што сугерираат дека бил висок офицер во партизанската војска за време на Втората светска војна, како вовед во дијалогската сцена што претставува кулминативна точка во првиот наративен тек.

По одредена елипса, во ентериерот на канцеларијата на началникот Ламариниќ, во која висат портретот на Тито и југословенско знаме со црвена звезда петокрака, тој разгледува рачно испишани

пароли од петтемина студенти на кои стои: „Да живее Америка и Македонија“, што е сосема спротивно од тогаш доминантната политичка матрица и претставува уште еден информант за епохата. Во канцеларијата влегува дедото Коле, облечен во свечена униформа на ЈНА заштитена со многу орден и Ламариниќ, на српски, му се обраќа со: „Добар ден, мајоре!“ Дедото Коле го нарекува „крвник“, споменувајќи му го „Страшниот суд пред Бога“. Ламариниќ на српски се правда дека студентите „сакале да ја уништат нашата југословенска држава и да направат некоја нивна нова – македонска“, на што дедото Коле возвраќа дека кога се бореле како партизани за време на Втората светска војна, од југословенското раководство им биле ветувани многу работи и дека тие се бореле „затоа што верувале дека најпосле ќе си бидат господари на својата судбина“. Дедо Коле му замерува на Ламариниќ што „убива деца“ и го потсетува дека сакал „да појде на Белото Море“, што претставува интертекстуална референца на желбата и обидот на македонските партизани да се борат за ослободување на Егејска Македонија, а не на Сремскиот фронт. Ламариниќ посрамено молчи, за на крај само кусо да му порача на дедото Коле да излезе од канцеларијата и да не му излегува веќе пред очи. Дедото Коле тогаш му го враќа револверот, порачувајќи му да не се плаши. На прашањето на Ламариниќ:

„Зошто мајоре?“ дедото Коле возвраќа: „За да не те убијам кога ќе те сретнам на улица!“ по што ја напушта канцеларијата.

Приказната понатаму се движи кон својот расплет така што ја сугерира понатамошната судбина на преживеаните протагонисти. Имено, во екстериер на дворот на домот на Ката, Џиџи Станко од мајка ѝ дознава дека Ката е во многу лоша емотивна состојба: секојдневно оди на гробишта, не јаде, постојано седи сама. По куса елипса, повторно во екстериерот на дворот на Ката, таа седи облечена во црнина, кога ѝ се приближува Џиџи Станко. Таа му соопштува дека не може да поверува „дека биле дел од некоја илегална група“. „Зошто ги убија, Џиџи?“ гласно прашува Ката, а Џиџи одговара дека не знае, обидувајќи се со нежност да ја утеши Ката, која со солзи во очите, гушкајќи го, му соопштува дека и прстенот го изгубила во кобната вечер. По одредена елипса, Џиџи Станко и Ката, која е облечена во црнина, шетаат по планината Бела-сица. Додека Ката зачудено го гледа, Џиџи ѝ ја трга црната шамија од глава со зборовите: „Доста беше“, ѝ подава капини што ги набрал за неа и во еден миг ја бакнува. Таа изненадено го одбива, но Џиџи ѝ изјавува љубов, ветувајќи ѝ дека ќе се грижи за неа, по што Ката делумно го прифаќа неговиот бакнеж. По нова елипса, во екстериер на дворот на манастирот *Воведение на Пресвета Богоро-*



Сцена од филмот

дица *Елеуса* во струмичкото село Вељуса, Ката, облечена во црнина, разговара со еден монах, соопштувајќи му дека тој што го сакала го нема повеќе, на што монахот возвраќа: „Бог ги зема добрите крај себе“, по што Ката вели дека и таа посакала да умре. Монахот ја утешува зборувајќи ѝ за Божјата промисла, нагласувајќи дека таа е жива затоа што Бог така сака и затоа што за неа има други планови. Потоа ја советува да го остави минатото зад себе, порачувајќи ѝ дека животот е пред неа и дека еден ден ќе има свои деца. На тој начин завршува првиот наративен тек, со тоа што уште неколку наративни целини од овој тек, прераскажани во *солилоквиум* од Алавантие, кои го комплетираат мозаикот на приказната, се инкорпорираат во сегашното време на нарација.

Со оглед на квалитетот на историската реконструкција на епохата во првиот наративен тек и степенот на емоции што го предизвикува кога низ адекватна градација ја раскажува сопствената приказна, особено во делот до стрелањето на петтемина студенти, можеме само да жалиме што сценаристите и режисерот не се држеле до класицистичкото начело за единство на времето, местото и дејството на приказната. Се разбира, нивната цел е поразлична и претставува легитимен обид за согледување на влијанијата што оваа историска епизода ги има во денешницата. Оттаму, употребата на два наративни текови што се огледуваат еден во друг за да се поврзат сосема на крај изгледа оправдана, со оглед на авторските аспирации, иако вториот наративен тек што се случува во 2015 година, и квалитативно и наративно, пред сè, поради тоа што употребата на *солилоквиум* доминира во него, но и според степенот на емоции што го предизвикува кај публиката, е многу поразличен од првиот.

* * *

Вториот наративен тек: 2015 година

Вториот наративен тек чиј хронотоп е: Струмица, 2015 година, се состои од два помали наративни текови што ги следат протагонистите: остарените Алавантие и Џиџи, кои на крајот од приказната се поврзуваат.

Овој наративен тек започнува со кадар на авион во слетување на *Скопскиот аеродром*, а во *офтон*, Алавантие соопштува дека по половина столетие се враќа во родниот крај. Додека се вози во такси, во вид на *солилоквиум*, Алавантие соопштува за сопствените дилеми, што ќе сретне во родниот крај. „Дали само ние Балканците сме осудени да се занимаваме со матното минато?“ се прашува тој, додавајќи дека и покрај тоа што малку траги се сочувани во архивите, сепак мора да останал некој жив што е поврзан со досието за него и за неговите другари. Тој верува дека неговото присуство ќе по-

могне во пронаоѓање на трагите и разјаснување на работите.

По куса елипса, додека сè уште се вози во таксизовилото, претпоставуваме од Скопје до Струмица, Алавантие во *солилоквиум*, гласно размислувајќи, соопштува дека иако по падот на комунизмот архивите се отворени, сепак тешко се стигнува до информации за петтемина струмички студенти ликвидирани во 1951 година, додавајќи дека во архивите во Скопје немале никакви информации, но дека добил копии од досијата што УДБА ги водела за струмичките студенти од архивите во Загреб и Белград. „Некој од Струмица со години педантно сè запишувал, имиња, датуми, сите мисли гласно кажани, пароли, летоци, помалите и поголеми саботажии...“

Во следната сцена, остарениот Џиџи Станко, кој сега поседува хотел, разговара на телефон навестувајќи дека очекува делегација во хотелот и дека заминува во болница, каде што го чека Ката. По куса елипса, во ентериерот на болничката соба, каде што остарената Ката ја негува својата болна внука Стефанија, влегува Џиџи Станко и нежно го гали заспаното девојче, со што се сугерира дека таа и нему му е блиска.

Во алтернација, Алавантие сè уште се вози во такси, овој пат низ улиците на родниот град – Струмица и разговарајќи сам со себе, во *солилоквиум*, пристигнува пред еден струмички хотел. „Ме интересира само дали ова остана град на шеретлаци, убавици, вредни луѓе и идеалисти“, гласно размислува Алавантие, коментирајќи ја модерноста на градот што го гледа првпат по педесет и кусур години. Во алтернација, остарениот Џиџи во болничката соба ја прегрнува Ката, тешејќи ја дека ќе направи сè што може за да ѝ помогне на болната внука, со што уште еднаш се сугерира неговата интимност со Ката.

Во ентериерот на хотелската соба, стариот Алавантие на лаптоп пишува реферат под наслов „Пострауматските состојби на раселените Балканци“ за научната конференција на која треба да настапи, во *солилоквиум* гласно размислувајќи за душевната состојба на политичките емигранти. Во алтернација Џиџи Станко пристигнува во својот хотел. Во алтернација, во хотелската соба, Алавантие, додека се подготвува за конференцијата, во *солилоквиум* гласно размислува дали на конференцијата да проговори за своите убиени другари. По куса елипса, тој ја напушта хотелската соба и во ходникот се среќава со остарениот Џиџи Станко, се загледуваат, но не се препознаваат целосно. Кога Алавантие си заминува, Џиџи Станко се интересира кај асистентот за тоа кој е сместен на катот, а асистентот му одговара: „Овој стар струмичанец од Австрија“. По куса елипса, во ентериерот на ра-



Сцена од филмот

ботната соба на Џиџи Станко, тој разговара по телефон со лекарот што треба да изврши трансплантација на неговата внука, првпат гласно соопштувајќи го своето име, т.е. прекар – Џиџи. Кога лекарот му вели дека треба да се почека, разгневениот Џиџи му се заканува потсетувајќи го дека внука му „не е кој било“ и како тој станал началник на одделението во болницата, со што се сугерира неговата политичка моќ. По одредена елипса, остарениот Џиџи Станко влегува во болничката соба каде што спале болната внука Стефанија и Ката, која држи стара книга во рацете: „Американска трагедија“ од Теодор Драјзер, во која има и стара разгледница од Загреб, испратена до Кате од Маки, со што се сугерира дека таа никогаш не го прежалила саканиот Маки. Џиџи грижливо ја буди Ката велејќи ѝ дека ќе ја носи дома за да се одмори.

Во нова сцена, додека остарениот Алавантие, застанат пред споменикот на Гоце Делчев во центарот на градот, ги набљудува улиците на современа Струмица, во *оф-тон*, во вид на *солилоквиум* продолжува неговиот монолог во кој соопштува дека Маки велел дека „ние (Македонците) како народ сме сонцелубиви, во душа и во срце од памтливек“, по што го соопштува сопственото резиме на минатите настани: „Сакавме да бидеме независни. Како Македонци веруваме во своите сили дека мо-

жеме да опстанеме надвор од југословенската федерација“.

Во алтернатија, во ентериерот на канцеларијата на Џиџи Станко, асистентот му ја предава листата со учесниците на симпозиумот и Џиџи во неа го наоѓа името на Алавантие Донски од Австралија по што, вознемирен, ја бара листата со рефератите на учесниците, за да се увери за што ќе зборува Алавантие. Негативниот одговор на асистентот предизвикува бурна реакција кај Џиџи кој уште еднаш ја нагласува сопствената супериорност во односите со луѓето. Во алтернатија, Алавантие размислува во својата хотелска соба. Во алтернатија, во ентериерот на канцеларијата на Џиџи, асистентот, предавајќи му го рефератот на Алавантие за научната конференција, под наслов „Пострауматските состојби на раселените Балканци“, му реферира дека Алавантие главно се занимавал со академски текстови, дека ги проучувал судските процеси во поранешна Југославија. По куса елипса, во конференциската сала влегува Алавантие и тогаш првпат проговорува „во живо“: „Добар ден. Дојдов да видам кај ќе седам. Благодарам“, по што, загледувајќи се во Џиџи Станко, го продолжува својот *солилоквиум* во *оф-тон*, во кој соопштува дека го препознал Џиџи Станко Николов. По одредена елипса, Алавантие пред присутните го при-

вршува својот реферат, при што соопштува дека „процесот на лустрација е подеднакво важен за тие што се отселиле, како и за тие што останале“ додавајќи дека тој се спасил така што емигрирал од државата. Потоа повторно, додека присутните се разотидуваат, следува неговиот *солилоквиум* во *оф-тон*, во кој се присетува за изминатите денови во кои во тројки и петорки се собирале во Загреб, Белград, Скопје и Струмица, правејќи планови за подобра иднина. Потоа, повторно „во живо“ го бара „шефот“ на хотелот, Џиџи Станко, кој е отсутен. Во алтернатија, во ентериерот на канцеларијата на Џиџи, тој уште еднаш го чита името на Алавантие Донски меѓу учесниците на конференцијата и тешко воздивнувајќи, седнува на работната маса, присетувајќи се на минатото.

По одредена елипса, на терасата од хотелот на Џиџи Станко, од која се гледа панорама на Струмица, остарените Џиџи и Алавантие, со чаша мастика в рака, разговараат за минатите времиња. Џиџи му вели на Алавантие дека него наводно го вратиле од граница, кога сакал да бега за Америка, затоа што ѝ бил потребен на државата. „Јас го препливав Дојран (Езерото) и оттогаш само менувам пасоши“, му возвраќа Алавантие. Џиџи набрзина ја испива мастиката и сака да замине, кога Алавантие го прашува за Ката, најавувајќи дека сака да ја посети. Џиџи го информира дека во меѓувреме многу работи се случиле, дека ќерката и зетот загинале во авионска несреќа и дека внука им е во болница, со што потврдува дека тој и Ката се во брак. *Солилоквиумот* во *оф-тон* на Алавантие што почнува во оваа сцена продолжува и во следната сцена во минатото време на нарацијата.

Во нова куса елипса, во ентериерот на хотелот на Џиџи Станко, секретарката му соопштува дека се јавила жена му (Ката) и дека треба итно да замине во болница затоа што внуката имала напад. Во алтернатија, во ентериерот на болничката соба Ката и две болничарки се грижат за болната внука. Во алтернатија, во ентериер на такси-возило вознемирениот Џиџи Станко, кој брза за да стигне во болницата, пие лекови за смирување. По куса елипса, во ентериерот на болницата, во холот пред болничката соба на внуката, растревожената Ката го пречекува Џиџи Станко, гушкајќи го, а тој самоуверено најавува дека договорил внуката да оди на трансплантација.

Во секвенца што функционира како пауза, остарениот Алавантие во ентериерот на хотелската соба уште еднаш ги гледа досиејата на петтемина стрелани студенти.

Во следната сцена, во ентериер на лекарска ординација, остарениот Џиџи Станко разговара со лекарот кој му соопштува дека пратката е на пат и бара од влијателниот Џиџи да заврти телефон за да

се забрза пропуштањето на пратката на граница за да може, како што вели, со свои луѓе, навечер, да го оперира болното девојче, со што уште еднаш се сугерира политичката моќ на Џиџи во корумпираното општество.

Во ентериерот на хотелската соба, остарениот Алавантие си го пакува куферот и во *солилоквиум* разговара со себеси, гласно размислувајќи дека сакале да бидат борци, „заколнати членови на *Внатрешната македонска револуционерна организација*“ што верувале дека Македонија еден ден ќе стане независна. Си спомнува, сепак, дека некои (мислејќи на Џиџи Станко) прифаќале компромиси и тоа најмногу заради себе.

Во ентериерот на болничкиот ходник, Џиџи Станко го врти венчалниот прстен на раката, додека до него седи остарената Ката, со што се сугерира дека тие се во брачна заедница. Ката му соопштува дека била во црква и запалила свеќа за здравје на внуката Стефанија и за негово здравје, забележувајќи му дека тој во ништо не верува. Во следниот кадар-секвенца што функционира како пауза, во ентериерот на болничкиот ходник, замислениот Џиџи Станко шета низ ходникот. По нова елипса, во ентериерот на болничкиот ходник, доцна во ноќта, што е сугерирано со тоа дека Ката спие на клупата, лекарот излегува од операционата сала и му соопштува на Џиџи дека операцијата на внуката поминала успешно, по што Џиџи и Ката заминуваат дома за да се одморат.

Сè уште во ентериерот на хотелската соба, додека се подготвува да замине, Алавантие, во *солилоквиум*, си спомнува за „тајната на оваа приказна“ и „за смислата на многу судбини“ што, според него, се наоѓаат „во прстенот што го спасив онаа вечер на игранката“. Тој вели дека и „доказите се тука, еве ги, по половина век“, подземајќи го старото дебело досие.

Во следната сцена што претставува кулминативна точка во вториот наративен тек, во ентериерот на домот на остарените Џиџи и Ката, додека Ката легнува на софата за да се одмори по пробдеаната ноќ, како грижлива мајка, баба и сопруга, ја гледа фотографијата на која се фотографирани таа, маж и Џиџи Станко, починатите ќерка и зет и внуката Стефанија. Ката нежно се грижи за здравјето на остарениот Џиџи и го испраќа во спалната соба за да се одмори. По куса елипса, на вратата свони Алавантие и ѝ се претставува на вчудовидената Ката, по што влегува во ентериерот на домот. По нова куса елипса, додека разговараат на софата, Ката го држи в рака прстенот со рубин, подарокот од Маки што Алавантие го спаси во кобната ноќ. Кога тој ја отвора темата за смртта на струмичките студенти, таа му вели дека не сака да се потсетува на тие настани, но Алавантие е упорен и инсистира: „Никогаш

не се запраша зошто не го уапсиле Џиџи таа вечер?" додека остарениот Џиџи Станко, разбуден, прислушувајќи, се прикрадува по скалите што водат кон дневната соба. Додека гласовите од разговорот на Алавантие и Ката продолжуваат да се слушаат во *оф-тон*, во минатото време на нарацијата, во ентериерот на канцеларијата на УДБА, Џиџи Станко седи пред машина за пишување, додека Дотка Загариева му вперила пиштол во челото, барајќи од него да потпише признание дека другарите му се членови на илегална организација. Во *оф-тон*, Алавантие ѝ соопштува на Ката дека во архивот во Белград случајно го нашол досието на струмичките студенти кои „ги уапсиле врз основа на изјава на некој нивни близок пријател“. Алавантие ѝ ја предава на Ката изјавата, „со потпис“, како што вели. Вчудовидената Ката ја позема изјавата напишана со латинично писмо на машина за пишување и чита во себе: „Јас Џиџи Станко Николов потврдувам дека долунаведените петмина студенти растураа забранетата литература, летоци. Исто така овие петмина студенти планираа и бегство преку граница“. Остарениот Џиџи Станко од скалите ја набљудува целата сцена. Со напор и со болка во градите се спушта и седнува на софата пред потресената Ката, додека Алавантие без збор си заминува од куќата. Во екстериер, во дворот пред куќата на Џиџи и Ката, Алавантие во *солилоквиум* си спомнува за судбината на другите протагонисти на историската приказна, а *солилоквиумот* преминува во *оф-тон* во следната сцена што се случува во минатото време на нарацијата, во која Дотка Загариева набљудува како неколку припадници на УДБА со токмаци уништуваат еден гроб. Во *оф-тон* се слуша гласот на Алавантие кој соопштува: „Ламариниќ, началникот на УДБА за Струмица, долго време копнееше и слабееше. Животот му го однесе срцев удар. Но токму пред смртта ѝ го даде последниот налог на Загариева. Да се сруши надгробниот споменик на петорката. Наводно, многу комунисти се жалеле оти студентите имаат поубав споменик од загинатите партизани“. Стариот Алавантие, во екстериер пред куќата на Џиџи и Ката, додека бавно чекори по улицата потпирајќи се на бастунот, во *солилоквиум* ја продолжува својата приказна: „Дури една деценија по убиството, петорката уште им пречеше. И мртвите не ги оставаа на мира. Загариева последните денови од својот живот ги помина во психијатриска болница. Умре во кома“.

Со оваа секвенца наративните текови се поврзани, конфликтите меѓу ликовите се делумно разрешени што претставува затворен крај на филмската приказна и во продолжение филмот почнува да функционира на друго ниво.

* * *

Филм-есеј

По одредена елипса, почнува серија секвенци што се менуваат во алтернација и претставуваат расплет на вториот наративен тек, а воедно и на севкупната филмска приказна и всушност, претставуваат авторска интервенција, односно авторски коментар во кој ставовите искажани од ликот кореспондираат со претпоставените ставови на авторот за темата за која станува збор, без разлика дали се работи за ставови на режисерот Тренчовски или, пак, за интерполирани пасуси од романот „Расцепен ум“ или фрагменти од драмата „Беше еднаш“, дела на писателот Братислав Ташковски. Се работи за ставови што се надоврзуваат на *солилоквиумот* на ликот Алавантие во текот на филмот и на репликите на ликот на дедото Коле, со кои се пласира идејата за неопходноста од простување и помирување меѓу закрвавените левица и десница во македонското национално движење и воопшто на политичкото дејствување, со што филмот, во својата разрешница, добива и една подлабока филозофска нијанса што го приближува до т.н. филм-есеј или филм-парабола.

Покрај тоа, режисерот Тренчовски многу умешно ја поврзува и реалноста со имажинативниот свет на својата филмска приказна. Имено, тој за улогата на остарениот Џиџи Станко го селектира македонскиот актерски доајен Петар Арсовски, човек кому, иако тоа никогаш не е докажано, неофицијално му се припишува вина за неговата улога во приведувањето, а подоцна и бојкотот, во почетокот на осмата деценија од минатиот век, на неговиот колега актер Ристо Шишков, кој се застапувал за автономистички македонистички позиции. Десничарските активисти по социјалните мрежи му забележуваа на режисерот Тренчовски зошто воопшто му дал улога на Арсовски во филм во кој се обработува темата за предавството, но режисерот тоа го решил многу елегантно. Имено, остарениот Џиџи Станко јавно, пред камери, ја признава вината за своето ненамерно предавство, а таа реплика ја изговара токму актерот што го толкува ликот на Џиџи Станко – Петар Арсовски.

