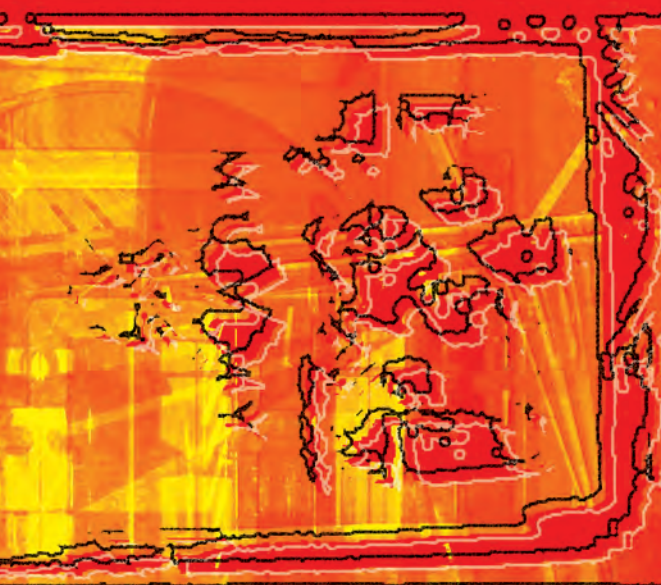
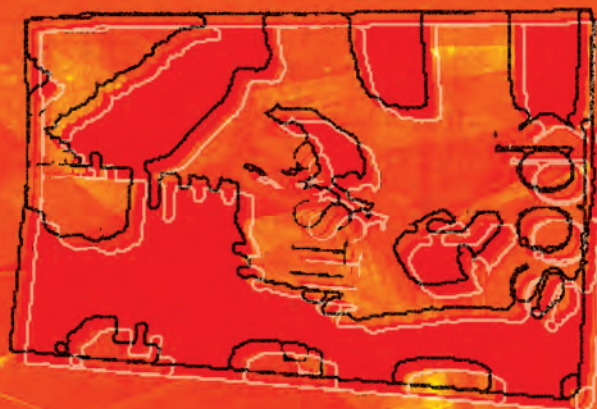


39-40

година XXI, 2010
ISSN 0353-510X



КИНО...ДИСКО...?...

КИНО

БАЖ

КАН



27. ОКТОМВРИ, СВЕТСКИ ДЕН НА УНЕСКО
ЗА ЗАШТИТА НА АУДИОВИЗУЕЛНИТЕ ДОБРА



СОДРЖИНА
CONTENTS
CONTENU

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

KINOPIIS

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

KINOPIIS

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

ДОСИЕ / DOSIER / DOSSIER

5

27 октомври – светски ден на УНЕСКО за заштита на аудиовизуелното наследство / 27th of October – UNESCO's World Day of the protection of the Audiovisual heritage / 27 octobre - Journée mondiale du patrimoine audiovisuel de l'UNESCO

8

Извадоци од Рамковниот договор за утврдување на процедурата за доброволно депонирање на филмови во архиви/депоа за чување / Excerpts from the Framework Contract on the procedure founding for voluntary deposit of films & film-materials for safe-keeping / Extraits de l'Accord de la procédure pour déposer des films aux dépôts

КИНЕМАТОГРАФСКИТЕ ПРОБЛЕСОЦИ ВО СТРУМИЧКО / THE CINEMATOGRAPHIC SPARKS
IN STRUMICA REGION / ECLATS CINEMATOGRAPHIQUES DE LA REGION DE STRUMICA
симпозиум / symposium / symposium

13

Мими Ѓоргоска-Илиевска: Публиката и магијата на филмот / **Mimi Gjorgoska-Ilievska:** Audience and the Film Magic / Le public et la magie du cinéma

17

Митко Маџунков: Мракот на кината / **Mitko Madzunkov:** The Beautiful Darkness of Cinema / Les ténèbres des cinémas

26

Васе Манчев: Еден особен блесок на кинематографијата во Струмичко / **Vase Mancev:** A Special Cinematographic Spark in Strumica Region / Un éclat particulier cinématographique de la région de Strumica

29

Илинденка Петрушева: Патувачките кина на Илија Џонов и Јордан Енчев / **Ilindenka Petrusheva:** Traveling-cinemas of Ilija Dzonov and Jordan Enchev / Les cinémas mobiles d'Ilija Dzonov et Jordan Enchev

32

Васил Ѓоргиев-Ликин: Белешки за киноприкажувачката дејност во Струмица и струмичко – некои аспекти и видувања / **Vasil Gjorgiev-Likin:** Notes on Cinema-screening Activities in Strumica Region – Aspects and Views / Notes sur les activités cinématographiques de la région de Strumica (certains aspects)

39

Славица Тасева: Повоената дејност на киното *Балкан*, активност на неговото подвижно кино со посебен акцент на подвижните кина во струмичките села / **Slavica Taseva:** Post-War Activities of the Balkan Cinè-Hall, its Traveling

Cinema – with an Accent on the Traveling-cinema Screenings in the Villages in Strumica Region / Les activités d'après-guerre du cinéma *Balkan*; les activités de cette équipe mobile et des autres cinémas mobiles dans les villages de la région de Strumica

45

Живко Велковски: Согледби за застапеноста на филмскиот плакат во Струмица и струмичко / **Zhivko Velkovski:** View on the Film-posters' Role in Strumica Region / Les affiches de cinéma de la région de Strumica

48

Киро Козаров: Активностите на фото-кино клубот *Струмица* помеѓу 1979 и 1989 година / **Kiro Kozarov:** The Activities of the Photo-ciné Club *Strumica*, in the Period between 1979 and 1989 / Les activités du photo-club et du cinéma *Strumica* entre 1979 et 1989

52

Зоран Узунов: Струмица како значаен центар за развој на аматерскиот филм, клубовите, авторите, фестивалите, филмовите (малите и големите сонувачи) / **Zoran Uzunov:** Strumica as a Significant Center for Development of the Amateur Film, Film Clubs, Film Authors, Film Festivals and Films in particular (the Small & Big Dreamers)... / Strumica, centre important pour le développement du cinéma amateur, des club, des auteurs, des festivals et des films (petits et grands rêveurs)

55

Ацо Гогов: Филмот во струмичко на преминот меѓу вековите: скица за блиското минато и сегашност / **Aco Gogov:** The Film in Strumica region – the Century Crossing: a Scetch of the Near Past & Actual Present / Le cinéma de la région de Strumica au passage du siècles: croquis du passé récent et du présent

МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА / MACEDONIAN FILM SCENE / SCENE MACEDONIENNE DE CINEMA

59

Жарко Кујунџиски: Публиката го враќа ударот (13. Скопски филмски фестивал, 21 – 29 април 2010) / **Zharko Kujundziski:** The Audience Strikes Back (13th SKOPJE FILM FESTIVAL, 21-29 of April, 2010) / Le public rend le coup (le 13^e festival de cinéma de Skopje; 21-29 avril 2010)

71

Стојан Синадинов: Личната реалност и реалната креативност (1. фестивал на креативен документарен филм *Македокс*, 5-11 јуни 2010) / **Stojan Sinadinov:** The Personal Reality and the Real Creativity (1st Creative Documentary Film Festival MAKEDOX, 5-11 of June, 2010) / La réalité personnelle et la créativité réelle (1^e festival du film documentaire créatif *Makedoks*, 5-11 juin 2010)

76

Владимир Љ. Ангелов: Приказна и сенки (31. Интернационален фестивал на филмска камера „Браќа Манаки“, 16 – 22 октомври 2010) / **Vladimir Lj. Angelov:** Story & Shadows (31. International Film Camera Festival MANAKI BROTHERS, 16-22 of October, 2010) / Histoires et ombres (31^e festival international de la caméra "Freres Manaki", 2010)

ФЕСТИВАЛИ НА СТАРИ ФИЛМОВИ / OLD FILM FESTIVALS / FESTIVAL DES FILMS DU PASSE

81

Владимир Љ. Ангелов: *Il cinema ritrovato* – славење на филмот (24. издание на фестивалот *Il Cinema Ritrovato*, Болоња, 26 јуни – 3 јули 2010) / **Vladimir Lj. Angelov:** *Il cinema ritrovato* – Glorification of the Film (24. Edition of the *Il Cinema Ritrovato* Festival, Bologna, 26 of June – 3 of July, 2010) / *Il cinema ritrovato* - glorification du film (24^e festival *Il cinema ritrovato*, Bologne, 26 juin - 3 juillet 2010)