Пред новинарските екипи Џиџи Станко дава емотивна изјава со која ја признава вината: „Да носеш бреме на вина толку години не е лесна работа...“. Во алтернација, во екстериер на струмички парк се открива биста на убиените студенти по иницијатива на ученичката Стефанија Џиџи Станкова, во присуство на закрепнатата Стефанија и баба ѝ Ката и многумина струмичани. Во алтернација, стариот Џиџи Станко ја продолжува емотивната изјава низ солзи пред камерите: „Една моја несреќна изјава во УДБА беше кобна за моите другари. Мислев дека само ќе ги исплашат, дека ќе ги

притворот, не мислев дека... ќе ги ликвидираат". Во алтернатија, при откривањето на бистата, промоторот, со патетичен тон, нагласува: „Храброста на овие пет патриоти, на оваа ЗЛАТНА ПЕТОРКА, остаува да ни биде потсетник на минатото. Вечна им слава!" Во алтернатија, Џици Станко ја продолжува емотивната изјава пред камерите: „Зошто сум потпишал дека бегале преку граница? Тогашниот секретар на Комунистичката партија, Загариева, ми стави пиштол на челото. Се помочав". Во алтернатија, остарената Ката емотивно го гали споменот на убиените студенти и свршеничкиот прстен со рубин, подарокот од Маки, емотивно бакнувајќи го, го остава пред споменот, по што, во солзи, си заминува со внуката.

Последната секвенца од филмот, која функционира како своевиден авторски коментар, додека во кадарот струмичани се поклонуваат пред споменот на „златната петорка" и Џици Станко го завршува интервјуто, припојќи им на Ката и Стефанија, по што прегрнати, полека заминуваат од паркот, што е претставено со широк тотал, а Алавантие, во *оф-тон*, го соопштува своето резиме на историскиот настан што воедно претставува и резиме на поновата македонска историја, функционира и како финале на филмот, а фрла и одредени интертекстуални референци врз најновите случувања во Македонија (2015-2016): „А тогаш, пак се разбудивме. Светот се менува, си го живее животот. Гајле му е за снисштата, за децата кои жртвуваа сè бидејќи сакаа снисштата веднаш и овде да ги претворот во стварност. Пак сум во Мелбурн. Од земјата на рисови во земјата на кенгури, но и оттука ја гледам Струмица. Океанот ме заплискува и водата мие, носи сè – освен спомените и болката кои уште ги чувствувам. Што би било да не се убиени? Дали би израснале во златни луѓе миротворци, дали сите ние би се промениле, ако ние ја имавме власта? Никогаш повеќе да не се повтори времето кога поради идеја се убиваше, а поради мисла се умираше. Проклетата да е историјата, проклетата да е наивноста со која и убиваме и умираме во земја во која не се гледаме еден со друг, туку гледаме само идеи, идеи што ненаситно нè јадат и живи нè гораат".

* * *

Заклучок

Што уште може да се каже за филмот ЗЛАТНА ПЕТОРКА?

Филмот има одредени, пред сè, сценаристички, недоследности. Покрај споменатата недоследност во врска со забранетата книга „Американска трагедија", тука би можела да се вклучи и одредена недоследност во градењето на ликот на дедо Коле што извонредно го интерпретира актерот Дине Дрваров, кога облечен во униформа на ЈНА, без да се пресмета со својата внука Дотка Загариева која е исто толку виновна, бестрашно му се спротив-

ставува на началникот на УДБА, споменувајќи му го „Страшниот суд пред Бога", нешто што во таа епоха не можело да помине неказнето, ако се знае дека истиот началник претходно нареди ликвидација на петтемина студенти. Исто така, на ликот на началникот Ламариниќ, во извонредна интерпретација на специјалниот гостин, балканската филмска ѕвезда Славко Штимац, кој е наредбодател за убиството на студентите, немотивирано му се припишува некогашна желба да ја ослободува Егејска Македонија, а тој дотогаш е портретиран како српско/југословенски националист кој дури не го научил ни македонскиот јазик. Или прашањето зошто УДБА не го уапси и Алавантие во кобната вечер итн. Тука би можела да се вклучи и одредена неуверливост во приказната за болната внука од вториот наративен тек, како и во репликите искажани од повозрасните актери, пред сè, од Љупка Џундева во улогата на остарената Ката и дел од натуристите, како и на моменти презачестената употреба на илустративна, т.н. „филмска музика", дело на композиторите Дарко Спасовски и Горан Керкез, т.е. музички коментар, со кој се потенцира одредена психолошка состојба на јунакот или атмосфера во кадарот. Би можело исто така да се констатира дека во одредени сцени, режисерот како да „брза" што побргу да стигне до целта и да ја раскаже приказната со која раснел уште од детството.

Сепак, и покрај сите овие, потенцијални „слаби алки" во приказната, кои впрочем се незабележливи за окоото на просечниот гледач, а особено не претставуваат пречка за консумирање на филмската приказна од страна на странскиот аудиториум, кој не е детално запознаен со македонската историја, мора да му се честита на режисерот Тренчовски за доследно остварување на својата цел: да раскаже историска приказна, не премногу оптоварена со историски детали, во која, според правилата на успешна филмска наратија, е инкорпорирана и љубовна приказна што се претвора во своевиден љубовен триаголник, како што впрочем филмот и беше рекламиран: „Кога љубовта се претвора во предавство". Понатаму, тој успешно се справува со ни малку лесниот предизвик за доследно поврзување на нишките на двоените наративни текови, за во финалето на филмот да поентира со констатацијата од неопходноста за простување и помирување. Во филмот постојано провејува и одредена метафизичка димензија на интерпретација на настаните, со тоа што студентите и обичните струмичани се прикажани како побожни луѓе, христијани, на кои Библијата им е драга книга, ги почитуваат верските обреди: венчавките и опелата, во тешките мигови од животот се консултираат со духовници итн., за разлика од безбожната атеистичко-комунистичка власт кај која злосторниците, Ламариниќ и Загариева, завршуваат неславно, а кај преживеаните, кај Џици Станко, поради гревов-

вите на возрасните страдаат децата, што е претставено преку болеста на внуката Стефанија и погибјата на нејзините родители.

За успешноста на авторскиот пристап при реализацијата на адекватно избраната тема, најдобро зборува и одсивот на публиката. Имено, од првата проекција на ИФФК Браќа Манаки во Битола, преку скопската премиера и дистрибуција низ македонските градови, публиката го дочекува крајот на филмот ЗЛАТНА ПЕТОРКА на нозе, со френетични стоечки аплаузи и овации и неретко со солзи во очите. Оттаму, воопшто не е случајно што ЗЛАТНА ПЕТОРКА е најгледаниот филм во Македонија во последнава деценија.

Посебна приказна претставуваат проекциите на филмот во Струмица, каде што траумата од егзекуцијата е жива и до ден-денес, а за немилниот настан само се шушкало во изминативе педесетина години. ЗЛАТНА ПЕТОРКА е најгледан филм во историјата на струмичкото кино, а режисерот Горан Тренчовски неодамна беше награден и со престижната општинска годишна награда „Св. 15 свештеномаченици“. Проекциите во Струмица беа особено емотивни, дотолку повеќе што на нив присуствуваа членови на семејствата на убиените студенти, кои со солзи во очите ја следеа проекцијата. Истото тоа се повтори и на проекцијата на филмот на Македонскиот филмски фестивал во Торонто, каде што од Њу Џерси допатува Љубен Топчев, емигрант и брат на еден од убиените студенти, денес член на Македонската патриотична организација – МПО во САД, чиј лик послужи како прототип за ликот на Алавантис во филмското сценарио.

Досега филмот го виделе над 70.000 гледачи во земјава и во странство, а покрај тоа што е најгледан, ЗЛАТНА ПЕТОРКА е и најнаградуван филм изминатава сезона во Македонија. Имено, по светската премиера на реномираниот Рејнденс фестивал во Лондон во септември 2016 година, филмот досега учествуваше на дваесетина меѓународни фестивали, во поблиското соседство: Бихаќ, Варна, Темишвар, Лесковац, Нови Сад, но и на фестивалите на македонски филм во Сиднеј и Торонто, како и на фестивалите во Брно, во Бенгалуру во Индија, а и на Југоисточниот европски филмски фестивал во Берлин. Награден беше со специјална диплома на жирито на Фестивалот на детективски филм (Право и општество) во Москва; со „Златен грифон“ за најдобар странски филм на Фестивалот во Перуџа; со „Гран-при“ за најдобар филм и за најдобра монтажа за Адрија Зафрановиќ и Аристид Филактов на Југоисточниот европски филмски фестивал во Париз; награда за најдобар странски филм на Филмскиот фестивал Јагран во Њу Делхи и Момбај во Индија; награда „Најдобар балкански дух“ на Фестивалот во Подградец; награда „Бронзен забер“ на Меѓународниот историски и воен филмски фестивал во Варшава; специјалната на-



Награда за филмот ЗЛАТНА ПЕТОРКА – на Фестивалот во Перуџа

града за истражување на историската вистина на Меѓународниот филмски фестивал на дебитантски филмови во Санкт Петербург и наградата „Гренд прајз“ за најдобар игран филм на Филмскиот фестивал во Њу Џерси.

Филмот, покрај фестивалскиот живот, продолжува да живее и на ТВ-екраните. Имено, од материјалите снимени за филмот ЗЛАТНА ПЕТОРКА, режисерот Тренчовски подготви ТВ-серија од пет часовни епизоди под наслов ЉУБОВИ ПРЕДАВСТВО што се емитуваше на програмите на Македонската телевизија, која е и копродуцент на филмот.

Оттаму, и покрај потврдениот успех и пред домашната и пред меѓународната публика, не малку изненадува одлуката на надлежната комисија на Друштвото на филмски професионалци на Македонија да **не го селектира** филмот ЗЛАТНА ПЕТОРКА како македонски претставник во натпреварувањето за наградата „Оскар“ на Американската филмска академија, за најдобар игран филм од неанглиско говорно подрачје, дотолку повеќе што не беше селектиран друг филм како македонски претставник на ова престижно филмско натпреварување...

МАКЕДОНИЈА И МАКЕДОНЦИТЕ НИЗ ТРИ „КОМИТСКИ“ ФИЛМОВИ

- интердискурзивно читање на **МИС СТОН (1958),**
НЕЛИ ТИ РЕКОВ (1984) и ПРАШИНА (2001) -

Идентитет (лат. *Identitas* = ист) е појдовна точка на секое себеспознавање, *внатрешна ментална слика* (анг. *self-image*) на поединецот или колективот за себеси и за сопствената специфичност. Така барем велат психолозите, дополнувајќи дека идентитетот се манифестира преку потврдувањето на сопствената различност во однос на другите поединци или колективи. Идентитетот, покрај тоа, е и нестатична, динамична категорија, која е подложна на промени. Но, постои уште една дефиниција на идентитетот, која вели дека тој е наративно-интерпретативен, односно дека се гради преку раскажување приказни и дека се доловува исклучиво имаголошки, преку туѓите слики.

Во текстот што следува ќе се обидеме да покажеме како е претставен македонскиот идентитет, односно на кој начин се видени Македонија и Македонците во три „комитски“ филмови: **МИС СТОН**, **НЕЛИ ТИ РЕКОВ** и **ПРАШИНА**, разгледувајќи ги споменатите играни филмови од повеќе аспекти: времето и општествените околности на нивното настанување; нивната рецепција и место во филмската и културната историја на земјата; спецификите на нарацијата и на режисерската поетика; спротивставеноста на гледната точка на нивните главни протагонисти; нивната (не) поврзаност со конкретни историски настани и нивната специфична интерпретација итн., се разбира, сето тоа во контекст на предметот на истражувањето. Преку компаративно, интердискурзивно исчитување на споменатите три филмски текстови, вкрстувајќи повеќе научноистражувачки методи: наратологија, филмска теорија и историја, митокритика и историографија, ќе се обидеме да стигнеме до што поисцрпна анализа, дескрипција и интерпретација на фактите поврзани со Македонија и Македонците, актуализирани во трите наведени текстови на културата.

Изборот токму на овие три филмски дела не е случаен, иако во македонската кинематографија досега се реализирани уште неколку долгометражни играни остварувања на „комитски“ и „илинденски“ теми: СОЛУНСКИ АТЕНТАТОРИ (1961), ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ (1965), МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА (1967), РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН (1969), НАЈДОЛГИОТ ПАТ (1976), а во моментот, во фаза на реализација се и ПРИКАЗНА ОД ДИВИОТ ИСТОК¹ и БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ².

МИС СТОН (1958) е првиот македонски „спектакл“ снимен во колор и е прв филм на „комитска“ тема, НЕЛИ ТИ РЕКОВ (1984) е особено значаен поради тоа што е прв обид за демитологизирање на споменатата тема, а ПРАШИНА (2001) е првиот македонски филм на новиот милениум, кој од современ аспект се занимава со истата тематика. Покрај тоа, ако треба со еден збор да ја одредиме поетичката специфика на филмовите што се предмет на нашата анализа, тогаш можеме да речеме дека во МИС СТОН преовладува класицистичката поезија, во НЕЛИ ТИ РЕКОВ реалистичката, а во ПРАШИНА постмодернистичката, се разбира, со тоа не исцрпувајќи го полето на значења што ги рефлектираат споменатите филмови.

Покрај тоа, трите споменати филмови имаат уште еден заеднички именител, сите тие се вестерн филмови или поточно, „комитски вестерни“, затоа што, помалку или повеќе, се работени според матрицата на американските вестерн филмови. Но, и овде треба да се направи една дистинкција: имено, ако МИС СТОН е класичен вестерн, тогаш НЕЛИ ТИ РЕКОВ би можел да се одреди како шпагети-вестерн, а за ПРАШИНА, согласно на тоа што е вестерн-пародија, ќе ги искористиме одредниците на авторот на филмот, режисерот Милчо Манчевски: „eastern western“ или „баклава вестерн“.

ПРЕДИСТОРИИ

МИС СТОН (1958) е првиот игран филм снимен во колор и синемаскоп техника во тогашна Југославија, а воедно најголем и најамбициозен потфат во македонската кинематографија. Во МИС СТОН по прв пат на филмскиот екран се појавуваат македонски востаници и тоа е првиот македонски т.н. „костимиран историски спектакл“. На неговото

снимање му претходи интересна предисторија што ја опишува рускиот филмолог Мирон Черњенко, кој најверојатно беше најдобро упатениот странец во историјата на македонскиот филм, истовремено одлично отсликувајќи го и историскиот контекст: „И таму, под карпата, каде некогаш била грабната Мис Стон, Трајче Попов рекол: 'Овде има филм'. И започнал да работи на сценариото заедно со Ѓорѓи Абаџиев. Потоа работата се прекинала, па идејата за филмот одново заживува... во средината на педесеттите години, кога во *Вардар филм* се донесува официјално решение за снимање на филмот... Буквално на самиот почеток на снимањето, со решение на Партијата, филмот беше забранет. И макар што за мене, како на човек отстрана, тешко ми е да просудувам за причините на оваа забрана, сепак, може да се изнесе претпоставка за тоа, дека во определени сфери постоел страв од неедностраната блиска историја, од некакви, за мене непознати, сложности и можни непријатности“ (Черњенко, 1997: 48-49). Непријатностите веројатно се состоеле во „идеолошката неподобност“ на темата, која отстапувала од идеолошките клишеа на епохата. Како и да е, прототипот на сценариото е на споменатиот Трајче Попов, работена



Плакат за филмот МИС СТОН

1 Според сценариото на Горан Стефановски „Приказна од Дивиот Исток“, во 2014 година режисерот Столе Попов, потпишан и како косценарист, го реализираше филмот ДО БАЛЧАК.

2 Според сценариото на Дејан Дуковски, работено според неговиот истоимен драмски текст, на кое како косценаристи се потпишани и Александар Поповски и Ана Ласиќ, во 2012 година режисерот Александар Поповски го реализираше филмот БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ.

според романот *Роби (Робови)* на бугарскиот писател од македонско потекло Антон Страшимиров. Подоцна се направени повеќе верзии на сценариото, на кои, покрај Трајче Попов, работеле и Ѓорѓи Абациев, Јован Бошковски, Коле Чашуле, а во финалната верзија и режисерот Жика Митровиќ и Фрида Филиповиќ, а на дијалозите на англиски јазик – американската сценаристка Мерион Мишел. Филмот конечно е реализиран со бројна филмска екипа од другите југословенски републики, а како што сведочи тогашниот директор на *Вардар филм*, Гојко Секуловски, целта била да се покаже дека „македонската историја е постара... затоа што кај голем број луѓе постоеше мислење дека Македонија е некаква нова конструкција формирана со НОБ и... благодарение примарно на Комунистичката партија и на другарот Тито, Македонија стана нација и Република“ (Секуловски, 1996: 203-204).

Предисторијата на НЕЛИ ТИ РЕКОВ е сосема поразлична од онаа на МИС СТОН. Првично реализиран како ТВ-филм, настанат во 1977 година, како плод од соработката на *Вардар филм* и *Радио-телевизија Скопје*, овој филм, по првпат во историјата на македонската кинематографија, обработува тема од постилинденскиот период. Филмот е снимен според телевизиски стандарди, на 16-мм лента, по сценарио на Русомир Богдановски, во



Плакат за филмот НЕЛИ ТИ РЕКОВ



Плакат за филмот ПРАШИНА

режија на Стево Црвенковски, а премиерно е прикажан на телевизиската програма на РТ-Скопје на 1 август, спроти Илинден, со што е одбележана 74-годишнината од Илинденското востание. Седум години по неговата реализација, НЕЛИ ТИ РЕКОВ, во 1984 година, ќе биде префрлен на филмски стандард, односно на 35-мм филмска лента и ќе биде прикажан на фестивалите во Пула и Лос Анџелес.

Во 2001 година беше реализиран вториот филм на режисерот Милчо Манчевски, работен по негово сценарио, филмот ПРАШИНА, кому веднаш му беше укажана честа да го отвори 58. издание на *Филмскиот фестивал во Венеција*, откако првенецот на Манчевски, ПРЕД ДОЖДОТ, седум години порано, во 1994 година, го доби највисокото признание на овој фестивал, наградата *Златен лав*.

РЕЦЕПЦИЈА И ВЛИЈАНИЈА

МИС СТОН е вистински хит на сезоната, се јавува дотогаш незабележан интерес за ова филмско остварување, се бара билет повеќе, а филмот ги соборува сите рекорди во гледаност. МИС СТОН беше првиот македонски филм што проговори за прашања поврзани со митологијата на македонската национална историја, но и првиот македонски филм што на екранот прикажа секвенци во кои се гледа животот на обичните луѓе, на македонските селани и граѓани од епохата. Веќе споменатиот Черњенко, низ неговата призма на „човек отстрана“, проучувач на македонскиот филм, со право заклучува дека во МИС СТОН станува збор за историскиот живот на нацијата и за традицијата како вечен дијалог меѓу народот и историјата: „Ете вака се слави Божик, ете вака се погребуваат блиските, ете вака се готват јадења, ете вака се прави свадба... Со еден збор, ете вака се живее во планините на Македонија – уште во времето пред Турците, и во нивно време, и после нив, од век и веков... Така што може, без претерување, да кажеме дека овој канон

на етничките архетипи, за прв пат прикажан на филмското платно со таков интензитет и природност, не беше помалку важен за длабинските процеси на националното самоспознавање од самата духопокренувачка легенда за херојскиот настан од почетокот на нашиов век“ (Черњенко, 1997: 53).

НЕЛИ ТИ РЕКОВ нема така богата фестивалска одисеја како МИС СТОН затоа што е снимен како ТВ-филм, а и затоа што зад него не стоеше севкупната југословенска кинематографија, што беше случај со МИС СТОН.

ПРАШИНА, што е и за очекување од една таква грандиозна копродукција, учествуваше на многу реномирани фестивали. Но, интересна е неговата рецепција, и тоа веднаш по премиерата во Венеција, во 2001 година. Поради актуелните настани и војната што се одвиваше на македонско тло, филмот беше постојано поврзуван со актуелниот историски контекст и беше оценет како „националистички“, „антиалбански“, дури и „расистички“. Германскиот критичар Јан Шулце напиша дека „наместо албанските муслимани овде имаме Турци кои се прикажани како крвави убијци, наспроти Македонците кои се невини јагњиња, а црнецот не е никој друг туку Западот кој треба да биде разбуден од фанфарите и да тргне во борба против исламот!“ (Костова, 2001: 20). Но, и во Македонија, уште пред премиерата, по инерција беше усвоена оваа негативна перцепција на филмот. „Никогаш дотогаш еден филм не беше така од сите страни и ‘официјално’ однапред подложен на конструирање и деконструирање (балканизирање и дебалканизирање?), како носител на идеолошки и политички дискурс. ПРАШИНА, значи, стана еден вид современа кинематографска парадигма за претставувањето, или за балканизирањето на Македонија/Балканот“ (Ангеловска, 2002:45).

ПРАШАЊЕ НА ЖАНРОТ: КОМИТСКИ ВЕСТЕРН(И)?