89

Игор Старделов: Уште една напорна недела – уморни но среќни (29. фестивал на немиот филм, Порденоне, 2 – 9 октомври 2010) / **Igor Stardelov:** Another Demanding Week – Tired but Happy (29. Festival of the Silent Film, Pordenone, 2-9 of October, 2010) / *Encore une semaine ardue - fatigués mais contents* (29^e festival du film muet, Pordenone, 2-9 octobre 2010)

ФОТОГРАФИЈА / PHOTOGRAPHY / PHOTOGRAPHIE

93

Валентино Димитровски: Фотографскиот универзум на браќата Манакѝ / **Valentino Dimitrovski:** The Photographic Universe of the Manaki Brothers / *L'univers photographique des frères Manaki*

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД / CERTAIN VIEW / UN CERTAIN REGARD

98

Владимир Боцев: Популаризација на македонскиот етнолошки филм / **Vladimir Bocev:** Popularization of the Macedonian Ethnology Film / *La popularisation du cinéma macédonien ethnologique*

СРЕДБИ / MEETINGS / RENCONTRES

104

Дејан Трајкоски: Осветлувањето е работата на директорите на фотографија (интервју со ДнФ Вилмош Жигмонд) / **Dejan Trajkoski:** The Lighting is a DOP-s' Job (interview with the DOP Vilmos Zsigmond) / *L'éclairage est la tache du directeur de la photographie* (interview avec Vilmos Zsigmond)

ИН МЕМОРИЈАМ / IN MEMORIAM / IN MEMORIAM

108

Весна Масловариќ: Мишо Самоиловски (1931 – 2009) / **Vesna Maslovarik:** Miso Samoilovski (1931 – 2009) / *Miso Samoilovski (1931-2009)*

115

Благоја Куновски: Рон Холовеј (1933 – 2009) / **Blagoja Kunovski:** Ron Holoway (1933 – 2009) / *Ron Holloway (1933-2009)*

118

Мими Ѓоргоска-Илиевска: Делчо Михајлов (1947 – 2010) / **Mimi Gjorgoska-Ilievska:** Delco Mihajlov (1947 – 2010) / *Delco Mihajlov (1947-2010)*

ПОВОДИ / POVODI / OCCASIONS

Кинотечен циклус: Црниот бран во српскиот филм (13 – 21 ноември 2009) / Cinematheque Film Program: The Black Wave in Serbian Film (13-21 of November, 2009) / Cycle de la Cinémathèque: La vague noire du cinéma serbe (13-21 novembre 2009)

121

Атанас Чупоски: Забранети без забрана / **Atanas Chuposki:** Prohibited Without Prohibition / Interdits sans interdiction

15. фестивал на тркала 2009: Современ турски филм (18 – 20 декември 2009, Кинотека на Македонија) / 15. Festival on Wheels 2009: Contemporary Turkish Film (18-20 of December 2009, Cinematheque of Macedonia) / 15^e festival aux roux 2009: Le cinéma turc contemporain (18-20 décembre 2009, Cinémathèque de Macédoine)

130

Благоја Куновски-Доре: Корените на новиот турски филм / **Blagoja Kupovski-Dore:** The Roots of the New Turkish Film / Les racines du nouveau cinéma turc



**27. октомври, Светски ден на УНЕСКО
за заштита на аудиовизуелните добра**

Печатењето на овој број го овозможи



Министерство за култура

27 ОКТОМВРИ – СВЕТСКИ ДЕН НА УНЕСКО ЗА ЗАШТИТА НА АУДИОВИЗУЕЛНОТО НАСЛЕДСТВО

Никогаш не треба да се сомневате дека мала група одговорни, посветени луѓе можат да го сменат светот. Всушност, тоа е единственото нешто што воопшто го менувало светот.

Маргарет Мид, антрополог (1901-1978)

Кога на 27 октомври 1980 година Генералното собрание на Организацијата на Обединетите нации за образование, наука и култура (УНЕСКО) на својот Конгрес во Белград го прифати и го усвои документот **Препораки за чување, конзервација и заштита на подвижните слики**, на најсоодветен можен начин ја потврди тезата на теоретичарот Болеслав Матушевски, искажана уште во далечната 1897 година, дека „со појавата на подвижните слики е роден новиот историски извор“.