Зошто велиме дека МИС СТОН има обележја на вестерн поетика? Затоа што во овој филм се присутни многу елементи што се заштитен знак на филмовите за каубојците: грабеж, дистанцираност и осаменост на главните протагонисти, потера, двобој (двобојот на Сандански со заповедникот на турската војска Осман-бег), осуденост на талкање, латентна, неостварена, само навестена љубов („љубовта“ изразена преку погледите и двосмислените дијалози на Крсте и Катерина) итн. Во поглед на „драматургијата на изборот меѓу дијаметрално спротивни, примарно морални вредности“ (Петерлиќ, 2009: 15), комитите уште на почетокот на филмската приказна имаат избрано – тие се

подготвени да си ги жртвуваат животите за повисока цел. Од друга страна, со добивањето на парите за оружје со кое се продолжува борбата, војводата Сандански го оправдува начелото на „постоене на јуначка, речиси херојска личност, која ја изведува таа акција и која во случај на успех на таа акција темелно го менува понатамошниот живот на целата своја средина“ (Петерлиќ, 2009: 15). „Филмот МИС СТОН, користејќи ја матрицата на вестернот, ја создава митологијата на комитскиот филм. Оваа митологија ќе користи на себеси својствени приказни, легенди, ликови, предели, костими, реkvизити и песни. Ликот на комитата е незамислив без неговиот костим, пушката, вербата во идејата за слобода или смрт, заколнувањето врз *Библијата*, *камата* и *пиштолот*, за ослободување на Македонија од турско ропство. Има двајца непријатели: турската војска и кодошот што секогаш ги следи“ (Богдановски, 1996:76-77).

И НЕЛИ ТИ РЕКОВ е филм на потери и овде востаниците се под постојана закана за ликвидација. Има тука од сè по малку од она што погоре го наведовме како карактеристика на вестернот, но централна тема на НЕЛИ ТИ РЕКОВ е предавството на главниот лик, војводата Александро Турунџе и неговата чета. „Во филмот режисерот не го интересира само историскиот податок, само митологијата на Крушевската република, само херојскиот гест на нацијата. Него го привлекува нешто друго: внатрешните причини поради кои востанието не успеа. Кажано по руски, ‘Кој е виновен?’ и има ли виновни внатре во народот? Или уште нешто; дали работата е само во силата на Османлиската империја, дали востанието по самата своја суштина беше осудено на неуспех? И нека поетиката на вестернот, во која е завиткана проблематиката на филмот, не го замамува гледачот, затоа што самата драматургија на жанрот, задолжителното делење на личностите на црни и бели, добри и лоши, токму тоа овозможува на историјата да ѝ се задаваат прашања во наједноставна и најдостапна форма“ (Черњенко, 1997: 161).

Во ПРАШИНА, главни ликови се двајца американски каубои од Оклахома – Лук и Илајџа. Филмот, согласно со неговата постмодернистичка поетика, си поигрува со жанровите, пародирајќи го и деконструирајќи го американскиот мит за каубоите, преку еден од најпопуларните облици на прикажување на американската историја – вестернот, но и митот за Балканот, и тоа на повеќе нивоа. Може да се говори и за своевидна трансгресија на жанрот, т.е. како што главниот лик Лук мигрира од Запад (Америка) на Исток (Македонија), така и жанрот трансгресира од „вестерн“, во „истерн“. Оттаму, ПРАШИ-

НА е „истерн вестерн“, во кој се бришат границите меѓу Западот и Истокот. „Манчевски ја чита балканската историја и нејзината матрица со посредство на матрицата на вестернот и пречекорувајќи ја нивната традиционална дистинкција, гради комуникација меѓу нив, некаков однос (на сличност, можеби). Границата и дистанцата која ги делела Дивиот Исток од Дивиот Запад, постепено се брише во филмот којшто е ‘балкански вестерн’. Американскиот (анти)херој Лук, потекнувајќи од суровата и насилна американска граница, совршено се снаоѓа во таа сурова и насилна гранична земја на Европа што ја претставува Балканот. Дивиот Запад се пронаоѓа во Балканот и Балканот се пронаоѓа во Дивиот Запад“ (Ангеловска, 2002: 45).

„ПРОТАГОНИСТИ“ И „АНТАГОНИСТИ“

„Ние се браниме од насилство, мадам. Ние сакаме да ја имаме слободата што ја имаат и другите европски народи. Изненаден сум што не знаете ништо за Македонија. Овде живеат им завидуваат на мртвите!“ ѝ вели Крсте Асенов на Мис Стон, а таа одговара: „Вие сакате со тие пари да купите оружје. Јас... не можам да го помогнам убивањето. Христијаните на насилство не одговараат со насилство!“

Главниот пар протагонисти околу кој се врти мелодрамскиот заплет во филмот МИС СТОН е парот: Мис Стон – Мандана. Русомир Богдановски нагласува дека „парот Елен Стон и Мандана се зближува преку судири и надмудрувања, создавајќи колку комична, толку и поетична атмосфера“ (Богдановски, 1996: 76). И токму во таква „поетична атмосфера“, се доаѓа до катарзичниот момент на преобразба на Мис Стон, на нејзиниот поглед на светот што ја опкружува. Повидокот на трансформацијата е навестен во т.н. *Божиќна сцена* во која таа го учи Мандана на англиски јазик да ја испее најпознатата (и најубава) протестантска божиќна песна „Тивка нок“ (*Silent Night*, германски *Heilige Nacht*), додека тој трпеливо ѝ ја држи волната за предивото в раце и песната ја извртува во некоја македонска печалбарска. Извонреден пример на „колку комична, толку и поетична атмосфера“. „Бизарна глетка: комита во сериозни години, без штогоде герилска лика, сосема сигурно неупотреблив во првите борбени линии, ичмалку ‘страшен’ – дури спротивното, климчи пред некоја си кура плевна... несмислено ја држи пушката и, со сета сила, се преправа дека е сериозен заптија. На две беспомошни жени!“ (Лузина, 1996: 149), вдихновено ќе запише те-



Сцена од филмот МИС СТОН



Сцена од филмот НЕЛИ ТИ РЕКОВ

атрологот Јелена Лузина, колоритно портретирајќи го првото појавување на Мандана во филмот. И овој лик, кој, според сите параметри, почнува како епизоден лик, во конечната верзија добива централно место. Зошто? Прво, во ликот на Манданата е олицетворена архетипската, внатрешна суштина на македонското национално битие. Многу истражувачи на МИС СТОН се согласни дека без овој централен лик, филмот би бил многу посиромашен. „Најавтентичен лик на содржината станува еден ‘непланиран’ лик. Тоа е Манданата. Неговата функција е позната во рамките на клишето. Тој е, пред сè, носител на *domestique* менталитетот... Од пито-рескно замислениот симпатичен *domestique*..., тој прераснува во една горостасна фигура на хуманоста, во една врска со највнатрешните, архетипски својства на нашиот поробен човек. И наместо Мис Стон да гледа благонаклоно на него како на едно чудно човече во ‘некојси таму дива земја’, тоа човече започнува да гледа во неа, на еден длабоко хуман, исконски мудар начин, како во некое суштество од ‘некојси таму бел свет’“ (Георгиевски, 1992: 70-71). Ликот на Манданата е супериорен во однос на сите други ликови во МИС СТОН, вклучително и ликот според кој е именуван филмот и Лузина со право ќе се запраша: „Што ќе се случеше

со овој филм, ако во него... играше некој друг артист?“ (Лузина, 1996: 154). Одговорот ќе го дадеме веднаш. Ниту еден друг артист не би го одиграл Манданата како Петре Прличко, дотолку повеќе што улогата на Мандана прво била мала, а по секое снимање раснела затоа што и режисерот Митровиќ ги примал сугестиите на Прличко. Во една од највпечатливите сцени, онаа со благословот на новороденчето, благословот на Манданата го импровизирал самиот Прличко.

И НЕЛИТИ РЕКОВ, како и МИС СТОН, се потпира на вистински ликови: војводите Александро Турунџе и Ѓорѓија, потерџијата Селим-ага и кодошот Митре Гинката. Ликовите во овој филм се демитологизирани во целост. Овде не може да стане збор за некакви пренагласени патетични херојски манифестации, како во МИС СТОН. Во НЕЛИТИ РЕКОВ, македонските востаници се прикажани како обични луѓе кои чувствуваат замор, страв, глад, жед, но и голема љубов кон луѓето од својот род што ги мотивира и понатаму да се борат за својата слобода, затоа што се сосема свесни дека тие нема да ја дочекаат. Дијалозите се куси и функционални и во повеќе секвенци зборува сликата, а не протагонистите. Така е постигната и богата психолошка изнијансираност на ликовите, преку извонредното ко-



Сцена од филмот ПРАШИНА

ристење на крупните планови, со што, познато од филмската теорија, се потенцира душевната состојба на карактерите.

Во ПРАШИНА, согласно со постмодернистичката поетика, не може да се зборува за психолошко изнијансирани карактери, туку повеќе за скици. Отсуството на психологизацијата, а со тоа и елиминација на класичната идентификација и надредувањето на херојот на приказната, овде е заменето со симултана егзистенција на множество ликови распоредени во две приказни. Главни протагонисти се два пара ликови: старицата Анџела и крадецот Еџ во сегашното време на дијегезисот, и Лук и Илјаца во минатото. Во овој филм ништо не е препуштено на случајот, па така и имињата на главните ликови одговараат на нивните карактеристики. Афро-американецот е Еџ, што значи „раб“ и тој е човек кој

постојано се наоѓа на работ, должи пари, за што може скапо да плати. Анџела е неговиот ангел чувар. Таа, откривајќи му каде се скриени турските златници, го спасува од уцената на корумпираните полицајци. Лук и Илјаца имаат амблемски, „македонски“ имиња: Илјаца е всушност Илија, а Лук е Лука, апостолот и евангелист, кој, според некои теории, потекнувал од Македонија (Донски, 2008: 160-172). Лук е главен лик во втората приказна. Тој е авантурист, ловец на уцени, љубител на пари и жени. Илјаца е негова спротивност, смирен и сложен, добар познавач на Библијата. Заедничка карактеристика им е што и двајцата се брзи на револверите. Од „македонските“ ликови, ликот на Неда намерно е претставен идеализирано и помалку клиширано, како патријархална домаќинка и верна, пожртвувана жена. Таа го негува Лук, а

вљубена е во Даскалот. Даскалот и Лук се ривали кои заемно се почитуваат. Лук, поради Неда, го спасува нејзиното новороденче, се жртвува и загина. Брат му Илајџа го спасува новороденчето Анџела и го носи во Америка. Неда му замерува на Лук дека убива само за пари, а тој ѝ одговара: „Вие да победевте, поарни ќе бевте од Турците?“ Неда научила англиски јазик од протестантската мисионерка Мис Рок, која Даскалот ја грабнал и за неа добил откуп. Се разбира, овде се работи за алузија, метонимиско поигрување со Мис Стоун (stone = камен) и негова замена со Мис Рок (rock = карпа). Неда, на својот балкански англиски, му објаснува на Лук: “Turk is bad. Turk kill, army kill. Army is bad. Gangs are bad. Army kill, Arnauts gangs dishonour womans, army burn live babies. You’re good gun. Stop kill for gold. Kill for people. Fight for freedom. Join Teacher, his brigands. Kill for tomorrow children. They remember you”.

Така, стасавме до колективното портретирање на цел еден етнос во ПРАШИНА, Турците, токму она што предизвика толку контроверзи по премиерата на филмот. Тенденциозно иронизираната слика за декаденцијата на османлиското општество во овој филм е прикажана во речиси сите секвенци во кои се јавуваат Турците, гротескно насликани како крвопијци што уживаат во насилство. Но, ПРАШИНА не се занимава со демитологизирање само на „непријателите“, туку исто така и со она на „хероите“, па така Даскалот, водачот на македонските комити, е портретиран како немилосрден одмазник, кој во еден кадар безмилосно му го прережува гркланот на немоќниот непријател.



Сцена од филмот МИС СТОН

ДИСКУРСИ: ПОЕТИКИ НА (РАЗБИВАЊЕ) КЛИШЕА

Комплексниот однос меѓу филмот и историјата постои уште од самите почетоци на филмската уметност, а секое раскажување, вклучително и филмската наратива, претпоставува идеолошка селекција на материјалот, што резултира со конструирање на поинаква приказна. Меморијата, индивидуалната и колективната, секогаш е субјективна, а нејзиното значење е незаменливо во конструирање на идентитетот, вклучително и националниот. Иако се согласуваме со констатацијата дека „со овој филм (МИС СТОН, з.м.) се надмина и предра судата дека, кога се работи за историска тема, нужно мора да се држи до сите историографски детали“ (Шапкалиска, 1996: 86), сепак, сметаме дека



Сцена од филмот МИС СТОН

филмот изгубил што не се потпираше повеќе на историските факти, кои често, и покрај дефинираната субјективност на изворите, се побогати со значења од фикцијата. Овде нема да навлегуваме во достапноста на изворите на сценаристите на филмот, или пак во прашањата за „автоцензурата“, без сомнение актуелна во периодот кога филмот е создаван и во размислувања за тоа што е вистина и постои ли воопшто историска „вистина“, или сиот историографски дискурс е само едно субјективновидување на изминатите настани. Ќе потсетиме само на деконструктивистичките и другите постструктуралистички сфаќања на историографијата како фикција, кои потенцираат дека деконструкцијата на односот историја-вистина е овозможена првенствено преку сфаќањето на стварноста како знаковен, динамичен и семиотички ентитет и дека нарацијата, приказната, е секогаш во тесна зависност од идеолошката позиционираност на оној што раскажува.

Македонската естетичарка и романсиерка, Кица Б. Колбе, на панорамското филмско претставување во МИС СТОН му го спротивставува критичкото претставување на историскиот настан, на кое му се туѓи класицистичките апологетски средства: патосот, мелодраматичноста, драматизмот, епичноста и хероизмот: „Чинот на киднапирањето се претставува како некритички, романтичарско обоен народен епос, кој живее и се развива во це-

лосно неисториска рамка... Таквата филмска конструкција, наместо да го избере патот на разоткривање на повеќестраноста на историскиот миг, ни наметнува само 'историска лекција во слики'" (Колбе, 1996: 52-53). Српскиот филмски критичар Душан Стојановиќ, веднаш по премиерата на филмот во 1958 година, ја проблематизира фокализацијата на нараторот: „Мис Стон учествува во дејството помалку отколку самиот гледач. Тоа особено добро е илустрирано од нејзиниот однос спрема револуционерите во споредба со ставот на гледачот што му го диктира филмот: место заедно со мисионерката да ги откриваме нивните благородни цели ние, за разлика од Мис Стон, од самиот почеток знаеме дека тие луѓе не се разбојници... и вистинска штета е што и на гледачите не им е допуштено задоволството на последователно откривање" (Стојановиќ, 1996: 300-301). Но, да не бидеме сепак премногу критични кон ова филмско остварување, иако се согласуваме со констатациите дека се работи за наратив во кој преобладава „патриотскиот патос на нарацијата“ (Черњенко, 1997: 53). Ќе се повикаме на театрологот Лужина, која поетично образложува дека, иако „снимен со намера да биде претенциозна, скапа, колорирана, целулоидна историска епопеја... во нашето колективно паметење влегува како сосема поинаков, сместувајќи се во некој сосема друг жанр. Како и сите драги приказки од детството, тој си го освојува



Сцена од филмот НЕЛИ ТИ РЕКОВ



Сцена од филмот ПРАШИНА

своето важно место токму во оние архетипски локации во кои има простор само за она највредното“ (Лужина, 1996: 150).

НЕЛИ ТИ РЕКОВ ја користи историската рамка за да ја раскаже сопствената приказна, во која се мешаат фактите и фикцијата. Но, овде фактите не се извлечени од историографските извори, туку пред сè, од содржината на народните песни *Црно му било пишано, Нели ти реков, Го пуштиле Методија Патчев* итн. Сепак, нема сомнение дека авторите на филмот одлично ја познавале епохата која е доминантен хронотоп во нивниот филмски наратив, притоа обилно користејќи ги искуствата на својот омилен жанр – вестернот. Ако во МИС СТОН, ликот на Сандански е претставен како „безгрешен“ интелектуалец кој перфектно зборува француски, а Крсто Асенов како отмен „денди“ кој студирал медицина во Париз (што е сценаристичко решение што не соодветствува со вистината), тогаш ликовите на Турунџе и Ѓорѓија Војвода во НЕЛИ ТИ РЕКОВ се нивни филмски антипод. Тие се претставени како очајници, десперадоси што неуморно талкаат низ горите, секогаш во близина на смртта. Нивниот етички избор е одамна направен – уште пред да почне филмската приказна – тие решаваат да не се предадат, да не го предадат оружјето и да се борат до смрт, така што нивна единствена преокупација е што подолго да останат живи за

да му наштетат повеќе на непријателот. Во МИС СТОН, преку патетичниот хеппенд на крајот – сите се задоволни, а во НЕЛИ ТИ РЕКОВ – сите комити на крајот се заробени или гинат. Черњенко, низ визура на гледачотстрана, минуциозно ги забележува спецификите и начинот низ кој историските слики се преточуваат во филмски; во НЕЛИ ТИ РЕКОВ: „Драматургијата на филмот, нејзината акциона низа, ми изгледа, свесно хаотична... така што на окото на набљудувачотстрана тешко му е да размрси: кој е кој и што воопшто се случува, освен сеопшт хаос, очај и страв, погубен на недоброј востаници и безглаво бегство на други. Впрочем, ваквото чувство и понатаму се засилува, кога ќе се покаже дека овде и навистина сите пукаат во сите, кога не разбираш од која страна и на кого му се заканува опасност, кој од кого се крие, кој кого гони, кој кого заробува, и сето тоа навистина е новитет, кој заслужува посебно да се одбележи; во ниеден од претходните ‘илинденски’ филмови востаникот не можеше ни да помисли да се предаде, а овде тие се предаваат на милоста на победникот, кој ни оддалеку не им одговара со исто такво благородство, туку ладнокрвно ги убива небаре кокошки во кокошарник... И ваквата атмосфера на сеопшт очај и паника, самиот режисер мошне убедливо ја згуснува, па ако земеме предвид дека истовремено се развива уште една линија – потрагата по предав-

никот, кој мора да одговара за предавството, тогаш со целосна увереност можеме да констатираме дека на македонскиот екран досега не се појавил толку демитологирачки филм за Илинденското востание“ (Черњенко, 1997: 161-162).

Првата реченица од сценариото за ПРАШИНА, која подоцна не влезе во филмот, гласи: „Ова е вистинска приказна!“ Во ПРАШИНА наспроти вообичаената постмодернистичка практика во која се мешаат фактите и фикцијата, се случува обратното – фикционалните ликови се надополнуваат со вистински ликови, т.н. информанти, чија цел е да го засилат ефектот на реалноста и тие функционираат како документарна матрица (Фројд, Манак, Корто Малтезе, Тито, Џегер итн.) „Апострофирани се живописните носии, балканските униформи (турски, комитски, качачки), контра американските каубојско-десперадо-спагети-надреалистички костими; сето тоа е спротивставено на питомите физиономии на македонските девојки, жени, старци, деца; спротивставено на македонското планинско село; на живописната природа пресечена со бистри води и архаични мостови; крвта е сеприсутна: во боите на носиите на Македонците и во боите на јамболлиите. За сите е заедничка само смртта. Смртта е насекаде“ (Ангелов, 2001: 36). Манчевски вака го легитимира поетичкото начело на ПРАШИНА: „Ако сепак појдеме од претпоставката дека постои објективна вистина, факт е дека таа најчесто е манипули-

рана од раскажувачот и главната цел, главната тема на овој филм е да се каже тоа на еуфоричен, пријатен, безобразен начин“ (Кујунџиски, 2002: 105).

ПРАШИНА е историографска метафикција во која се одрекува историјата и се проблематизира нејзината неутралност, а покрај тоа што ја раскажува приказната, кажува и како таа е конструирана. Првата приказна го симулира „вистинскиот“ екстрадиететски живот во Њујорк, во 2001 година, а втората приказна има исто така конкретен историски хронотоп – Македонија 1903 година, пред Илинденското востание. Мултипликацијата на хронотопите создава ефект на безвременост или омнитемпоралност. Би можеле овде да се наведат многу карактеристики на филмот преземени од каталогот на постмодернистичките својства: отворено дело, фрагментарност, полижанровска хибридизација, бриколаж, монтажа, (псевдо)цитатност, пастиш, алегорија и пародија итн. „Ова е постмодерно сценарио, затоа што има во него изразен металингвизам, боцкаво, нападно изразена фикционална семиотика. Има и насилство. Но тоа е насилство од знаци кои ги покажуваат шевовите на естетското. Има и две приказни од две различни времиња, што за постмодерната е идеална можност за читање на едното време преку другото: клучалница и клуч. Огледување на субјектот во Другиот, децентрирање на субјектот, одбивање да се верува во чисти идентитети... Има и цитирани

Сцена од филмот НЕЛИ ТИ РЕКОВ





ликови: матрицата на Каин и Авел, двајцата браќа што се борат за Лилит, не во библиската, туку во верзијата на Хагада... Има сè што треба да има едно постмодерно дело, но има и силен личен печат, желба за водење полемика со законенетите форми на литературните и филмски претходници" (Андоновски, 2001: 308-309). И така, во ПРАШИНА, всушност, раскажувањето никогаш не престанува...

НАМЕСТО ЗАКЛУЧОК

Уште во периодот пред да започне снимањето на МИС СТОН, *Вардар филм* се обидува да најде копродуценти во САД. И за време на снимањето на филмот, дури и по неговото целосно оформување, идејата за втора, интернационална верзија на МИС СТОН останала актуелна. До таква реализација никогаш не дошло, но земајќи го предвид фактот дека патетична нарација на МИС СТОН веќе одамна не го издржува тестот на времето како уметнички факт и дека единствено функционира како музејски реликт, на мислење сме дека вака податлива тема во која, преку вистински историски настан, се испитуваат американско-европско-руско-балканските односи, секако заслужува уште една, посовремена верзија, своевиден римејк, кој бездруго треба да функционира како копродукција. Истовремено, на тој начин македонската кинематографија би го добила и својот прв римејк, со што дефи-

нитивно би се вброила во семејството на зрелите светски кинематографии, кои своето созревање го манифестираат и низ односот кон сопствената филмска традиција.³

Во поглед на НЕЛИ ТИ РЕКОВ, тој телевизиско/филмски/игран филм, нашето мислење е недвојбено. НЕЛИ ТИ РЕКОВ, иако неправедно запоставен во хиерархијата на македонската кинематографија, е врв во досегашната македонска филмска уметност на комитска тема, кога се работи за реалистичко проседе и како таков, овој филм треба да биде урнек како – понекогаш и со мали финансиски средства – може да се направи одличен филм.

ПРАШИНА, пак, од продукциски, технички и уметнички аспект, а особено од наративен аспект, поради оригиналниот начин на кој ја раскажува невообичаената филмска приказна, е врв во севкупната досегашна македонска кинематографија, врв кој, претпоставуваме, долго ќе чека да биде надминат. Сепак, останува впечатокот дека сè уште

3 Режисерот Дарко Митревски, по сопствено сценарио, во 2014 година работеше на заокружување на филмски проект поддржан од Филмскиот фонд на Македонија и според најавите, од американскиот копродуцент „Максмедиа“, под наслов „Аферата Мис Стон“, но веќе следната 2015 година ја запре реализацијата на проектот поради недоразбирање со Дарко Башески, тогашен директор на Филмскиот фонд на Македонија.

го чекаме „вистинскиот“ македонски „комитски“ филм, кој на оваа тема ќе проговори без херојска патетика, но и без постмодернистичка иронија,

туку ќе се обиде во себе вистински да го кондензира времето, што е врвно постигнување на филмската уметност.

Забелешка: Студијата е првично прочитана како реферат на Меѓународниот научен собир „Македонскиот идентитет: литература, јазик, историја, култура“, што се одржа на 7-8 ноември 2011 година во Скопје, по повод триесетгодишнината од формирањето на Институтот за македонска литература, а потоа е објавена во меѓународното списание на Институтот за македонска литература – „Спектар“, во бројот 58 од 2011 година (стр.565-577).

Литература:

- Алаѓозовски, Р. 2001. Жал за Guerrevika. *Кинопис*, 23-24.
- Алаѓозовски, Р. 2002. Постмодернизмот во македонскиот филм. *Кинопис*, 25.
- Ангелов, В. Љ. 2001. Прашина имаме, каде е коњот?. *Кинопис*, 23-24.
- Ангеловска, Д. 2002. Враќање кон прашина: Кон филмот ПРАШИНА (2001 г.) на Милчо Манчевски. *Идентитети*, 3.
- Андоновски, В. 2001. (Поговор). ПРАШИНА. Скопје: Слово.
- Бабац, М. 1996. Монтажна анализа на режисерскиот стил во филмот МИС СТОН. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Богдановски, Р. 1996. МИС СТОН или вестерн во комитски костими. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Бодријар, Ж. 1991. Историјата како ретро-сценарио. *Кинопис*, 5.
- Василевски Г. 2002. Лажни победи на раскажувањето. *Кинопис*, 25.
- Вилен, Д. 1994. *Окото на камерата*, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Георгиевски, В. 1996. За сценографијата и сценографските знаци во играниот филм МИС СТОН. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Георгиевски, Љ. 1992. *Генезата на македонскиот игран филм*. Скопје: Кинотека на Македонија.
- Димова, А. 2002. Војводата Александар Турунцев – 97 години од убиството – Македонија ќе биде слободна! *Македонско сонце*, 20 септември 2002.
- Донски, А. 2008. *Исус Христос и Македонците*, Штип, Центар за културна иницијатива.
- Дракул, С. 1996. Четири новопронајдени конзулски извештаи од руско потекло во непосредна врска со аферата Мис Стон (од 1902 година). МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Јаќоски, Ф. 1996. Црвени фрески на бело. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Канзуров В. 2001. Прифаќање на различните вистини. *Кинопис*, 23-24.
- Колбе, К. Б. 1996. Историјата и филмот. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Костова, М. 2001. „Случајот ПРАШИНА“: Еден пример како Македонија ја загуби војната за вистината : Западот со мувата на капата. *Вест*, 22 декември 2001.
- Крпач, К. 1996. Филмот како амаџија. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Кујунџиски Ж. 2002. Трилогија постои, третиот филм сè уште не се кажал (разговор со Милчо Манчевски). *Кинопис*, 25.
- Левенски, М. 1996. Од Илинденската епопеја: Три дни со Мис Стон. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Луџина, Ј. 1996. Случај на шестиот актер. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Манчевски, М. 2001. ПРАШИНА. Скопје: Слово.
- МИС СТОН (*DVD-каталог*) 2004. Скопје, Кинотека на Македонија.
- Митровиќ, Ж. 1996. Современоста на филмот МИС СТОН. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Мунитиќ, Р. 1996. Жанр со идеолошко алиби. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Наум, Митрополит струмички. 2011. За македонскиот идентитет. *Премин*, 73/74.
- Пандевски, М. 1996. Актерите во „аферата“ Мис Стон. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Петерлиќ, А. 2009. Кратка поетика на вестернот. *Вестерн*. Скопје: Кинотека на Македонија.
- Петров, Ѓ. 1984. *Спомени. Кореспонденција*, Скопје, Култура.
- Попов, Т. 1996. Два почетока на проектот „Мис Стон“. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Секуловски, Г. 1996. Подготовките околу проектот „Мис Стон“. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Сидовски, С. 1995. *Филмскиот кадар и неговата естетска суштина*, Скопје, Епоха/Кинотека на Македонија.
- Синадинов С. 2001. „Cinema femina“ или женското „писмо“ во мачо-филмот. *Кинопис*, 23-24.
- Сониксен, А. 1997. *Исповед на еден македонски четник*, Скопје, Култура.
- Спомени (И.Х. Николов, Д. Груев, Б. Сарафов, Ј. Сандански, М. Герџиков, д-р. Х. Татарчев)* 1995. Скопје, Култура.
- Станоевски, Ц. 1990. Македонскиот филм во институционалните координати. *Вториот почеток на македонскиот филм*, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Стефановски, Г. 1996. Неколку размислувања за драматургијата. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Stojanović, D. (ur.) 1978. *Teorija filma*, Beograd, Nolit.
- Стојановиќ, Д. 1996. Елен Стон заслужува повеќе. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Тодоровска-Павлоска, С. 2001. ПРАШИНА - вредна филмска алхемија. *Кинопис*, 23-24.
- Чепинчиќ, М. 1992. *Македонскиот игран филм – книга прва*, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Чепинчиќ, М. 1996. Камерата во функција на новите визуелно-пластични модалитети. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Чепинчиќ, М. 1999. *Македонскиот игран филм – книга втора*, Скопје, Кинотека на Македонија.
- Черњенко, М. 1997. *Македонскиот филм*. Скопје, Кинотека на Македонија.
- Шапкалиска, А. 1996. Проблемот на дистанцирањето на Мис Стон од сопствената религиозност. МИС СТОН, Скопје, Кинотека на Македонија.

Саша СТАНИШИЌ

РЕЖИСЕРСКИ СПЕЦИФИКИ И МЕТОДОЛОГИИ НА АКТЕРСКАТА ИЗВЕДБА ВО ФИЛМ

- адаптиран магистерски труд* -

1. Вовед

Актерската игра отсекогаш била проблем за филмските студии. Таа е нај-слабо проучуваниот елемент на филмската теорија. И покрај тоа што за филмската глума зборуваат уште првите филмски теоретичари и автори, нејзината улога во креирањето на филмското дело најчесто е потценувана или погрешно толкувана и мистифицирана, објаснувана со општи или опскурни изрази како харизма и фотогеничност. Теоретските анализи на филмската глума се осудувани како филистински апстрактни текстови кои не ги засега практичната димензија на актерската игра (McDonald Paul, 2005:23).

Но, проблемот е онтолошки – актерот е физички идентичен со карактерот што го игра. Телото на актерот е и негов медиум на изразување. Добрите актерски изведби се невидливи, кога авторските одлуки ни дејствуваат како продукт на одлуките на карактерот, а не како гестови создадени од актерот (Austin-Smith Brenda, 2012:31). И воопшто тој стремеж за натурализам и автентичност го карактеризира развојот на актерската вештина во филмот. Не случајно теоријата на Станиславски и методот на Стразберг се највлијателните актерски техники во филм.

Актерската изведба е аналогна, таа се состои од градирани експресии кои е невозможно да се разберат само со апстрактни поими, надвор од контекстот на конкретниот филм. Тоа подразбира пристап кој не е оптоварен само со техничките и формалните аспекти на актерската игра (бидејќи тие се стремат да бидат невидливи) туку еден мултидискурзивен и прагматичен пристап кој се карактеризира со методолошка разновидност и се разликува од другите изведувачки уметности. Затоа во овој труд ќе се обидам преку практични примери да ги објаснам спецификите на актерската изведба во филм, нејзините различни модалитети и нивната улога во обликувањето на структурата на едно филмско дело. Преку анализа од гледна точка на режи-

* Магистерскиот труд е работен под менторство на проф. д-р Антонио Митриќески

сер на творечкиот процес на создавање на актерската изведба и улогата што таа ја има во создавањето на моите филмски дела (документарниот краток филм ЧИЧКО БОРИС и играните МИТОТ ЗА САРА, МАНГАВА ДИСКО ПАНК и ДОЛУ ОД РАЈОТ). Во секој од овие филмови се имам соочено со различни авторски предизвици и користено различни пристапи во зависност од спецификите и различните модалитети на актерската игра. Во првите делови од овој труд ќе зборувам за дискурзивните и семиолошките особини на актерската изведба во филм. А во втората половина на практично ќе ги објаснам режисерските методологии при работа со актери во сите фази од создавањето на едно филмско дело. Само на таков начин, со комбинација на теорија и практика, можеме да го објасниме феноменот на актерската изведба во филм.



Сцена од
МИТОТ ЗА САРА

2. проблемот на анализирање на актерската изведба. Што е актерска изведба?

Зборовите драма, изведба (перформанс), глума опфаќаат многу различни однесувања од кои само некои се „драмски“ во вистинска смисла (Naremore James, 1988 :22). Живееме во време во кое сме бомбардирани со секојдневни аудиовизуелни текстови, време на *ријалити шоуа* (reality show), *Јутјуб* (YouTube), во кои постои широк дијапазон на човечки однесувања и „улоги“ каде што се поматува разликата помеѓу реалното и „одглуменото“ однесување. Тогаш, според што се издвојува актерската изведба од сите постојни човекови однесувања и изведби, во што се издвојува однесувањето на некоја личност во *ријалити шоу* или *стенд-ап* (stand-up) настап од актерска изведба? Која е таа *diferencia specifica* на актерската умешност која ја издвојува од обичното човечко однесување?

Во потрага по одговорот на ова прашање ќе се повикаме на истражувањата во социолошката антропологија на *Чикашката школа* на Ирвинг Гофман (Erving Goffman). Тие ја ставаат изведбата во центарот на општествените односи. Изведбата се сфаќа во најширока општествена смисла, како начин преку кој се случуваат и обликуваат човечките интеракции. Тоа е концепт што ги опфаќа не само театарот и филмот туку и секојдневната јавна и приватна комуникација. Изведбата е посебен вид

когнитивна рамка (cognitive frame)¹, која Гофман ја нарекува *изведбена рамка* преку која единката го спознава светот и си го потврдува идентитетот. Низ сопствената изведба се презентираме како личности, си даваме значење на самите себе, на другите околу себе и на ситуациите што нè опкружуваат. Ваквиот став социјалните интеракции ги поврзува со театарот, а обичните луѓе со актерите на сцената. Луѓето ги играат улогите во животот како актерите на сцената. Целиот свет е потенцијална сцена во која се случуваат и обликуваат човечките интеракции (Goffman Erving, 1974: 123-155). *Театарската изведба* (под неа Гофман ги подразбира сите изведбени вештини) се дефинира како *посебен начин* (mode) на изведба која се разликува од секојдневната изведба. Таа „...е договор кој индивидуата ја преобразува во... објект кој може да се гледа од сите страни и од дистанца... од кој се бара соодветно однесување од страна на тие што ја играат улогата на публиката“ (Goffman Erving, 1974: 123-155).

Во оваа дефиниција, клучна е дистинкцијата помеѓу објектот што може да се гледа (актерот) и тие што гледаат (публиката). Таа дистинкција ја создава *изведбената рамка* која им доделува значење на сите субјекти или објекти во неа. Од актерот се бара „соодветно однесување“ кое се оценува од страна на публиката. Публиката го носи својот културен баласт, очекувања и сеќавања на претходните изведби и е вклучена во комплексен процес на евалуација и вреднување. Рамката може да биде различна, во зависност од историските околности. Но, изведба има само тогаш кога постои опозицијата актер/публика. Восвојатата најрудиментарна форма ја има во уметничкиот перформанс или уличниот театар. Во современиот театар, просцениумот е рамката што ја дава смислата на актерската изведба, додека во филмот тоа е филмското платно.

Гофман успева да ги опише структурата и општествената динамика на актерската изведба. Но, неговата дефиниција е општа и формалистичка, таа не успева да објасни во што точно се разликува актерската изведба од другите изведбени вештини. Џејмс Нермор (James Naremore), во своето дело „Acting in Cinema“, се надоврзува на ставовите на Гофман и дава една од најсеопфатните анализи на

1 Рамки (frames) се „начела на организација кои ги раково-дат настаните и нашето субјективно инволвирање во нив“ (Goffman Erving, 1974). На најбазично ниво, тие се апстракции што ги градат деловите од стварноста кои луѓето ги забележуваат. Тие не се создаваат свесно туку се усвојуваат несвесно во текот на комуникацискиот процес врз кој и влијаат.

само на филмскиот актер туку и на актерската изведба воопшто. Тој ја дефинира актерската изведба како „посебен вид изведба во која личноста задржана за претстава станува агент на нарацијата“ (Naremore James, 1988:23). Тоа што ја издвојува актерската изведба од другите изведби е во очекувањата на публиката. Изведувачот е „задржан“ да ја движи приказната, да биде агент на нарацијата – да игра одредена улога во фиктивен наратив. Актерот секогаш игра карактер што е дел од некоја приказна. Тој ќе глуми само ако неговата акција е функција на приказната во тој претпоставен филмски свет, кој колку и да претендира да биде еднаков со стварноста, сепак е ограничен во рамките на филмскиот медиум.

3. ЧИЧКО БОРИС – специфики на актерската изведба во филм, актерот како агент на нарацијата

На прв поглед изгледа како оксиморон. Како илустрација на овие ставови може да земеме пример од документарен филм и филм во кој ликовите се глумат себеси. Но, токму таквата гранична ситуација ќе ни овозможи да го издвоиме феноменот на актерската изведба во филм.

ЧИЧКО БОРИС е краток документарен филм кој е работен како испитен филм на прва година режија. Документарецот е приказ на еден работен ден на чичко Борис, 60-годишен старец со возбудливо минато (побегнал во Македонија за да ја избегне војната во бивша Југославија) кој единствената смисла во животот ја наоѓа во водењето на една мала продавничка во едно живописно скопско маало и во комуникацијата со муштериите.

Документарецот е сниман со две камери, без никаков дополнителен коментар освен тој на главниот лик, Борис, кој глумеше и во мојата прва студентска вежба („Освојување на денот во седум сцени“). Неговото однесување и пристап во овие два филма во ништо не се разликуваат. И во двата филма неговото однесување пред камера е исто со тоа од неговиот реален живот, и во двата филма Борис се „глуми“ себеси.

Се поставува прашањето дали и во кој филм тој е актер или документарен лик. Би кажале и двете. Единствената разлика меѓу „вистинскиот“ Борис и „актерот“ Борис е што вториот публиката го восприема како агент на нарацијата. Неговите дејства ставени во тој филмски простор добиваат наративна функција, тие се дел од дејството и го водат дејството. Неговиот лик е дел од една поголема наративна филмска структура. Тој не мора да посе-

дува ништо, ниту да измислува или совладува некаква вештина, сè додека е втемелен во приказната. Неговите секојдневни реакции стануваат реакции на актер, кога се ставени во улогата на приказната во филмот.

3.1. Актерот како натурщик

Овој став е критикуван (најчесто од самите актери) како релативизирачки и понижувачки за актерската вештина, дека ги изедначува обичните луѓе со актерите. Но, ваквата критика не ја погодува суштината, како на филмскиот медиум, така и на актерската изведба во него.

Не случајно, уште од самите почетоци на филмската уметност, можеме да видиме обични луѓе без актерско искуство и техника кои интерпретираат карактер од својата класа или општествено милје. Режисерите од руската монтажна школа сметаат дека монтажата му дава неверојатни можности на филмскиот јазик. Главната алатка на актерите, човечките експресији, е полисемична, тие се способни да означуваат повеќе работи во исто време. Но, филмот може да го ограничи нивното значење, да потенцира едни а да запостави други, по потреба од наративот. Филмскиот карактер се дообликува во монтажата на филмот. Оваа појава е толку честа што можеме да зборуваме за посебен актерски модалитет карактеристичен за филмот кој режисерите од руската монтажна школа го нарекуваат *типаж* (typage). Востановениот англиски збор за овој актерски модалитет *непрофесионални актери* (non-professional actor) е погрешен и заведува во погрешна насока. Македонскиот термин *натурщик* е далеку посоодветен. Позајмен од рускиот јазик каде што означува сликарски модел кој позира, алудира на природноста и автентичноста а не на институцијата актер.

Но, не значи дека *натурщик* може да биде секој. Кулешов вели: „...Во филм не треба да глумат театарски актери туку типови, тоа се луѓе кои, сами по себе, се податливи за филмска обработка... Личности со секојдневно нормално однесување, колку и да изгледаат добро, не ѝ требаат на филмската уметност“ (Kuleshov, Lev, 1979: 63-65).

Таквиот актер треба да има одредени квалитети. Најчесто тоа се одредена физичка експресивност и ексцентричност во однесувањето, кои ликот го прават специфичен по нешто (Eisenstein Sergei, 1977:8-9). Неговото лице, говор на тело, како и неговата изведбена вештина и персона од секојдневниот живот го прават некогаш способен да биде актер. Кажано со речникот на Нејмор, тој треба

да има извесна доза *допадливост* (ostentatious) која му овозможува да ја оправда улогата на *агент на нарацијата*.²

Некој ќе обвини дека овој тип актери не глумат, односно се глумат себеси. Но, таквата забелешка подразбира дека можеме да повлечеме јасна дистинкција помеѓу вистинското и лажното сепство на актерот. Но, тоа не е можно. Филмската глума таложува едно прикриено јас на актерот кое се привлекува низ сите негови филмови, создавајќи една претстава за личноста на актерот која и режисерот па и самиот актер ја користат во конкретната улога и филм. Бројни се примерите на познати филмски актери чиј главен квалитет се нивната фотогеничност и ексцентричност: Хемфри Богарт, Џон Вејн, Павле Вуисиќ... За да се глуми некој себеси, тоа подразбира сопствена интерпретација на она што е привлечно и филмски податливо (фотогенично) во нечија личност и потенцирање на тие квалитети.

Во таа смисла, натуршчиците се актерски модалитет специфичен за филмот, кој ја отсликува таа негова онтолошка специфика – бришење на разликата помеѓу фиктивниот карактер и реалниот актер. Филмските актери ги играат улогите на начин на кој самите ние се играме во светот. Добриот филмски актер има од таа неформалност и способност за себеизразување, карактеристична за натуршчиците.

3.2. Актерска техника

Актерството е една од најстарите уметнички вештини, чии почетоци може да се пронајдат уште во синкретичната уметност. Тоа е вештина со свои методи и техники. Но, креативните избори на еден актер се ограничени од сценариото и режисерскиот концепт, а актерските техники се развивале единствено во сооднос со развојот на драмските текстови и театарските концепти. Историскиот развој на европскиот театар ни кажува дека до почетокот на XX век, актерската изведба била имитативна уметност, како што ја дефинира Денис Дидро во своето дело „Paradoxe sur le comédien“. Актерот требало само физички да ги имитира гестовите и интонацијата без никаква лична експресивност. Но, со појавата на реализмот во драмските текстови, актерската изведба се трансформира во експресивна уметност. Без драмските текстови на

Чехов и Ибзен немало да се појави системот на Станиславски. Таа трансформација делумно се должи и на појавата на филмската уметност чии специфики бараат таков вид глума. „Актерот не треба да имитира човечко битие, тој мора да креира од себе“ е познатата мисла на Ли Стразбер, чиј метод е една од најуспешните техники во филм (James Naremore, 1988:18).