Развојот на поединечните сегменти во целовитиот комплекс на подвижната слика (кинематографија) во столетието што потоа следуваше само ги допрецизира сознанијата за значењето на кинематографските дела, а сето тоа, пак, доведе до поспешување на процесите за прибирање, чување, конзервација и заштита на подвижните слики.

Одбележувајќи ја 25-годишнината од донесувањето на документот **Препораки...** Генералното собрание на УНЕСКО, во 2005 година, го прогласи **27 октомври** за **Светски ден на аудиовизуелното наследство**.



27. октомври, режисерот Митко Панов го предава својот филмски опус на Кинотеката на Македонија

Основните постулати на **Препораките...** може да се сублимираат на следниов начин:

- подвижните слики се израз на културниот идентитет на секој народ и претставуваат интегрален дел на секое национално културно наследство;
- неопходно е секоја држава во светот да преземе мерки и активности за зачувување (пред сè) на националниот фонд на подвижни слики за генерациите што доаѓаат, со свест за фрагилноста и деликатноста на овој материјал.

Значи, имајќи го предвид погоре изнесено-то, **Препораките...** го опфаќаат најголемиот дел од неопходните легално-правни, административни, технички и општи принципи и мерки што сите членки на УНЕСКО треба да ги преземат за зачувување на своите национални фондови на подвижни слики. Овој документ на УНЕСКО беше донесен врз база на долгогодишни истражувања и сознанија за зачувување и заштита на аудиовизуелното наследство што макотрпно го обликуваа искуствата на членките на Интернационалната федерација на филмските архиви (ФИАФ). Обнародувањето на **Препораките за чување,**

конзервација и заштита на подвижните слики во 1980 година придонесе веќе во 1988 година да бидат донесени серија нови препораки, меѓу кои најзначајни се:

- развој на модели на легално-правни принципи, документација и статuti апликативни и адаптивни на државите со свои специфики;
- обезбедување и изградба на депоа (работен и магацински простор), како и на друга неопходна инфраструктура за непречена работа во областа на архивирањето и заштитата;
- донесување меѓународни стандарди и методологии за каталогизација и заеднички бази на информации (дatabази), тука вклучувајќи ги и можностите за еден глобален листинг на архивирани материјали, со посебна нагласка на нитратните (запаливите) фондови; итн.

Оваа година по четврти пат го одбележуваме **Светскиот ден на аудиовизуелно наследство**, а Кинотеката на Македонија како единствена институција во државата за прибирање, чување, заштита, истражување и презентирање на аудио-

27. октомври, дебата во Кинотеката на Македонија по повод одбележувањето на Светскиот ден на УНЕСКО за заштита на аудиовизуелните добра



визуелното наследство со големо задоволство може да констатира дека последните три години со одбележувањето на овој ден се промовираат есенцијални сегменти во заштитата на аудиовизуелното наследство.

На првото чествување на *Светскиот ден на аудиовизуелното наследство* во 2007 година ѝ ги презентиравме на пошироката стручна јавност основните постулати за чување, конзервација и заштита на подвижните слики (според **Препораките...** на УНЕСКО и Законот за заштита на културното наследство) со пригодна проекција на заштитените (најдрагоцени) материјали од браќата Манаки.

Во 2008 година имавме посебна чест да го претставиме капиталниот проект на Владата на РМ за обнова и ревитализација на Хавзи-пашините конаци со што Кинотеката за првпат ќе добие најсовремени депоа согласно меѓународните стандарди за чување на аудиовизуелното наследство, а конаците ќе добијат активна културна намена. Истовремено таа година го промовиравме и новиот *Закон за заштита на аудиовизуелни добра* кој беше неопходен за регулирањето и нормирањето на спецификите на дејноста на заштита на аудиовизуелните добра, како услов за создавање современа правна основа за заштитата на националниот аудиовизуелен фонд потребна за заокружување на правната рамка за изградба на нов систем за заштита на аудиовизуелните добра, компатибилен со странските компаративни искуства и стандарди и усогласен со современите општествено-политички и економски состојби во државата.

Одбележувајќи го минатата година **Светскиот ден на аудиовизуелното наследство** сакавме уште еднаш да нагласиме дека колку што е значајно аудиовизуелното творештво, неговата продукција и дистрибуција, уште повеќе е значајна неговата заштита – да се сочува ова ДЕНЕС, за она УТРЕ. Токму затоа Кинотеката на Македонија минатогодишното одбележување го посвети на **чувањето** на аудиовизуелните добра, но и на неговата презентација, односно инволвирањето на младите како еден од клучните сегменти во заштитата на аудиовизуелното наследство, организирајќи притоа низа предавања за ученици проследени со соодветни филмски проекции. И уште повеќе – го дочекавме тој **наш Ден** со нови депоа за националниот аудиовизуелен фонд во објектот на Кинотеката и со идејно решение за втората фаза од капиталниот проект на Владата на РМ за обнова и ревитализација на споменикот на културата, Хавзи-пашини конаци.

Годинешново (2010) чествување на **27 октом-**

ври го посветивме на сегментот **депонирање и прибирање** на аудиовизуелните добра како значаен сегмент во процесот на заштитата. Потенцирајќи ја улогата на продуцентите и на филмските автори во однос на зачувувањето на аудиовизуелното наследство, режисерот Митко Панов го предаде својот целокупен филмски фонд на Кинотеката, а воедно беше промовиран и новиот Рамковен договор за депонирање на филмови, потпишан и верификуван кон крајот на минатата година, помеѓу Меѓународната федерација на здруженија на филмски продуценти ФИАФП и Европската асоцијација на кинотеки АЦЕ. Исто така беше презентирана и Легислативата на Филмскиот фонд во однос на депонирањето на филмови и новите технолошки предизивици.



ИЗВАДОЦИ:

РАМКОВЕН ДОГОВОР ЗА УТВРДУВАЊЕ НА ПРОЦЕДУРАТА ЗА ДОБРОВОЛНО ДЕПОНИРАЊЕ НА ФИЛМОВИ ВО АРХИВИ/ДЕПОА ЗА ЧУВАЊЕ

Помеѓу:

1. Меѓународната федерација на здруженија на филмски продуценти, понатаму под кратенката ФИАФ која има регистрирани канцеларии на ул. Лешел бр.9, во Париз, Франција (9-me, rue de l'Echelle, 75001 Paris, France)

претставувана од страна на...

и

2. Асоцијацијата на европски филмски библиотеки/кинотеки, понатаму под кратенката АЦЕ, која има регистрирани канцеларии во Отел де Клев, ул.Равенштајн бр. 3, во Брисел, Белгија (Hôtel de Clèves, 3 rue Ravenstein, 1000 Brussels, Belgium)

претставувана од страна на...

При што:

Во 1971 г. ФИАФ изработи модел/предлог-договор за доброволно депонирање на филмови, кој беше широко прифатен и сè уште е во употреба.

Инволвираните страни – ФИАФ и АЦЕ – по покана на Дирекцијата за информатичко општество и медиуми при Европската комисија, како и по нивна желба, го надополнија овој документ и ја продлабочија соработката со цел зачувување на филмското наследство, обезбедување негова дистрибуција и овозможување поголем јавен пристап до истото, истовремено преку негово приспособување на дигиталната средина и проширувањето на Европската унија.

Оттаму беа решени да го постават овој нов рамковен договор помеѓу филмските продуценти и сопствениците на авторските права (понатаму во текстот колективно наречени Продуценти), од

една страна и архивите за заштита и чување на филмови што се членови на АЦЕ (понатаму во текстот – Архиви за чување и заштита), од друга страна.

Овој рамковен договор е повеќе за доброволно отколку за задолжително депонирање на аудиовизуелното наследство.

Овој рамковен договор ги штити и ги почитува правата и на продуцентите и на архивите за чување и заштита.

Овој рамковен договор се базира врз заемната согласност дека заштитата и чувањето на филмското наследство, но исто така и подобрувањето на дистрибуцијата на таквите дела, може да се постигнат преку однос на блиска соработка помеѓу Продуцентите и Архивите за чување и заштита.