Филмот е уметност на новото време, производ на техничка иновација, родена во ерата на механичката репродукција. Тоа е уметност што во својот развој позајмувала од другите сродни уметности, најмногу од театарот, за релативно кратко време да изгради свој јазик и специфики. Истата паралела може да се повлече и со актерството, театарски актерски техники и конвенции влијаеле врз актерската изведба во филм. Но актерската изведба во филм поседува свои онтолошки специфики според кои се разликува од актерската изведба во театарот.

3.3. Актерска изведба во кадар и актерска изведба на сцена

Пред сè, театарот и филмот се разликуваат во просторот во кој се остваруваат. Оваа фундаментална разлика ги одредува другите разлики помеѓу театарот и филмот, вклучувајќи ја актерската изведба. Театарската изведба се реализира **на** сцена, во тој симболички простор наречен просцениум (proscenium), додека актерот во филм постои внатре **во** кадарот, во сликата. Предлозите се намерно подвлечени бидејќи многу прецизно ја објаснуваат разликата во односот кон стварноста на актерската изведба во филм и на таа во театар. Во театарот актерот глуми **на** сцена, самиот просцениум подразбира дека публиката и актерот се во ист простор, свесни за драмската илузија. Предлогот „**на**“ означува дека актерот го презентира овој концепт за целината на карактерот. Театарот се храни од тензијата помеѓу актерот и карактерот, помеѓу физичкото тело и концептот, помеѓу вештината и природата. Таа тензија и дистанца се иманентни на самиот просцениум. Просцениумот е симболичка кутија во која стварноста се одразува на метафоричен начин. Тој е издвоен простор кој ја потенцира разликата, а помеѓу стварноста и тоа што се изведува, свесноста на чинот на изведување претстава. Дури и во најреалистичните театарски движења, кои сцената ја разбираат како продолжение на реалниот свет на публиката, пак постои свесноста дека некој изведува „**на**“ сцена.

Додека во филмот односот кон стварноста е метонимиски. Основна значенска единица на филмскиот јазик е кадарот, кој е исечок од пого-

2 Нејмор смета дека сите актерски изведби дури и оние во најреалистичните изведби имаат одредена доза допадливост (ostentatious): „...актерската изведба е вештина посветена на допадлив приказ на карактерот... Во најочигледната форма, глумата во филм вклучува уште еден квалитет, мајсторство, вештина или инвентивност која се подразбира во терминот изведба“. (James Naremore, 1988:18)

лема претпоставена стварност. Актерот во филм е ограничен во кадарот само како дел од таа стварност. Во филм актерот е внатре, **во** реалноста која се прикажува во кадарот. Предлогот „**во**“ укажува дека актерот ја нема дистанцата од филмската стварност.

Филмскиот медиум е семиотички транспарентен. Филмската претстава настанува без никаква човечка интервенција, таа сама по себе е реална и фотографска. Андре Базен (Andre Bazen) токму тоа го има предвид кога вели дека филмскиот кадар е прозорец кон светот. Кај филмскиот актер постои дуализам помеѓу драмската и фотографската презентација. Како што во филмскиот знак означеното (се стреми да) е идентично со означителот, така филмската изведба ја брише и ја ублажува тензијата помеѓу актерот и карактерот, актерот е идентичен со карактерот. Актерската игра е невидлива, актерот не треба да глуми, тој треба да живее во кадарот (Riis Johannes, 2009:5-7).

На таа линија се надоврзува и познатиот филмски теоретичар Лео Броди (Leo Braudy). Тој смета дека филмската глума се разликува од театарската, пред сè, во начинот како публиката го восприема актерот, односно неговиот карактер (Braudy Leo, 1984: 422). Во театарот, чинот на изведба и чинот на перцепција од страна на публиката се истовремени. Тие се случуваат во еден јавен простор. Тоа прави публиката постојано да е свесна дека актерот изведува. Во филмот, пак, не постои директна комуникација помеѓу актерот и публиката. Чинот на изведбата и чинот на перцепцијата на филмското дело не се истовремени. Поради семиотичката транспарентност на филмскиот (фотографскиот) знак, оваа техничка неминовност создава поинтимен однос помеѓу актерот и карактерот што го игра. Публиката го перципира филмскиот карактер како карактерите што ги среќаваме во секојдневниот живот. Броди разликува филмски и сценски (театарски) *осет* (sense) на актерска изведба. Соодветните англиски термини за театарска и филмска изведба, *role* (улога) и *парче* (part), се одлична аналогија преку која можеме да ја разјасниме оваа поделба.

Улогата, ролјата (role) има општествена димензија. Сценската изведба е колективен чин во кој учествуваат и публиката и изведувачот. Актерот ја сокрива својата личност и јавно ја покажува својата изведбена виртуозност во интерпретација на улогата. Неговата изведба е линеарна и јасна. Тој ја знае целата улога во тематски и драматуршки континуитет. Неговите експресии се приспособени на колективноста на чинот – треба да го разберат сите од публиката, од предните до задните редови.

Актерот може да се повика на своето лично искуство при градењето на улогата, но публиката секогаш подразбира дека тој се дистанцирал и го разбрал тоа искуство пред да го изведе. Актерот треба да се изгуби во карактерот. Неговата моќ на трансформација е главната негова квалификација – тоа што го прави добар актер. Разликата помеѓу улогата и неговата личност лесно може да се воспостави. Другиот живот на театарскиот карактер е вистинскиот живот на личноста што го игра. Неговиот карактер постои само во тој одреден свет на конкретната претстава.

Парче (part), пак, има лична димензија. Филмскиот актер не изведува улога колку што прикажува парче од животот на филмскиот карактер. Воедно, актерскиот чин во филмот е фрагментарен чин, тој е дисконтинуиран процес чиј редослед на снимање е раководен повеќе од економски отколку од уметнички параметри. Филмскиот карактер е збир од кадри кои се случиле еднократно во одреден момент, а харизмата и личноста на актерот се главното врзно ткиво кое го дава чувството на целина (Braudy Leo, 1984: 421).

Филмската изведба е камерна. Актерот глуми само пред камерата, која пак има неограничени технолошки можности на регистрирање и на најситните човечки експресии. Филмот бара илузија на автентични луѓе пред камера, а не актери што глумат. Границата помеѓу личноста на актерот и филмскиот карактер е многу потешко да се постави. Неговото *парче* (part) е во континуитет, како со неговите други улоги така и со неговиот вистински живот. Филмскиот актер постои и меѓу своите изведби, тој не дозволува да биде затворен во еден индивидуален филм, односно изведба. Неговиот карактер не се гледа само како фиктивно битие туку како еден од начините како актерот постои во светот. Секоја негова изведба/улога го менува неговиот реален лик, но и создава хоризонт на очекување за неговата личност и идни актерски изведби.

3.4. Филмски ѕвезди

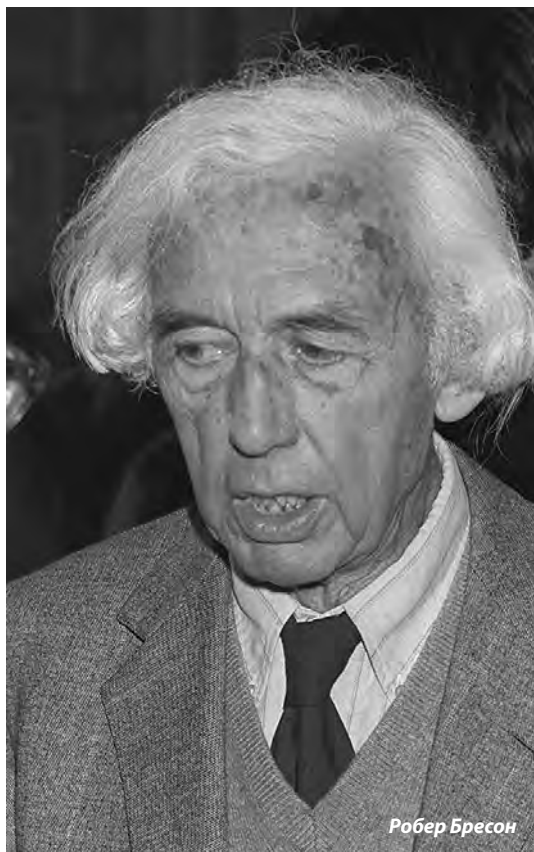
Како директна последица на ваквата лична перцепција на филмскиот карактер од страна на публиката е појавата на еден феномен карактеристичен за филмот – *филмските ѕвезди*. Со развојот на системот на студија во Холивуд, паралелно се создава и системот на ѕвезди кој денес е глобален културолошки феномен и е еден од главните начини со кои филмската индустрија привлекува публика. Точно е дека ѕвезди постоеле во театарот уште пред појавата на филмот. Но, како што заклучивме во претходното поглавје, и во најреалистичните театарски изведби, публиката е свесна за актер-

скиот чин. Таа лесно може да ја одвои личноста на актерот од неговата улога. Но, во филм, публиката има амбивалентна перцепција за актерот. Актерот е во фотографијата/платното а не во просторијата. Филмот му дава чувство на мистерија на филмскиот актер, со навестување на едно скриено јас на актерот кое секогаш бега од конечно заокружување. Филмскиот актер ја привлекува публиката да има желба да дознае повеќе за неговиот приватен живот. Неговата личност го надминува значењето на конкретната улога.

Роберт Деер (Robert Deyer) ги проучува филмските ѕвезди не како реални личности, туку како збир на културолошки знаци кои му даваат одредено значење на филмскиот наратив. Тој зборува за *слика на ѕвездата* (star image) која ги надминува границите на самиот актер и се провлекува низ сите филмови во кои актерот (ѕвездата) глуми (Deyer, Richard, 1998:34). Оваа *слика* (image) е составена од различни семиотички елементи/текстови кои се во релација со минатите улоги на актерот и со одредени општествени норми во конкретното време. Па така, проучувањата на таа *слика* (image) подразбираат еден интертекстуален пристап кој ќе ги земе предвид и општествените механизми кои стојат зад овој феномен.

3.5. Актерот како модел

Белешките на Роберт Бресон (Robert Bresson) се едни од ретките текстови напишани од режисери во кои се зборува за спецификите и методите на актерската изведба во филм (Bresson Robert, 1977:1). Неговиот пристап е минималистички и аскетски. Актерите (кои најчесто се натуршчици) за него се модели кои ги повторуваат своите акции до бесконечност без никакви дополнителни режисерски објаснувања за смислата на тие постапки. Овој навидум бесмислен метод има за цел акциите на актерите да станат потсвесна рутина, да се убие секаква самосвесност за нивните постапки. Тој сака неговите актери да живеат во улогата, а не да ја глумат улогата. Оваа премиса е суштинска карактеристика на филмскиот актер. Актерот треба да го даде своето битие во филмската структура. За Бресон идеален филмски актер е натуршчикот, исчистен од свесноста за чинот на глумењето. Во еден од неговите најпознати филмови, главен лик е магаре што нема свесност за улогата туку функционира во еден симболичен матрикс во кој референцијалните елементи се наметнати, но не се изведени од изведувачот (Austin-Smith Brenda, 2012:29). Во филм актерот не мора да поседува актерска техника. Немањето актерска техника некогаш значи предност, која го дава впечатокот за автентичноста на карактерот, ефектот дека пред нас е живо битие, а не однапред креиран и конципиран карак-



Роберт Бресон

тер. Впрочем, кога натуршчикот се обидува да научи актерска техника, најчесто ја губи природноста која е негов најголем квалитет. Неговите перформанси стануваат вештачки и изнасилени.

4. МАНГАВА ДИСКО ПАНК и ДОЛУ ОД РАЈОТ – методологии на актерската изведба во филм

Во оваа особина на филмската глума на идентичност на актерот и карактерот лежи разновидноста во методите и техниките на работата со и на актерите во филмот. Не постои една проверена формула, една актерска техника и вистински метод на работа со и на актерите (Tarkovsky Andrei, 1989:141). Пристапите можат и треба да се разликуваат во зависност од наративниот и естетскиот контекст на филмското дело, како и од типот на актерскиот модалитет. Во моите кратки играни филмови МАНГАВА ДИСКО ПАНК и ДОЛУ ОД РАЈОТ се користени различни методи за различните актерски модалитети. И двата филма се визуелно стилизирани комедии со прецизно кадрирање и сценографија полна со бои, во кои актерската изведба ги дава реализмот и автентичноста. При

подготовката и реализацијата на овие филмови се соочив со различни специфики на актерската игра, кои бараа посебни методологии и пристап кон неа.

4.1. Кастинг

МАНГАВА ДИСКО ПАНК е филм за млад Ром, Елвис, фронтмен на единствениот постпанк бенд во Шутка кој се обидува да го освои срцето на шанкерката во маалското кафуле. Филмот е романтична комедија со реализам која ја носат актерите во филмот. Сите главни ликови, освен ликот на девојката, се глумени од натуршчици. Можеби главниот мотив за снимање на оваа филмска приказна беше можноста да се работи со Роми кои имаат автентична театаралност и драматичност во однесувањето (што е причина тие да се омилена тема на многу режисери од овие простори). А романтичната комедија како жанр бара токму таква театаралност која не смее да биде вештачка и изнасилена.

Во случајов, изборот на актерите не е диктиран од изборот на темата, туку изборот на темата е диктиран од изборот на актерите. Кажано со речникот на Нејмор, тоа би значело дека *агентот на нарацијата* станува *нарација*. Таа семиотичка транспарентност на филмскиот знак (идентичност на означеното и означителот) се префрлува на инстанцата на креацијата на самото филмско дело, станува естетски фундамент. Значенската вертикала во филмот е метонимиска и оди од долу кон горе, од деталите кон концептот. Оваа семиотичка транспарентност на филмскиот знак подразбира

дека изборот на актерот, кастингот, не само што е едно од најбитните нешта во развивање на ликот, туку е и еден битен параметар, кој може да ја промени и приказната. Па така, на кастингот на мојот следен филм посветив многу внимание. ДОЛУ ОД РАЈОТ е филм во кој комбинирам професионални актери и натуршчици. Тоа е црна комедија за Ана, 15-годишно девојче, која ја заменува сим-картичката од својот телефон со таа од нејзиниот починат дедо и почнува да се шегува со својата фамилија, пракајќи им пораки од неговиот број. При изборот на актерите барав сличности во однесувањето на актерите и карактерите во приказната. Ликот на Ана во сценариото беше замислен како момче. Но при кастингот, ликот го модифицирав во девојче, бидејќи не успеав да најдам доволно впечатливо и фотогенично момче. Ана Ошавкова, мојот избор за главниот лик, беше доволно впечатлива за главниот лик. Нејзината фотогеничност во комбинација со нејзините криви очи е невообичаена комбинација која совршено одговараше во ваква црна комедија. Воедно, нејзината вистинска мајка (Соња Ошавкова, која е професионална актерка) – ја глуми мајка ѝ во филмот. Па, сметав дека таа тензија помеѓу мајката и ќерката ќе се забележи во филмот. Друг пример е карактерот на таксистот во МАНГАВА ДИСКО ПАНК чија сцена не постоеше пред да го откријам во кастинг – Рамче, Ром кој собира железно и има неверојатен талент за пеење.

За мене како режисер, многу ми е битно што е можно порано да знам кој ќе глуми во филмот, уш-



Сцена од МАНГАВА ДИСКО ПАНК

Сцена од филмот ДОЛУ ОД РАЈОТ



те пред последната верзија на сценариото. Ова особено важи за натуршчиците. Познавањето на конкретната личност за одредена улога во оваа фаза придонесува за обликување на карактерот. Специфичната експресија на одредената личност придонесува за реализмот и автентичноста на филмската приказна. Таквиот начин на работа, кој се движи околу сивата зона помеѓу фикцијата и документарното, го дава натурализмот во жанровски-

те филмови, како што се ДОЛУ ОД РАЈОТ и МАНГАВА ДИСКО ПАНК: „...актерот е материјал од стварноста од кој го создавам филмскиот наративен свет“. Ќе се согласам со познатиот јапонски режисер Јасуџиро Озу (Yasujiro Ozu), кој многу сликовито ќе каже дека не може да пишува сценарија без да знае кој е актерот, исто како што сликарот не може да слика без да знае кои се боите.



Сцена од МАНГАВА ДИСКО ПАНК

4.2. Проби

Во ваквата поставеност на нештата, улогата на режисерот во креацијата на актерската улога во фазата на проби – суштински се разликува од таа во театарот. Режисерот во пробите со актерите не треба да има ригидна и фиксна идеја за карактерот и да се обиде да му ја наметне на актерот. Тој треба да набљудува, да го истражува однесувањето на најелементарно ниво – и од нив да почне да го создава карактерот. Набљудувањето/опсервацијата е еден од клучните методи на документарниот филм (Митриќески, Антонио, 2010) и го потврдува старото правило дека секој добар документарен филм наликува на играен и секој играен филм наликува на документарен.

Режисерот треба да знае да ги пронајде оние однесувања на актерот како реален човек преку кои би го создал филмскиот карактер (Andrej Tarkovsky, 1989: 139-140). Тој треба да има око за детали да ги пронајде тие приватни моменти на карактерот кои се филмични и експресивни. Актерот не треба да имитира, туку да ја создава улогата од сопственото јас. Режисерот треба да го запознае актерот за да може да ги открие тие моменти. Затоа стекнување меѓусебна доверба со актерот е една од главните режисерски задачи во процесот на проби и подготовки за улогата.

Пробите со натуршчици му даваат можност на таквиот режисер набљудувач да ја тестира природноста на дијалогот во сценариото. Професи-

оналниот актер со техника може да одглуми каква било реплика, додека натуршчиците не го можат тоа. Ако дијалогот е лош и не е природен, натуршчиците ќе ги откријат тие слабости. Од нив не се бара точно меморирање на текстот туку режисерот треба дескриптивно да ја објасни смислата на тоа што треба да кажат и заедно со нив да го пронајде вистинскиот дијалог. Така доработениот дијалог со нивно активно учество ги дава потребната спонтаност и животност на дијалогот. Во МАНГАВА ДИСКО ПАНК, доста реплики настанаа на пробите. Исчистени од секаква театарност, сцените ги добија потребниот ритам и природност.

Би го споменале примерот на Мајк Ли (Mike Leigh), како еден од екстремните варијанти на оваа постапка. Тој актерите активно ги вклучува уште во процесот на создавање на сценариото. Работи интензивно и заедно со нив ги развива карактерите преку истражување на најситните детали од животот на карактерите. Но, кога ќе се утврди сценариото, тоа за време на снимањето не се менува. Оваа специфична техника се покажува како успешна, филмовите на Мајк Ли се уверливи, како парчиња од реалниот живот во кој постојат вистински личности, а не актери. Таа не учи дека во рамките на прецизното сценарио мора да се предвидат или пронајдат сцените во кои се можни непланирани (импровизирани) ситуации за време на снимањето. Импровизациите имаат во себе доза на случајност (како и вистинскиот живот) и некогаш не успеваат,



Сцена од филмот ГОЛИ на Мајк Ли



па наративната структура на сценариото е таа главна нишка на која режисерот секогаш може да се врати и потпре. Добрите подготовки се предуслов за импровизација.

Во МАНГАВА ДИСКО ПАНК тоа беа сцените со таксистот кој беше натуршчик во вистинската смисла на зборот, експресивен и комичен со неверојатен осет за музика. Тој имаше само основни знаци бидејќи само тие можеше да ги запамети. Задачата на другите актери беше со нивните реакции да го водат низ сцената.

4.3. Атмосфера

Како што веќе спомнавме во претходните поглавја, актерскиот чин во филмот е фрагментарен и во дисконтинуитет со дејството. Тоа му овозможува на актерот да се фокусира на моментот. Филмското време е вечно сегашно време, кое е втиснато во кадарот.

Филмскиот режисер е првиот гледач на актерската изведба. Неговата задача е да ја создаде потребната ментална и емотивна состојба на актерот и таа состојба да ја одржи во текот на снимањето на конкретните сцени во филмот. Филмските техники се само средство да се постигне тоа. Впрочем, највлијателните актерски техники на филм го потенцираат моментот на актерскиот чин кој треба да произлезе од одредена експресија на ликот (Naremore James, 1988:18). Поради тоа, сценариото им се поделува на актерите во фрагменти, само со сцените што се нивен дел од приказната, без до-

полнително објаснување на другите сцени. Така актерите се фокусираат на моментот и потребната емотивна состојба.

За натуршчиците е битно да се создаде релаксирана атмосфера. Режисерот треба да ги запознае како личности, да ги убеди да го сфатат снимањето, тој макотрпен продукциски процес, како забава во која тие ќе ја немаат пресијата од грешка. Во МАНГАВА ДИСКО ПАНК, клучно за актерите од фиктивниот ромски бенд беше да ја стекнат мојата доверба и вистински да ја почувствуваат/осетат музиката која ја свири бендот. Поради тоа, актерските проби повеќе беа дружење со нив, слушање на панк и пост-панк музика и воопшто запознавање со рок-културата. За време на снимањето се обидов да создадам карневалска атмосфера која кореспондира со духот и атмосферата на филмот.