Продуцентите ќе ги помогнат промовирањето и поддржувањето на работата на Архивите за чување и заштита, чија крајна цел е соодветна конзервација на депонираниот филмски материјал и заштита на не-филмскиот материјал во збирките на Архивите.

Рамковниот договор треба да биде во согласност со:

- меѓународните договори, како и со одредбите на Европската унија и националните законодавства што се во сила, во врска со авторските права и правата поврзани со нив;
- моралните норми на Меѓународната федерација на филмски архиви (ФИАФ) кон кои Архивите за чување и заштита на кои се однесува овој договор мора да се придржуваат; и
- комерцијалните и уметничките интереси на Продуцентите.

Ниту АЦЕ, ниту ФИАФ немаат моќ на присилување врз своите членови. Според тоа, рамковниот договор треба да служи како референца за самоволна употреба од страна на членките на секоја страна и како основа за билатерални договори. Неговата употреба е препорачана од долупотпишаните здруженија.

ДЕЛ 1

Општи одредби

1. Домен

Рамковниот договор, од една страна, е наменет за Продуцентите, а од друга страна, за Архивите за чување и заштита, кои на соодветен начин ги извршуваат задачите поврзани со чување и заштита на филмското наследство наведени подолу во текстот.

2. Цели

Рамковниот договор има за цел да го поддржи систематското доброволно депонирање на филмски и не-филмски материјал со Архивите за чување и заштита што се членови на АЦЕ, потоа да ги регулира условите за депонирање, обврските на инволвираните страни, заштитата, конзервацијата и реставрацијата на депонираните дела, како и користењето на истите материјали.

Овој модел поставува стандардна рамка и се однесува на следниве специфични цели:

1. Долготраен опстанок на што поголем број филмови;
2. Јавна достапност на филмското наследство во секоја земја;
3. Пристап на Продуцентите до своите депонирани дела преку постојана соработка со Архивите за чување и заштита согласно со претходно заеднички назначените услови.

...

ДЕЛ 2

Депонирање и обврски на Архивот

1. Воведен дел

Според овој Договор, доброволно депонирање ќе биде она депонирање или пренос на сопственост кон Архивот за чување и заштита на каков било депониран филмски материјал и не-филмски материјал (на каков било медиум), согласно со процедурите на кои се согласиле двете инволвираните страни, со цел нивно соодветно чување и достапност.

Депонираниот материјал во основа се смета за заемна обврска, а се базира врз заеднички интерес,

соработка и одговорност.

2. Предмет на договорот

2.1. Депониран филмски материјал

Депонираниот филмски материјал може да содржи:

- (1) национални филмови (или филмови што се сметаат за такви) кои не се предмет на задолжително депонирање во земјата во која Архивот има регистрирано простории;
- (2) национални филмови што се предмет на задолжително депонирање, за кои и двете инволвирани страни сметаат дека е прифатливо да се надополни материјалот што треба задолжително да се депонира со друг филмски материјал;
- (3) странски филмови, без разлика дали биле и не дистрибуирани во земјата во која Архивот има регистрирано простории.

2.2. Не-филмски материјал

Депонираниот материјал, доколку е можно, ќе го вклучува и не-филмскиот материјал што се однесува на кинематографското дело (што се депонира).

3. Сопственост

Продуцентот ќе ја задржи целосната сопственост на депонираниот материјал.

4. Обврски на Архивот

4.1. Одговорност за конзервација и заштита

Архивот за чување и заштита ќе го одржува депонираниот материјал во најдобра можна физичка состојба онолку колку што тоа го дозволува векот на траење на медиумот, во соодветни услови за чување и во согласност со општите стандарди за чување, наведени од страна на ФИАФ и АЦЕ¹.

Архивот за чување и заштита ќе ги чува депонираните материјали во оптимални безбедносни услови, така што тие нема да бидат нелегално репродуцирани, изнајмени, позајмени или предадени, односно во услови наведени/предвидени во овој рамковен договор, како и во билатералните договори помеѓу Продуцентот и Архивот.

4.2. Задолжителна соработка со Продуцентот

Архивот треба да му овозможи на Продуцентот

пристап до депонираниот материјал и до сите информации во врска со него. Архивот нема да се спротивстави на каков било покажан интерес за оправдан надзор што Продуцентот, како сопственик на материјалот, би можел да го побара над Архивот во врска со условите на чување, постапувањето и начинот на чување.