Најилустративен е примерот со таксистот од МАНГАВА ДИСКО ПАНК, кој на пробите имаше тема. Нему му беше дозволено да го носи филмскиот костим на Елвис Присли за време на целото снимање и му се дозволуваше да пее на паузите помеѓу снимањата и му се обрнуваше внимание како да е вистинска ѕвезда. Само во таков амбиент тој можеше да се опушти и да биде природен.

Во филмот ДОЛУ ОД РАЈОТ, пак, клучно беше да ја доловам апсурдната атмосфера на едно типично балканско дисфункционално семејство. Од таа причина организирав неколку средби/проби со сите актери од „семејството“ во опуштена фамилијарна атмосфера.

Ако би се обиделе да побараме некоја логика на сите овие постапки, тоа е дека актерската изведба никогаш не е производ на еднонасочен однос – режисерот да дава сугестии според назнаките во сценариото, а актерот само да ги спроведува. Ваква стерилна комуникација не може да создаде живи и автентични филмски карактери. Целта е да не може да се распознае кој е актер а кој натуршчик. Актерите со театарска рутина треба да ги рекалибрираат своите експресији на приватно ниво. На тој начин, на жанровската структура на филмовите (и двата филма се комедии) им се даваат одредена автентичност и документарност, ефект што го имаат чешките комедии од 50-тите и 60-тите години и кои беа едни од инспиративните примери/обрасци за филмовите МАНГАВА ДИСКО ПАНК и ДОЛУ ОД РАЈОТ.

5. МИТОТ ЗА САРА – односот на актерската игра во кадар и другите елементи на филмскиот јазик

МИТОТ ЗА САРА е филм што стилски се разликува од другите мои филмови. Тоа е своевиден авторски предизвик да се излезе од комфорната зона на еден мој познат естетски видокруг. Во таа смисла, начинот и односот кон актерската игра, исто така, се разликуваат, бидејќи тоа го бараше и самата тема, како и концептот на филмот. Филмот раскажува за наводната посета на Битола од страна на најголемата актерска ѕвезда на времето, Сара Бернар (Sarah Bernhardt), во виорот на Првата светска војна. Филмот нема класична нарација, туку структура во која парадигматските антивоени симболи доминираат над sukcesивното редење на сцените и приказната, а карактерот на Сара Бернар е значенски и наративен столб. Сара Бернар не е само обична историска фигура, таа е историски архетип на актерка. Јас не сакав да го демистифицирам, туку токму да го прикажам тој историски



Сцена од МИТОТ ЗА САРА



Експериментот на Кулешов

архетип на Сара Бернар, бидејќи тој е столбот околу кој се врти целата структура на филмот.

Сара Бернар ја глуми една од најискусните и најпознати македонски актерки, Јоана Поповска. Сепак, таа е само дел од карактерот на Сара во филмот. Низ целиот филм како војс-овер (voice-over) се провлекува еден од најпознатите антивоени монолози од „Хамлет“ (која е една од најпознатите улоги на Сара Бернар), рецитиран од Жана Ангеловска, родена Французинка која можеше да ги долови финесите од архаичниот француски превод на Виктор Иго. Карактерот на Сара Бернар постои само во тој филмски простор и се создава со филмскиот јазик. Црно-белата фотографија, користењето на тилт-шифт објективи, музиката, монтажата, заедно со експресијата на Јоана Поповска и гласот на Жана Ангеловска – сите тие го создаваат карактерот на Сара Бернар.

Нашето восприемање на карактерот е зависно од монтажата, како што тоа го покажува експериментот на Лев Кулешов. Сепак, тоа не значи дека монтажата ја создава експресивноста на актерот; експресивноста на карактерот е една од филмските атракции кои го создаваат целосниот естетски ефект на филмското дело. Тука би го спомнале проблемот на дефинирање на улогата на актерската изведба во анимираните филмови. Напредокот на технологијата овозможува многу пореалистичен приказ на човечките експресији, дури и комбинирање – не само на гласови, туку и на реални актерски изведби и емоции во анимираните карактери, што отвора нови креативни можности и создава основа за некои нови идни теоретски анализи. Би го спомнале примерот со ликот на Голум од ГОСПОДАР НА ПРСТЕНИТЕ: и покрај тоа што каракте-

рот е комплетно анимиран, сепак неговиот карактер најмногу зависи од актерските фацијални експресији.

Ако ја прифатиме дефиницијата на Андреј Тарковски за филмот како уметност чијшто медиум е самото време (Tarkovsky Andrei, 1989:57-81) – што, преведено во наратолошки дискурс, значи дека филмскиот простор е темпорален и дека се открива само во некоја сукцесивност, па во таа смисла е наративен простор, ја потврдуваме дефиницијата на актерот како агент на нарацијата. Во таков простор секој лик станува актер и поради тоа, актерските техники се само еден дел од филмскиот карактер, кој постои и се остварува само во тој филмски простор – ограничен со четири рамки...

6. Значење на истражувањето

Немам претензии дека овој мој труд од некогаш ќе направи подобар актер. Тоа не само што е невозможно, туку е и апсурдно. Во актерската изведба, медиумот во кој актерот го реализира своето дело е самиот тој. Тоа е вештина на експресија, а не зборови и секој обид да се објасни нејзината суштина само преку зборови – е речиси „невозможна мисија“.

Мојата гледна точка во овој текст е гледна точка на режисер, некој што сите елементи на филмскиот јазик ги обликува во кохерентна наративна целина. Актерската изведба најчесто е запоставувана, како во теоретските истражувања така и во филмските школи, на сметка на другите елементи на филмскиот јазик, како што се кадрирањето, монтажата и мизансценот. Моето длабоко убедување како автор е дека актерот со својата изведба (гримасите, гласот, телото) е извонредно битен за севкупниот впечаток на едно завршено филмско дело. Токму тоа и ми е намерата со овој мој труд – тргнувајќи од моето искуство и видокруг како режисер, со анализа на креативниот процес на создавање на едно филмско дело, да ги објаснам спецификите на актерската изведба на филм. Но, пред сè, да го покажам и докажам нејзиниот придонес во естетскиот впечаток на едно филмско дело. Мојот пристап е дијалогичен, не претендирам на конечни одговори. Филмот и актерската изведба се едни од најсложените уметности и речиси секој режисер има некој свој посебен пристап. Не постои еден востановен „рецепт“ за добра актерска изведба. Работата со актери е една од најмистифицираните режисерски вештини. Актерската изведба е проучувана од различни аспекти, текстови пишувале и теоретичари и актери. Но, ретки се текстовите пишувани од гледна точка на режисер. Се надевам дека овој труд ќе биде поттик не само за теоретски анализи, туку и за квалитетни филмски дела. Дотолку повеќе што сметам дека

малите кинематографии како македонската – треба да се потпираат на современи „мали“ приказни, во кои добрата актерска изведба е еден од најбитните параметри за нивната уверливост.

7. ЗАКЛУЧОК

Актерската изведба има единствено место меѓу уметностите, медиумот во кој актерот го реализира своето дело е самиот тој. Секој обид за нејзино промислување е извонредно тежок и наликува на бркање на сопствената сенка. Добрата актерска игра е невидлива – кога постапките и експресиите на актерот оставаат впечаток дека се производ и реакција на случувањата. Во филмот, проблемот е уште поголем. Филмскиот знак е фотографски знак. Тој е семиотички транспарентен. Содржината на сликата (знакот) е во корелација со објектот пред камера (означителот). Оваа онтолошка наклоност кон реализам има низа последици, пред сè, во начинот како се оформува филмскиот карактер и во впечатокот што актерот го остава на публиката (гледачите).

Филмскиот јазик има неверојатни можности за манипулација на постапките на актерот. Монтажата, мизансценот, па и кадрирањето – учествуваат во создавањето на филмскиот карактер. Тоа лесно ќе не наведе на помисла дека актерот само го прави тоа што е напишано во сценариото и тоа што му го вели режисерот. Таквото фокусирање само на техничките аспекти на кадрирањето и монтажата, на сметка на глумата, може да не однесе во погрешна насока. Илузијата на стварноста не ја создаваат само доброто кадрирање или добрата монтажа, туку и уверливоста и автентичноста на случувањата во кадарот, а таму актерската изведба ја има најбитната улога.

Филмот е уметност на модерното време. Тој е производ на техничка иновација која има една неминовност – публиката и актерот немаат директна комуникација. Актерскиот чин и чинот на неговата перцепција не се истовремени. Парадоксално, тоа создава поблизок однос на публиката со актерот. За разлика од театарот, во филмот публиката не е свесна за актерскиот чин. Таа го перципира актерот како приказ (фотографија) на реален човек. Поради тоа, во филмот границата помеѓу актерот и карактерот кој го игра/глуми – е тешко да се направи. Филмот бара илузија на автентични луѓе пред камера. Гледачот има тенденција да го перципира актерот како некој лик од стварноста. Затоа, уште од самите почетоци на филмот се појавуваат натуршчици, обични луѓе кои најчесто „глумат“ карактери слични до нивните реални ликови. Ним не им треба некоја посебна актерска техника бидејќи филмскиот јазик (монтажата) може да ги реконтекстуализира нивните однесувања и екс-

преси. Но, тоа што тие треба да поседуваат е некоја специфичност во однесувањето или физичка експресивност. Вака сфатена, актерската изведба постои само во конкретниот наративен контекст. Гледачот очекува од актерот да изведува во еден наративен свет. Неговиот карактер произлегува и се дефинира од наративниот свет на филмот. Актерот мора да биде тоа што Џејмс Хејмор го нарекува агент на нарацијата – некој што ја движи приказната.

Во вториот дел од мојот труд, преку практични примери се обидов да ја покажам таа условеност на актерската изведба од наративот. Во мојот процес на работа (особено со натуршчиците) тој однос е двонасочен. Не само што актерот зависи и се приспособува на стилските и наративните пара-

дигми на филмот, туку и тој влијае врз нарацијата со својата актерска изведба. Актерската изведба во моите филмови е производ на меѓусебна соработка помеѓу мене како режисер и актерот. Режисерскиот пристап кон актерите не е ригиден, формалистички и воден само од една техника или концепт, туку треба да биде флексибилен и полиметодичен. Кастингот и набљудувањето/опсервацијата се битни постапки при креирање на ликот, а актерските техники се само една од алатките со кои актерот (реалната личност) се внесува во потребната емотивна состојба. Само на тој начин може да се добие таа „невидлива глума“ – кога актерот дејствува како да е органски сврзан со наративниот свет на филмот, што е конечната цел на секоја актерска изведба...

РАБОТНА БИБЛИОГРАФИЈА

- Austin-Smith Brenda (2012), **Acting Matters: Noting Performance in Three Films in Theorizing Film Acting** (Routledge Advances in Film Studies), 19-33, London, Routledge,
- Braudy Leo (1984) **The World in a Frame: What We See in Films**, Chicago, University of Chicago Press
- Bresson Robert (1977) **Notes on Cinematography**, New York, Urizen Books
- Dyer, Richard, McDonald Paul, (1998) **Stars**, BFI, London
- Goffman Erving (1974) **Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience**, Boston, Northeastern University Press
- Eisenstein Sergei (1977) **Film Form: Essays in Film Theory**, Paperback, London, Harvest/ Book
- Heath Stephen (1981) **Questions of Cinema**, Indiana University Press, Indianapolis, 1981
- Kramer Peter (Editor), Lovell Alan (Editor), (1999) **Screen Acting**, London, Routledge
- Lev Vladimirovich Kuleshov, (1974) **Kuleshov on Film: Writings**, Berkeley, University of California Press
- McDonald Paul (2005), **“Why Study Film Acting? Some Opening Reflections,”** in *More Than a Method*, 23–41. Detroit, Wayne State University Press
- Митриќески Антонио, (2010), **Теорија и практика на документарниот филм**, Скопје, Факултет за драмски уметности
- Naremore James, (1988) **Acting in the Cinema**, Berkeley, University of California Press,
- Pudovkin V.I., (1954) **Film technique ; and Film acting**, London, Vision
- Riis Johannes, (2009) **“Acting” in The Routledge Companion to Philosophy and Film (Routledge Philosophy Companions)**, London, Routledge
- Tarkovsky, Andrei (1989) **Sculpting in Time : Reflections on the Cinema**, Austin, University of Texas Press
- Zarrilli Phillip B. (2002) **Acting (re)considered: A Theoretical and Practical Guide**, Abingdon Psychology Press
- Ian Aitken (Editor) (2005) **Encyclopedia of the Documentary Film, 3 Volume**, London, Routledge
- Eric Morris, Joan Hotchkis (1995) **No Acting, Please**, Los Angeles, Ermor Enterprises

ИГРАНИ ФИЛМОВИ

ОСВОЈУВАЊЕ НА ДЕНОТ ВО СЕДУМ СЦЕНИ – краток игран филм – 8 мин.

ЧИЧКО БОРИС – краток документарен – 11 мин.

МАНГАВА ДИСКО ПАНК – краток игран филм – 16 мин.

ДОЛУ ОД РАЈОТ – краток игран филм – 20 мин.

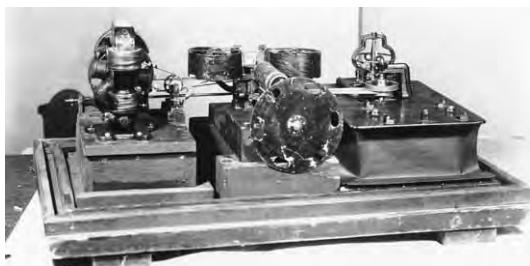
МИТОТ ЗА САРА – краток игран филм – 12 мин.

Игор СТАРДЕЛОВ

ТРАНСНАЦИОНАЛНО ПАТУВАЊЕ ОД ПОЧЕТОЦИТЕ – ДО ДЕНЕШНИОТ ДИГИТАЛЕН ФИЛМ

- Меѓународен научен проект „Раниот филм на Балканот“ (Early Cinema In The Balkans) -

Во 2015 година, една „шарена“ група филмски историчари и теоретичари, како и универзитетски професори, секој на свој и посебен начин поврзани со Балканот, решија да ѝ дадат еден нов импулс на научната мисла за раниот балкански филм. Импулс со кој ќе се проникне во проучувањето и промислувањето на почетоците на филмот на Балканот и особено на неговите врски, односи и влијанија со другите уметности, но и со актуелните општествени случувања. Меѓу иницијаторите и организаторите на овој долгорочен проект беа: Манолис Арколакис (Manolis Arkolakis) од *Грчкиот отворен универзитет* (Hellenic Open University), Џанан Балан од *Универзитетот Шехир* од Истанбул (Istanbul Şehir University), д-р Марија Чалкоу од *Филмикон и Јонскиот универзитет* од Крф (Filmicon: Journal of Greek Film Studies and Ionian University), Василики Цицопулу од *Универзитетот Индијана* од Блумингтон (University of Indiana, Bloomington) и Маријан Цуцуи од *Универзитетот Хиперион* од Букурешт (Hyperion University Bucharest).



Едисоновиот „Кинетозграф“

Првата конференција се одржа во Атина, Грција – од 5 до 7 јуни 2015 година. Темата на оваа конференција беше *Почетоците до периодот меѓу двете војни* („Beginnings to Interwar Period“). Поканети предавачи беа проф. Дина Јорданова од *Универзитетот Сент Ендрјус* во Велика Британија (University of St Andrews, UK), проф. Хамид Нафици, од *Северозападниот универзитет* од

САД (Northwestern University, USA) и Виола Шафик, од Хумболтовиот универзитет од Берлин, Германија (Dr. Viola Shafik, Humboldt University of Berlin)...

На конференцијата свои прилози имаа 42 учесника. Да бидам попрецизен, веројатно 40. Само накратко. Иако беа прифатени кратките презентации за учество на конференцијата и беа објавени во каталогот со резимеата на учесниците, заедно со нивните биографии, авторот на овие редови, заедно со Мими Ѓоргоска-Илиевска, не партиципираше на конференцијата. Веројатно претпоставувате: поради проблемот со името (но тоа е друга приказна)...

Меѓу учесниците (според публикуваните резимеа на презентациите), сретнав многу познати имиња, колеги и пријатели, но и учесници со многу интересни текстови. Од текстовите што ги прочитав, сигурен сум дека имаше што да се чуе и да се научи. Не можам а да не ги апострофирам текстовите на само неколку имиња, кои мене ми го привлекоа вниманието: Александар Јанакиев (нека му е лесна земјата) од *Институтот за култура* при Бугарската академија на науките, за патувањата, патниците (посетителите) и снимањата на Балканот („Routes, Passengers, Movies“); Петар Карцилов, од истиот *Институт* и неговата кратка историја на првите снимки на Балканот („The First Filming in the Balkans, 1896 – 1900“); професор Дина Јорданова, за приказната за раниот балкански филм која постојано се приспособува, за да ги одрази менливите реалности на регионот („How Do We Tell the Story? Alternative Geographies, Entangled Histories, Triumphant Nationalisms“); Манолис Арколасис, со приказ на степенот на рефлексивност и конвергенција меѓу раното кино и модерноста во Атина, град кој на крајот на XIX век беше во процес на брз раст („Living Pictures and the Formation of Modern Life in Athens“); Гели Мадемли од *Универзитетот во Амстердам* се обидува да покаже како случајот со архивските материјали на браќата Манакис предизвикува различни нијанси на концептот на архивирање во современата филмско-архивска теорија („The Map and the Territory: Archiving the History of Balkan Film“) и Маријан Цуцуи, кој пренесува докази и спекулации за браќата Манакис и Зигмунд Вајнберг како пионери на балканскиот филм („Evidence and Speculation on the Manakis Brothers and Sigmund Weinberg as Pioneers of Balkan Cinema“).

За жал, втората конференција, која требаше да се одржи во Истанбул во 2016, од технички причини беше откажана – па се одржа во Белград, од 11 до 13 јуни 2017 година. Темата на конференцијата беше: *Балканскиот филм на крстопат. Од нитрат*



Познатата КАМЕРА-300 на Браќата Манакис

до *digumal* („Balkan Cinema on the Crossroads. From Nitrate to Digital“), а организатор беше *Факултетот за драмски уметности* од Белград, во соработка со *Југословенска кинотека*. Конференцијата се одржа за време на *Фестивалот на нитратен филм*, па учесниците на конференцијата, покрај работниот дел, имаа можност и да уживаат во подвижните слики од почетокот на XX век.

Програмскиот комитет на оваа конференција го сочинуваа: проф. Невена Даковиќ од *Факултетот за драмски уметности* од Белград, д-р Ана Гргиќ од *Балканскиот културен центар*, д-р Марија Чалкоу од *Филмикон* и *Јонскиот универзитетот од Крф*, проф. д-р Маријан Цуцуи од *Универзитетот Хиперион* од Букурешт и д-р Гертана Дончева од *Институтот за балкански студии*, во *Бугарската академија на науки*.

Поканети предавачи беа Џована Фосати од *Универзитетот во Амстердам* и главен куратор во *Филмскиот музеј ОКО* и д-р Лидија Пападимитриу, од *Универзитетот Џон Мурс* во Ливерпул... Џована Фосати го постави прашањето што е филмско наследство, особено денес кога подвижните слики се создаваат и се презентираат дигитално? И дали можеме да зборуваме за „дигитален филм“ кога оригиналниот филм што го знаевме (тенка целулоидна лента што 100 години носи фотографии) речиси исчезна („What is Film Heritage Today? Reflections



Едисоновиот
„Кинетоскоп“

and Practices Beyond the Digital Turn“). Лидија Пападимитриу се обиде да направи концептуално ремапирање на терминот „балкански филм“, користејќи ги филмската историја, современата филмска продукција, дистрибуцијата и рецепцијата, заедно со перспективите во иднина. И дали „балканскиот филм“, што би рекол Душан Макавеев, е „поврзување на прекинатиот простор“, простор составен од различни јазици, религии, нации („In Search of Balkan Cinema: Approaches, Uses, Prospects“)?

На тридневната конференција учествуваа 44 предавачи поделени во повеќе сесии: „Меморијата и траумата на Балканот“, „Раниот филм“, „Архивите и дигитализацијата“, „Современиот балкански филм“, „Фестивали и публика“, Балкански град“ и „Романски филм“.

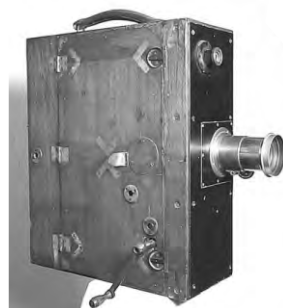
Иако, морам да признам, за мене темите на конференцијата беа малку преопширни – во што се согласи и Програмскиот комитет во заклучоците на конференцијата – сепак, имаше повеќе интересни отколку здодевни презентации. За мене поинтересни беа темите поврзани директно со почетоците, или со „раниот балкански филм“, како и со архивите и дигитализацијата на аудиовизуелното наследство. Се разбира, и во другите сесии имаше интересни предавања, но јас би издвоил неколку.

Во сесијата „Меморијата и траумата на Балканот“ би го издвоил предавањето на Марија Каталиниќ, докторанд на *Институтот за културно истражување при Хумболтовиот универзитет* во Берлин, која ги анализираше длабоките културни и социолошки растројства на семејството во пост-југословенскиот документарен филм („Pending vulnerability-post memory and family in post Yugoslav documentaries“), како и предавањето на Мила Турајлиќ, режисер и докторанд на *SciencesPo* од Париз, која ги анализираше културните и правните импликации од приватизацијата на поранешниот најголем филмски продуцент „Авала филм“, односно неговиот филмски фонд на крстопат сред пост-комунистичката транзиција, комерцијалната експлоатација и прашањето за чување на филмот како

јавна меморија („Cinema as Cultural Heritage – A Case Study of the Avala Film Catalogue, 1947 – 2015“).

Од сесијата „Раниот филм“, која за мене беше најинтересна и најинспиративна – би ги издвоил настапите на Горан Дујаковиќ од *Академијата за уметности* од Бања Лука, Маријан Цуцуи, Петар Карџилов, како и Саваш Арслан од *Универзитетот Бахчешехир* од Истанбул. За влијанието на пропагандниот филм на Австроунгарската армија, за време на Првата светска војна во Босна и Херцеговина – зборувааше Дујаковиќ, со особен осврт на кината, кои најчесто биле организирани во близина на фронтот и на териториите разурнати од војната. Цуцуи се осврна на првиот балкански жанр – „ајдутскиот филм“ – и на „ајдуците“, кои биле прикажувани како „национални бандити“, одмазници и бранители на христијаните од Турците и најчесто биле третирани како херои. Првите филмови за ајдуците биле снимени во 20-тите години на XX век во Југославија, Романија, Бугарија и Грција („The First Balkan Genre: Films on Outlaws“). За активностите на српските продуценти и патувачките кина во Бугарија, во периодот 1897 – 1914, односно за нивното големо значење, а кое воопшто не е или е многу малку истражено, во однос на нивното влијание врз раѓањето на идејата за создавање на првиот бугарски игрален филм, свое плодоаје имаше Петар Карџилов („The Close Encounters of the Third Kind: The Activities of Serbian Owners of Mobile Cinematographers and Film Pro-





ducers in Bulgaria During the period of Early Cinema, 1897 – 1914"). И на крај, но не помалку важно во оваа сесија, би го истакнал и ангажманот на гостинот од Турција, Саваш Арслан, во истражувањето на првите филмски автори во Отоманската Империја. Дали тоа биле браќата Манак, или Фуат Ускинај или Евреинот со романско потекло, Сигмунд Вајнберг? („Who Was the Earliest Filmmaker of the Ottoman Empire?“)

Во сесијата „Архивите и дигитализацијата“, особено интересна беше анализата на Гели Мадемли, докторантка на Амстердамската школа за културна анализа, на долгорочниот проект на Холандскиот филмски институт ОКО, „Погледи на Отоманската империја“, за истражување и презентација на колекциите на „раниот филм“, односно на почетоците на филмовите снимени на Балканот и на Блискиот Исток. Во рамките на овој проект, таа е фокусирана на истражување на местата, на просториите каде што се чуваат и се презентираат филмовите како културен објект, тесно поврзани со големите настани и приказни на овој турбулентен историски простор и контекст („Views of the Ottoman Empire: Collecting Data, Connecting Dots“). Искуството, пак, на Габор Пинтер, како долгогодишен раководител на меѓународните проекти за филмска заштита во Унгарската филмска лабораторија од Будимпешта, беше непроценливо за расчистување на низа морални дилеми со кои филмските архивисти се среќаваат при реставрацијата, низ практичните примери на неколку нитратни филмови снимени на Балканот („Ethical Restoration Dilemmas of the Balkan Nitrate Films at the Hungarian Filmlab“). Според Пинтер, за да се обезбеди квалитетот при реставрацијата, треба да се исполнат основните морални принципи на заштитата и реставрацијата: автентичност, двонасочност (реверзибилност) и транспарентност.

Овде уште би ги споменал и презентациите на Ана Далоре и Елена Димитровска.

И само за крај, би го издвоил предавањето на Шон Хомер од Американскиот универзитет во Благоевград, Бугарија – во сесијата „Романски филм“. Особено провокативно за мене беше неговото сфаќање на поимот траума, како психичка, или психолошка состојба на духот и прашањето за природата на револуцијата како настан или процес. Неговата анализа се темели врз примерите на три романски филмови директно инспирирани од Романската револуција, веројатно, најкрвавата од т.н. „кадифени револуции“ од крајот на 80-тите години на минатиот век – и нејзиното влијание врз современиот романски филм („Was There, or, Was There Not a Revolution? Cultural Trauma and the Romanian New Wave“).

Целта на оваа серија конференции беше и е – да развие една транснационална соработка, да ги надмине „балканизмот“ и националната егзотика – и да понуди критички истражувања на историските, но и на современите пројави на филмот во Југоисточна Европа. Амбицијата е да се осветли минатото, предлагајќи нови начини за испитување на историјата на филмот во регионот, но и да изгради темели за идните меѓукултурни соработки и заеднички проекти. Идејата е да се изгради транснационална заедница на научници кои работат во областа на филмот на Балканот и Југоисточна Европа, во временскиот период од почетокот на филмот па сè до денешниот современ дигитален филм.

Следната конференција се планира да биде одржана во Романија, во 2018 година. Лично се надевам дека Кинотеката на Македонија, во соработка со Факултетот за драмски уметности, а со помош и поддршка на нашето Министерство за култура, ќе ја добие честа да ја организира конференцијата во 2019 година...

Стојан СИНАДИНОВ

ТИПИЗИРАНИ КИНЕМАТОГРАФИИ И НОВИ ТЕНДЕНЦИИ

- за 58. издание на Интернационалниот
филмски фестивал во Солун, 2017 -



Лого на
фестивалот

Интернационалниот филмски фестивал во Солун, во своето 58. издание (2-12 ноември, 2017), со над 180 филмови прикажани во десетината селекции, се движеше по патеката на неофицијалното мото – испишано како програмско начело од страна на генералната директорка Елис Жаладо, директорот Орестис Андреадакис и селекторот на интернационалната програма Јоргос Красакопулос – потрага по корените на филмот како „традиционална“ уметност и неговото разгранување како медиум. Меѓу сите тие наслови – од ЗА ТЕЛО И ДУША на унгарската режисерка Илдико Енједи на отворањето до ЗАБАВА на британската режисерка Сели Потер на затворањето на фестивалот - славени од бројната солунска публика во шест киносали, свое почесно место најде и филмот ИСЦЕЛИТЕЛ, дебитантскиот филм на Ѓорче Ставрески, македонско-грчка копродукција која ја доби и Наградата на публиката во програмата „Балкански преглед“. Но, да одиме по ред.

Сцена од филмот ГАВРАНИ



Филмови и награди во конкуренција

Солунскиот фестивал традиционално ги наградува првите и вторите остварувања на авторите, па најдобар од 14-те конкуренти, според годишното жири предводено од палестинската режисерка и сценаристка Анемари Јасир, беше ГАВРАНИ на шведскиот режисер Јенс Асур. Филмот на познатиот шведски фотограф - кој ја доби наградата

Златен Александар, а Реине Бринолфсон е прогласен за најдобар актер - е семејна драма за недоразбирањата меѓу таткото и синот околу традицијата секоја генерација да остане на семејната фарма и постојано да ја проширува. Сребрениот Александар го доби иранскиот БЕЗ ДАТУМ, БЕЗ ПОТПИС на Вахид Џалилванд, драма за лекар патолог кој е под притисок на сопствените морални дилеми

Сцена од филмот БЕЗ ДАТУМ, БЕЗ ПОТПИС





дали тој е вистинскиот убиец на едно дете. Лекарот скришил сообраќајка во која детето е само лесно повредено, но по една недела ќе почине. Иако медицинските наоди велат дека причината за смртта на детето е тешкото труење со пилешко – па таткото дури и ќе го убие несовесниот продавач на храна - лекарот и понатаму смета дека тој е вистинскиот виновник за неговата смрт. Бронзениот Александар, пак, го освои исландскиот филм **ЗИМСКИ БРАЌА** на Хлинур Палмасон, динамична драма за двајца браќа со потполно различни карактери и нивните несогласувања. Најдобра актерка, според жирито, е Дарја Жовнер со улогата во рускиот филм **БЛИЗИНА** на Кантемир Балагов, историја за драмата на млад брачен пар во кавкаскиот регион, а овој филм ја доби и Наградата за хумани вредности на грчкиот парламент.

Неодамна починатиот култен американски актер Хари Дин Стентон доби Специјално признание од жирито и Награда од публиката. Улогата во американскиот филм **ЛАКИ** на Џон Керол Линч, наслов во официјалната конкуренција, беше последна улога на овој култен актер. Џон Керол Линч е познат карактерен актер, ова е негово режисерско деби, а во филмот се појавува и неговиот роден брат, познатиот режисер Дејвид Линч. Последната улога на Хари Дин Стентон е своевиден омаж на неговите добро познати карактери од култните филмови **ПАРИЗ**, **ТЕКСАС** на Вим Вендерс, **ДИВИ ВО СРЦЕТО** и **ПРИКАЗНАТА НА СТРЕЈТ** на Дејвид Линч. Стентон во **ЛАКИ** е 90-годишен старец кој ги минува деновите во познатата рутина на секојдневјето...

Според жирито за *Наградата на критиката ФИПРЕСЦИ*, најдобар филм од натпреварувачката интернационална конкуренција е **БЕЗ ДАТУМ**, **БЕЗ ПОТПИС**, а **ЗИМСКИ БРАЌА** доби *Специјално признание*, додека пак во конкуренцијата на грчки филмови како најдобар беше издвоен **ПРЕМНОГУ ИНФОРМАЦИИ ВО МОЈАТА ГЛАВА** на Василис Хрисофилакис.

Фестивалски адути

Солунскиот фестивал по традиција понуди и широк дијапазон на автори, жанрови и трендови. Во селекцијата на фестивалските автори ѕвезди кои имаа специјални проекции, покрај добропознатите: Илдико Енједи, Рубен Остлунд, Александар Пејн, Сели Потер, Али Сузандех, Џејмс Франко, Ференц Терек, Фатих Акин, Тони Гатлиф итн. - публиката беше освоена и од необично топлата и меланхолична приказна на Паоло Вирси, насловена **ТРАГАЧ ПО ЗАДОВОЛСТВО**. Одличните Хелен Мирен и Доналд Сатерленд играат стари сопружници кои решаваат да тргнат на одмор со својот стар добар „трејлер“, но нивното патување ќе се претвори во своевидна „патека на слоновите“, каде што за последен пат се навраќаат на страста, љубомората, идеалите и заблудите во нивниот живот. Овој „старомоден“ филм е визуелно дотеран со многу вкус, што не чуди кога ќе го видите името на директорот на фотографија Лука Бигацци потпишан под фотографијата (Бигацци е најпознат како постојан соработник на Паоло Сорентино).



Фестивалските омажи, пак, беа посветени на четворица исклучителни автори, двајца современи и двајца починати. Рубен Остлунд е шведски автор кој годинава го освои Кан со својата шармантна неоегзистенцијалистичка драма КВАДРАТ, историја за професионално успешен уметнички куратор Кристијан (го игра одличниот Клаес Банг), кој одеднаш го менува поведението откако ќе му бидат украдени паричникот и мобилниот телефон. Низ ироничната приказна за богатството и бедата, моќта и покорноста, одговорноста и довербата, Остлунд, всушност, говори за состојбите во општеството, медиумите и уметноста.

Се потсетивме на Остлунд како автор и низ неговиот извонреден првенец МОНГОЛОИДЕН ГИТАРИСТ. Филмовите за овој автор (има само пет долготражни играни филмови) се само своевидна екстензија на неговото полнокрвно уметничко творештво низ разни форми (КВАДРАТ е „продолжение“ на неговата уметничка инсталација од пред неколку години). Во секој случај, со насловите ПРИНУДА, ИГРА и ВИША СИЛА се дополнува мозаикот за Остлунд како иновативен и необичен раскажувач и во буквална смисла: неговиот двочасовен мастер-клас воопшто не беше здодевен. Напротив.

И Илдико Енједи кариерата ја започнала како концептуален уметник во Будимпешта, била членка на некои од првите независни арт-студија во Источна Европа пред падот на Берлинскиот ѕид во 1989 година, како што се Индиго и Студиото на Бела Балаш. Веќе со својот дебитантски филм МОЈОТ

ДВАЕСЕТТИ ВЕК, црно-бела историја за различните судбини на сестри-близначки на почетокот на минатиот век, Енједи ја покажува посебноста на својот авторски ракопис. Набргу ќе ги снимат МАГИЧНИОТ ЛОВЕЦ, ТАМАШ И ЏУЛИ и СИМОН МАГИОНИ-ЧАРОТ, за кои ќе добие дузина награди, но ќе треба да поминат цели 18 години додека не го претстави своето ремек-дело ЗА ТЕЛО И ДУША. Префинетата визуелност и артикулираната симболика се заштитни знаци на нејзините филмови.

Англиско-американската актерка Ида Лупино, популарна во 30-тите и 40-тите години на минатиот век, успеа да ја претвори својата играчка карактерност и како една од првите жени кои режирале филмови во Холивуд. Веднаш по Втората светска војна креираше неколку интересни наслови: БЕЗ СТРАВ, БЕС, БИГАМИСТ и АВТОСТОПЕР - се само дел од нив...

Арман Гати, пак, е една од амблематските фигури на француската левица, но и на француската култура и општество воопшто – во дваесеттиот век. Неговите први обиди во театарот и филмот како драматург и режисер биле прекинати со Втората светска војна и нацистичката окупација; еден период затвореништво и измачуван во концентрационен логор во Германија, од каде што успева да побегне и да им се придружи на сојузничките воени сили. По војната е ангажиран филмски автор и новинар, а на Солунскиот фестивал беше чествуван со прикажувањето на филмовите КОМПЛЕТ (можеби интересно е што овој воен филм е копродукција со

Сцена од филмот ЗА ТЕЛО И ДУША



некогашната СФРЈ), ДРУГИОТ КРИСТОФЕР, ПРЕМИ-НОТ ЕБРО и ПИШУВАЊЕ НА СИД.

Кога сме кај одавањето почести, годинешниот Солунски фестивал изведе необичен потег: му даде „карт бланш“ на грчкиот сценарист Ефтимис Филипу (за наградуваните филмови УБИСТВОТО НА СВЕТИОТ ЕЛЕН и АЛПИ на Јоргос Лантимос, еден од најзначајните режисери на денешницата), да избере 10 филма според свој вкус, а на радост на публиката. БЕРИ ЛИНДОН на Стенли Кјубрик, ВИДЕОТО НА БЕНИ на Михаел Ханеке, МЕСАРОТ на Клод Шаброл, ПРИСЛУШУВАЊЕ на Ф. Ф. Копола, КРАЛОТ НА КОМЕДИЈАТА на Мартин Скорсезе, МАРТА на Рајнер Вернер Фасбиндер, ФОТОГРАФ на Николас Папатакис, ОСТАНИ КРАЈ МЕНЕ на Роб Рајнер, ПОГЛЕД НА УБИСТВО на Џон Глен и КОЈ СЕ ПЛАШИ ОД ВИРЦИНИЈА ВУЛФ се насловите од оваа филмска лектира за сечиј вкус.

Иако остана без награда, новиот филм на грчкиот режисер Александрос Авранас НЕ МЕ САКАШ (LOVE ME NOT) беше меѓу фаворитите на овој критичар. Авранас е мајстор на најшокантните драми последнава декада во европската кинематографија, спомнете си само на неговиот претходен успех ГОСПОИЦА НАСИЛСТВО (MISS VIOLENCE). Во НЕ МЕ САКАШ приказната на Авранас има крај кој не можете да го претпоставите до последната минута. Двајца сопругници со имиџ на припадници на повисоката класа на грчкото општество изнајмуваат, во буквална смисла, една млада мигрантка да биде сурогат-мајка на нивното посакувано дете. Во сопобраќајка гине сопругата, но тој пресврт не е единствен, па Авранас со својот препознатлив минималистички ракопис (ако може да се споредуваат, тогаш најмногу си личат со рускиот режисер Андреј Звјагинцев, особено неговиот најнов филм НЕЉУБОВ; дури и насловите на нивните филмови си асоцираат) мајсторски го дозира ужасот, како плима и oseка во брза измена, за злосторството и казната. Можеби е само личен впечаток, но НЕ МЕ САКАШ е мало ремек-дело. Во филмовите на Авранас речиси и да нема композирана музика, барем не доминантна, но авторот користи амблематски песни како што хоровите во античките драми ја најавуваат судбината на главните јунаци. Во ГОСПОИЦА НАСИЛСТВО тоа беше песната ТАНЦУВАЈ СО МЕНЕ ДО КРАЈОТ НА ЉУБОВТА на Леонард Коен, а во НЕ МЕ САКАШ Авранас ја користи ЗОШТО ДА ПОСТОЈАМ ЈАК, АКО НЕ ПОСТОИШ ТИ на Жо Дасен. Елегичноста на овие песни се само обланда, во филмовите на Авранас нека не ве залажува нивниот сентимент.

Покрај програмата „Отворени хоризонти“, која е најбројна со наслови и вообичаено претставува преглед на новите тенденции во светската кинематографија, годинешното издание на Солунскиот

фестивал понуди и увид во технолошката новина наречена „Виртуелна реалност“. Со десет наслови во конкуренција (нивното времетраење е од 5 до 20 минути), кои публиката имаше можност да ги види во специјално кино и со посебна опрема (визир) за гледање, оваа програма можеби ги навестува иднината и новата синеастичка уметност. Во секој случај, необично искуство кое на сосема поинаков начин ги третира сторијата, ликовите, визуелноста...

Преглед на балканскиот филм, но и литература

Можеби неофицијалното фестивалско мото за корените на кинематографијата и нејзините гранки најдобро можеше да се види во селекцијата насловена „Балканската литература и филмот“. Оваа екстензија на популарната програма „Балкански преглед“ на селекторот Димитрис Керкинос, која со успех егзистира 24 години, содржеше 11 вонвременски филмски наслови чија заедничка нишка е настанокот според литературно дело. Овдешните филмофили сигурно се сеќаваат на неколку наслови кои се дел од некогашната југословенска кинематографија: ТАНЦ НА ДОЖДОТ на Боштјан Хладник (Словенија), ТРИ на Александар Петровиќ (Србија), БРЕЗА на Анте Бабаја (Хрватска), ПРОФЕСИОНАЛЕЦ на Душан Ковачевиќ (Србија). Другите се: СУВО ЛЕТО на Метин Ерксан (Турција), КРАДЕЦ НА ПРАСКИ на Вуло Радев (Бугарија; интересно е што главната улога во овој филм ја толкува легендарниот Раде Марковиќ), КАМЕНА ВЕНЧАВКА на Дан Пита и Мирчеа Вероиу, СЕМЕЈСТВОТО МОРОМЕТЕ на Стере Џулеа (Романија), КОЗЈИ РОГ на Методи Андонов (Бугарија), ВРАЌАЊЕТО НА МРТВАТА АРМИЈА на Дмистер Анагости (Албанија; екранизација на романот на Исмаил Кадаре) и НЕВИНОСТА НА СЕЌАВАЊАТА на Грант Ги (Велика Британија, Ирска и Италија; документарен есеј според романот „Музејот на невиноста“ на нобеловецот Орхан Памук од Турција).

„Балканскиот преглед“, пак, во годинешната селекција имаше десет наслови. Македонскиот меѓу нив, ИСЦЕЛИТЕЛ на дебитантот Ѓорче Ставрски, ја освои Наградата на публиката во оваа програма. Конкуренцијата во „Балкански преглед“ ја сочинуваа наградуваните филмови: РЕКВИЕМ ЗА ГОСПОЃА Ј. на Бојан Вулетиќ (Србија), романските АНА, ЉУБОВ МОЈА на Калин Петер Неџер (кој доби награда на Берлинале) и ЧАРЛСТОН на Андреј Кретулеску (учесник во натпреварувачката селекција на Фестивалот во Локарно), турскиот филм ЖИТО на Семи Капланоглу (со Жан-Марк Бар во главната улога и силни продуцентски куќи од Германија, Франција, Шведска и Катар во портфолиото), словенечкиот РУДАР на Хана Слак итн.



ИСЦЕЛИТЕЛ на Ѓорче Ставрески

Дебитантскиот филм на Ставрески, реализиран во копродукција на Фрагмент филм и грчката продуцентска куќа Граал, ја имаше светската премиера токму во Солун и ја доби Наградата „Фишер“ според гласовите на публиката во програмата „Балкански преглед“. ИСЦЕЛИТЕЛ (интернационалниот наслов е SECRET INGREDIENT или ТАЈНАТА СОСТОЈКА, што беше и негов работен наслов) е еден од ретките македонски наслови кои досега учествувале на Солунскиот фестивал и прв кој се закирил со награда.

ИСЦЕЛИТЕЛ на фестивалот во Солун беше прикажан под интернационалниот наслов ТАЈНАТА СОСТОЈКА (SECRET INGREDIENT), а неговата историја, потпишана исто од Ставрески, говори за тензијниот емотивен однос меѓу синот Веле (го игра дебитантот Благој Веселинов) и таткото Саздо (ветеранот Анастас Тановски). Таткото е тешко болен од рак, а синот работи како механичар во железничко депо, често и по 3-4 месеци без плата. Немаат пари за скапите лекови, па Веле ја користи приликата да го присвои пакетот со дрога, скриен во вагоните, што го бараат и полицијата и мафијата. Не успева да ја препродаде марихуаната на улица како класичен дилер, па одлучува да ја искористи како лек, бидејќи здравството и онака е на долги транзициски маки, без лекови за тие на кои им се најпотребни. Веле ќе направи колач од марихуаната според рецепт прочитан на интернет и тој колач чудотворно ќе дејствува на здравјето на татко му. Патеи, ќе му помогне и на соседот кој има реума, па ќе се расчуче за новиот „исцелител“ во градот. Пред станот на

Веле се собираат десетици паталци со нивните маки, но и мафијата се сомнева дека тој е сопственик на нивниот пакет.

Во филмот играат и Аксел Мехмет, Александар Микиќ и Симона Димковска, директор на фотографија е Дејан Димески, а музиката е на членовите на групата „Фолтин“. Филмот ја имаше скопската премиера на затворањето на фестивалот *Синедејс* (на 19 ноември), а е селектиран и во натпреварувачката селекција на *Фестивалот во Талин*, како и меѓу филмовите кои ја одбележале годината на *Фестивалот „Гоа“* во Индија.

На Солунскиот филмски фестивал се одржа и традиционалниот индустриски дел, насловен „Агора“, со учество на бројни млади и искусни филмски професионалци од продукцијата, продажбата и дистрибуцијата на филмовите. Иако тоа е можеби невидливо и неинтересно за обичната публика, резултатите од таа индустриска компонента се појавуваат пред нивните очи по неколку години. И филмот на Ставрески, како проект во развој, пред неколку години беше учесник на *Балканскиот фонд на сценарија*, а годинава успеа да ја освои публиката...



Јане АЛТИПАРМАКОВ

РЕТРОСПЕКТИВНА ИЗЛОЖБА И РЕВИЈА НА ФИЛМОВИТЕ НА СТЕНЛИ КЈУБРИК

УДК 791 Кјубрик, С. (049.3)
Кинопис 51-52(28), 2017-2018

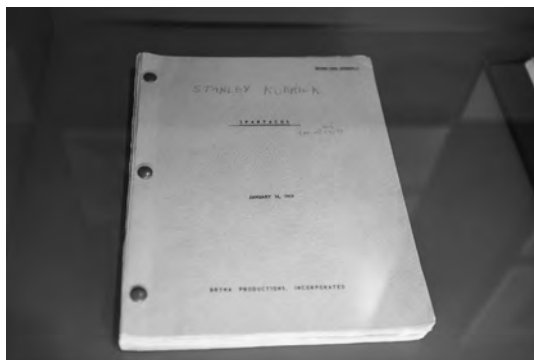


Во периодот при крајот на 2017 и почетокот на 2018 година, во Копенхаген, Данска – се одржува ретроспективна изложба и ревија на познатите филмови на извонредниот филмски автор Стенли Кјубрик. Настанот е дел од концептот на *Фондацијата Кјубрик* за претставување на неговото дело пред публиката во светот. Просториите на *Музејот на Копенхаген* и *Кинотека на Данска* беа преполни со почитувачите на големиот филмски мајстор. На ретроспективата, специјален гостин беше извршниот продуцент Јан Харлан, кој одговараше на прашањата на љубопитната публика. Филмовите на Кјубрик се прикажуваат ревиски, проследени со адекватни, ексклузивни и исклучително опремени ретроспективни изложби – соодветно распределени според принципот „филм по филм“. Овде ќе ги проследиме филмовите и адекватните изложби – според хронолошки редослед...

СПАРТАК (1960)

Приказната за бунтот и организираното востание на робовите е првиот голем филм на Кјубрик, работен под продуцентската палка на Кирк Даглас. Режисерот Стенли Кјубрик акцентот на драмското дејствие го става на врската помеѓу Спартак (Кирк Даглас) и Варинија (Џин Симонс) и нивната љубовна врска која се одвива и сè повеќе се развива и покрај опасноста што постојано ги демне. Финалните секвенци со воените битки се фасцинантни, историски исправно прикажани, кои го прикажуваат младиот режисер Кјубрик, тогаш триесетгодишник, како исклучително прецизен, а и храбар во реализацијата на авторската визија. Самиот крај е можеби претранспарентен, па сепак во себе носи хумана порака на љубов, разбирање и пожртвуваност, целосна посветеност на каузата. Покрај Даглас и Симонс, во филмот играат и: Лоренс Оливије, Чарлс Лаутон, Тони Кертис и Питер Устинов, кој го освои Оскарот за најдобра споредна улога.

На изложбата беа претставени инсерти од „блуреј“ изданието на филмот, оригинално објавено во 2010, на педесетгодишнината од кинопремиерата.

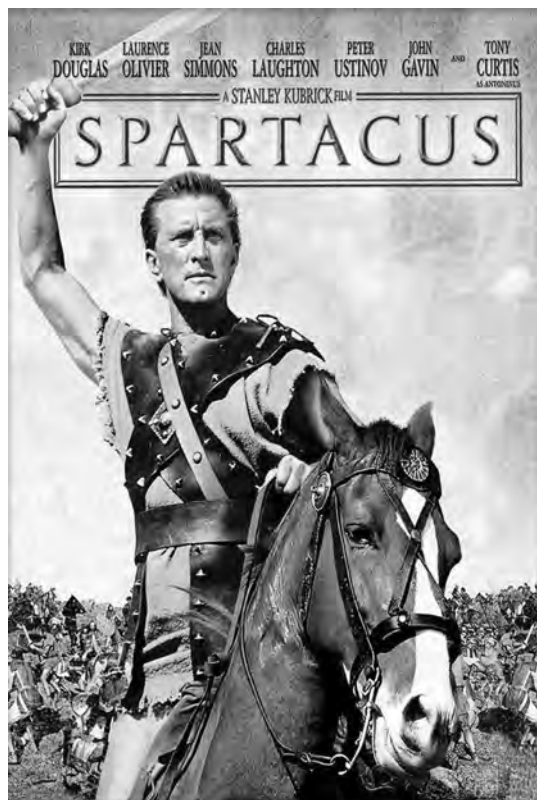


Оригинален примерок од сценариото за филмот СПАРТАК

Оваа ремастерирана објава содржи „долби сараунд микс“ на музиката на Алекс Норт, како и неколку своевременно цензурирани сцени, во целост прикажани и натсинхронизирани од Ентони Хопкинс. Беше изложен и оригиналниот примерок од сценариото, потпишан од Кјубрик, како и досега необјавени фотографии од снимањето на киноспектаклот.

Д-Р СТРЕЏЛАВ (1964)

На предавањето во Кинотеката на Данска, извршниот продуцент Јан Харлан го претстави филмот како документарец, особено релевантен во современеиево. И сосема е во право во својата најава. Д-Р СТРЕЏЛАВ уште како кореспондира со



Плакат за филмот СПАРТАК



Плакат за филмот Д-Р СТРЕЏЛАВ



Сцена од филмот Д-Р СТРЕЈНЦЛАВ

актуелните, целосно испревртени политички и социјални (не)прилики во светот. Генералот Рипер наредува бомбардерите Б-52 да го нападат Советскиот Сојуз. Кога британското воено аташе (една од четирите ролји на Питер Селерс во филмот) ќе се обиде да го разубеди параноичниот американски генерал, Рипер ќе му ја раскаже својата налудничав теорија за тоа како Советите се обидуваат да ја затрујат американската вода за пиење и преку тоа да ја направат импотентна целата нација. Настаните од воената база се измешани со случувањата во големата „Овална соба“. Филмот целосно поентира со незаборавниот крај, веќе редовно поставуван во антологиите на светската филмска историја. Од денешен аспект, изборот на авторите да го реализираат филмот во црно-бела техника се покажува целосно оправдан, и културолошки и естетски. Финалето со експлозијата на атомската бомба е едноставно незаборавно.

Беа изложени фотографии од снимањето на филмот, како и неколку модели на „Овалната соба“. Исто така, посетителите беа во можност да видат и неколку промотивни постери за филмот, помалку познати за пошироката јавност.

2001 – ВСЕЛЕНСКА ОДИСЕЈА (1968)

2001 – ВСЕЛЕНСКА ОДИСЕЈА е филм како ниеден друг, редовно поместуван во 10-те најдобри научнофантастични филмови, а според последната анкета на Американскиот филмски институт, најдобриот и највлијателен филм во тој жанр. Хипно-

тичко и гностичко остварување кое обработува повеќе теми од историјата, психологијата на човекот како род, футуристички предвидувања и алхемиски трансмутации. Патување истовремено и во макрокосмосот и во внатрешниот микрокосмос. Едно од оние остварувања во седмата уметност кои се „must see“. Остварување што го менува сериозниот проследувач засекогаш, отворајќи нови хоризонти пред и во него, предавајќи му го Знаењето (со големо З). Филм што за цели генерации филмски работници е многу повеќе од комбинација на подвижни слики – вистински мит. Нема звуци во вакуумот на Вселената, само звук на вдишување и



Плакат за филмот 2001 - ВСЕЛЕНСКА ОДИСЕЈА

издишување од скафандерот на астронаутот... Филм што мора и треба да се доживее.

На големо задоволство на фановите на филмот, беа изложени модели од вселенските летала, специјално дизајнираните скафандери за астронаутите, неколку копии од оригиналните кинопостери дизајнирани во '68-та, костимите на пралуѓето од воведните сцени, а најмногу внимание привлече моделот на Свезденото дете, алхемиската мутација на астронаутот Боумен од финалната секвенца.



„Свезденото дете“ и скафандерот на астронаутот Боумен од филмот 2001 - ВСЕЛЕНСКА ОДИСЕЈА



Сцена од филмот 2001 - ВСЕЛЕНСКА ОДИСЕЈА



Филмска маска за пра-луѓето од филмот 2001 - ВСЕЛЕНСКА ОДИСЕЈА

ПЕКОЛЕН ПОРТОКАЛ (1971)

Визуелно фасцинантната екранизација на познатиот роман на Ентони Барџис е вистинско ремек-дело и пример за култен филм. Малколм Мекдауел ја игра животната улога, многу внимателно и темелно доловувајќи го карактерот на проблематичниот, а интелигентен малолетен престапник Алекс. Некои режисери можеби уште повеќе акцент би ставиле на насилството и со тоа би направиле чист експлоатациски филм, но Кјубрик успешно ја избегнува таа стапица, вметнувајќи неколку дополнителни концепти и структури во наративот.



Сцена од филмот ПЕКОЛЕН ПОРТОКАЛ



Плакат за филмот ПЕКОЛЕН ПОРТОКАЛ

Прикажувајќи ги насилството, психолошката тортура и хипокризијата на владејачката класа, режисерот создава речиси совршен антиутописки филм, еднакво актуелен и тогаш и сега, ако не и уште повеќе во ова време/невреме. Стилизирацијата на филмот е засилена со користењето на електронски преаранжираната класична музика во изведба на Венди/Валтер Карлос.

Не беа изоставени и оригиналните поп арт скулптури – дел од легендарната и многу влијателна сценографија во културолошки поглед, сценографијата за барот Молоко, како и изворните костими на Алекс и неговата банда.

БЕРИ ЛИНДОН (1975)

Неколку години по ПЕКОЛНИОТ ПОРТОКАЛ, по неуспешниот обид да го претвори во кино-еп животниот пат на Наполеон, Стенли Кјубрик се решава да го визуализира романот на англискиот новелист Вилијам Текери, БЕРИ ЛИНДОН. Носител на главната ролја е тогаш актуелниот и популарен американски актер Рајан О'Нил. О'Нил брилира во оваа улога, портретирајќи млад човек кој не секогаш успева да ги исконтролира сопствените импулси. Во првата половина од филмот, на Редмонд Бери мупоаѓа од рака да се извлече без посериозни последици. Но неговиот целосен карактерен и судбински пад започнува во моментот кога, стану-



Сцена од филмот БЕРИ ЛИНДОН

вајќи дел од европската аристократија, манипулативно ја заведува мадам Линдон (ја глуми уникатната Мариса Беренсон). По неколку години, неговата намера станува повеќе од очигледна и во момент на очај и криза, излегува на двојбој со синот на мадам Линдон, кој е вистинскиот наследник на лордовскиот имот. Оттука па сè до крајот на филмот, судбинскиот пад на Редмонд Бери е незапирлив и целосен. Редмонд мора да се соочи со последиците на неговите кариеристички избори и животни одлуки. Не само што мора да ја отплати судбинската карма, туку ќе мора да ја направи и најтешката животна одлука – да се промени и да ја прифати вината длабоко во себе.

Посетителите особено се интересираа за оригиналните плакати и костимите дизајнирани од оскаровката Милена Канонеро.

СЈАЕЊЕ (1980)

Едно од најконтроверзните остварувања во филмографијата на Стенли Кјубрик е СЈАЕЊЕ. Делото ги поларизираше фановите на книгата на Стивен Кинг и почитувачите на филмската верзија. Се-



Плакат за филмот БЕРИ ЛИНДОН



Плакат за филмот СЈАЕЊЕ

Сцена од филмот СЈАЕЊЕ



Сцена од филмот СЈАЕЊЕ



Плакат за филмот ПОЛН ШАРЖЕР



пак, треба да се земе предвид фактот дека се работи за режисерски пристап, карактеристичен за Кјубрик, на менување, целосен ремикс и ново видување на изворниот материјал. Посматран засебно како кинематографски ракопис, СЈАЕЊЕ е ремек-дело. Покрај најразличните теории на заговор што произлегоа по премиерата, СЈАЕЊЕ ќе остане забележан и по маестралната глума на Џек Николсон, најверојатно негова најпозната и најпрепознатлива улога, заедно со онаа во ЛЕТ НАД КУКАВИЧЈОТО ГНЕЗДО на Милош Форман. Битна улога во филмов има и локацијата – хотелот „Оверлук“. Просторот е многу повеќе од стандардна кука – тој е на ниво на засебно битие, жив организам кој ја проектира темната страна од потсвеста на ликовите. А многу веројатно – и повеќе од тоа. СЈАЕЊЕ е филм-мистерија, издание што уште долго ќе ги провоцира жанровските фанови.

Презентирани беа макети од тревникот-лабиринт, препознатливите реквизити од хорор сцените, како и инсерти од објавената „блу-реј“-верзија на филмот.

ПОЛН ШАРЖЕР (1987)

Во 1987, Кјубрик го реализираше ПОЛН ШАРЖЕР. И со ова остварување успеа да ги подели мислењата на филмските сладокусци и критичари. Некои се прашуваа зошто филмот има неспецифична структура и амбивалентна порака, а други пак го пофалија како единствен релевантен воен филм во ерата на Реган. Ли Ерми влезе во филмската историја со својата улога на строг и брутален командант и обучувач на моринците. Се паметат и улогите на Метју Модин како војникот Џокер и на Винсент Д'Онофрио како млад и исфрустриран војник, кој нема да успее да го совлада внатрешниот страв и психички ќе попусти под притисокот на воените подготовки.

Беа изложени макети од хеликоптерите и тенковите на моринците. Почитувачите на Кјубрик со исклучително внимание ги гледаа познатите кутии на Кјубрик, во кои тој заштитнички чуваше дел од својата интима.



Сцена од филмот ПОЛН ШАРЖЕР

ОЧИ ШИРОКО ЗАТВОРЕНИ (1999)

Дванаесетина години подоцна, се појави ОЧИ ШИРОКО ЗАТВОРЕНИ. Самиот Кјубрик тврдел дека тој филм е круната на неговото режисерско творење. За да се доживее целосно брилијантноста на ова дело, тоа мора да се посматра и анализира на неколку нивоа. На прв поглед, се работи за приказна што ги сецира брачниот живот и сексуалните и емотивните искушенија. Но, основниот наратив е збогатен со многу симболизам. Правилното и внимателно читање на мистичните симболи, акцентирани сцени и значењето на ритуалните сцени фрлаат сосема ново светло и го збогатуваат елементарниот наратив. Исто така, како предмет на многу теории на заговор, ОЧИ ШИРОКО ЗАТВОРЕНИ е Кјубриковата најголема мистерија – и воедно, неговата творечка лебедова песна.

Обредните маски и костимите од филмот – особено актуелни во овој современ миг во светот, беа изложбените експонати кои го проследија овој филм и недвојбено го привлекоа вниманието на широката публика.



Ексклузивното „блу-реј“ издание на филмот ОЧИ ШИРОКО ЗАТВОРЕНИ



Сцена од филмот ОЧИ ШИРОКО ЗАТВОРЕНИ

Возбудливата и на моменти дури вознемирувачка изложбена поставка, како и ревијата на Кјубриковите филмописи, ќе бидат поставени во Копенхаген, Данска до 14 јануари 2018, а потоа – како составен дел од неколкугодишниот *Кјубриков фестивал* – ќе продолжат да ги fascinираат почитувачите на Кјубрик и неговите филмови – во Германија...

Оригиналниот „масонски“ костим со „обредна маска“ од филмот ОЧИ ШИРОКО ЗАТВОРЕНИ

КИНОПИС

Списание за историјата,
теоријата и културата на филмот
и на другите уметности

Број 51/52(28), 2017-2018
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

Владимир Љ. Ангелов

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

Полиестердеј

Тираж: 700 примероци

КИНОПИС

Journal of Film History,
Theory and Culture and the
Remaining Arts

Num. 51/52(28), 2017-2018
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

Vladimir Lj. Angelov

Editor in Chief

Petar Volnarovski

Editorial Board

Valentino Dimitrovski,

Mimi Gorgoska-Ilievska, MA

Robert Jankuloski,

Aleksandra Mladenovikj

Ilindenka Petruševa,

Lazar Sekulovski,

Aleksandar Trajkovski,

Dejan Trajkovski,

Toni Cifrovski

Atanas Čuposki

Design

Ladislav Cvetkovski

Rozalinda T. Ilievska

Proof read by

Suzana V. Spasovska

English translation

Petar Volnarovski

French translation

Žana Angelovska

Correction

Petar Volnarovski

Print by

Polyesterday

Copies: 700

КИНОПИС

Revue de l'histoire, de théorie et de
culture du film et d'autres arts

Numéro 51/52(28), 2017-2018
ISSN 0353-510 X

Editeur

Cinmathèque 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

Vladimir Lj. Angelov

Redacteur en chef

Petar Volnarovski

Rédaction

Valentino Dimitrovski,

Mimi Gorgoska-Ilievska, MA

Robert Jankuloski,

Aleksandra Mladenovikj

Ilindenka Petruševa,

Lazar Sekulovski,

Aleksandar Trajkovski,

Dejan Trajkovski,

Toni Cifrovski

Atanas Čuposki

Mise en page

Ladislav Cvetkovski

Rozalinda T. Ilievska

Lecteur

Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise

Petar Volnarovski

Traduction française

Žana Angelovska

Redaction

Petar Volnarovski

Imprimerie

Polyesterday

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



Il Cinema Ritrovato

XXXI edizione

Bologna
24 giugno
2 luglio
2017

LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO



36 | LE PORDENONE
GIORNATE SILENT
DEL CINEMA FILM
MUTO FESTIVAL

30 SETTEMBRE - 7 OTTOBRE 2017



CATALOGO

CATALOGUE





Златна петорка



ФИЛМ НА
Горан Тренчовски



ИГОР АНГЕЛОВ ПЕТАР АРОВСКИ ЈАНА СТОЈАНОВСКА ЈУЛКА ЦИЧЕВА ВАСИЛ МИХАИЛ НЕНАД МИЛОСАВЛЕВИК АЛЕКСАНДАР РИСТОСКИ
ВЛАДИКО ИЛИЕВСКИ ТРИГОР ЈОВАНОВСКИ ИГОР ТОДОРОВ ВИКТОР ЈАКИМОВСКИ БИЛИАНА ТАНОСКИ ДИМЕ ДРВАРОВ СТОЈАН БЕЛИЧЕВИЧ
ПРОДУКЦИОНАТ ПРЕЗ СЛАВКО ШТИМАЦ ИЗДАНА ДАРКО СТАСОВСКИ ГОРАН КЕРКЕЗ СОНЈА ИРЕНА СЕНОКОЗОВСКА РЕЖИСИРАНА НЕЛА ТОДОРОВСКА
СЦЕНАРИЈА КИРИЛ СТАСОВСКИ ИЗДАНА АНДРАКА ЗАБРАНОВИК АРИСТАИД ФИЛАКОВОВИЧЕВИЧ АПОСТОЛ ТРЕСКИ ПРЕДСТАВИТЕЛ ДЕЈАН МИЛОШЕВСКИ
ОПЕРАТОР ЕЛЕНОРА ВЕЛИЧОВА БИЛИАНА ГАРБАНОВСКА ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ РЕЖИЈА ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ
МУЗИКА РАДЕТЕЛ УМ - БРАТРАС НА ТАШКОСКИ