4.3. Каталогизирање

Архивот за заштита и чување ќе ги заведе (запише) и каталогизира сите депонирани елементи, така што тие ќе можат да се лоцираат, па Продуцентот во секое време ќе може да биде известен за нивната состојба.

Архивот си зема за обврска да ја усогласи својата работа со меѓународните стандарди за каталогизирање предвидени од ФИАФ или АЦЕ.

...

ДЕЛ 4

Достапност/користење и повлекување на материјали

1. Ексклузивна достапност само за Продуцентот

1.1 . Оригинален депониран материјал

Времено повлекување на депониран материјал може да се изврши без наплата, со цел Продуцентот да го обработи или прикаже депонираниот филмски материјал, или заради потребата од експлоатација на материјалот.

Продуцентот треба да има неограничен пристап до сиот депониран материјал во секое време, согласно со процедурите и временските рамки наведени во билатералниот договор помеѓу Продуцентот и Архивот.

Меѓутоа, што се однесува до архивскиот материјал (како што е наведено во Дел 1, параграф 3), тој на Продуцентот ќе му биде достапен само со цел изведување долготрајна заштита и доколку е потребно, реставрација. Ваквите постапки ќе се изведат под супервизија на Архивот и во никој случај не смеат да ги загорзат квалитетот, состојбата или интегритетот на материјалот.

1.2 . Копии изработени од Архивот

Доколку Архивот направил архивски копии од елементите депонирани со цел заштита и/или реставрација на делото, на Продуцентот ќе му биде дозволено да има пристап до нив со цел да

направи нови копии или трансфери, под услов тие процеси да се изведат под супервизија на Архивот и во никој случај да не ги загрозат квалитетот, состојбата и интегритетот на архивските копии.

Понатаму, Продуцентот ќе му исплати на Архивот разумна финансиска компензација за преземените трошоци околу конзервацијата и реставрацијата на материјалот. Таквата финансиска компензација може да биде еднократна уплата или дел од оперативниот профит, што ќе биде договорено помеѓу Продуцентот и Архивот.

Сумата за реставрација и заштита, како и условите за финансиска поддршка спомнати погоре, ќе бидат прецизирани од случај до случај, во зависност од билатералниот договор направен помеѓу Продуцентот и Архивот.

2. Користење на материјалот од страна на Архивот

Освен ако не е поинаку ограничено согласно со чл.1 од овој дел или од страна на Продуцентот, достапни можат да бидат позитив-копиите депонирани во Архивот или архивскиот (заштитен) материјал на кој се однесува точка 1.2. од Дел 4.

Билатералниот договор помеѓу Продуцентот и Архивот ќе го прецизира овластеното користење на депонираните материјали и/или архивските копии.

Следнава рамка може да послужи за прецизирање на видовите овластено користење:

а) Консултации од страна на индивидуални лица во образовни или научни цели, кои ќе се спроведат во просториите на Архивот, на маса или платно или преку интранет.

б) Надворешен пристап преку интернет

Ваквиот пристап ќе биде дозволен само преку употреба на соодветна персонализирана безбедносна процедура/механизам. Архивот има должност да го идентификува секое лице овластено за консултации, а кое нема да може да прави копии на делото кое го консултира (прочува).

в) Јавни проекции

Архивот може да организира јавни проекции на депонираниот филмски материјал во кинозалата на Архивот (или во кинозалите што се под нивна надлежност/управување), што ќе биде прецизира-

но со билатералниот договор помеѓу Продуцентот и Архивот.

Доколку таквите проекции се без финансиска заработувачка за Архивот и не се на штета ниту му конкурираат на нормалното користење (експлоатација) на филмот, тие може да се одржат без исплата на авторски права.

Продуцентот може да постави посебни услови за ваквите проекции (на пример, ограничен број киносали).

г) Циркулација помеѓу членовите на АЦЕ

За јавни проекции

Освен во случај кога во Архивот е депонирана единствената копија на депонираниот архивски материјал, депонираниот материјал од Архивот може да им биде изнајмен на другите членки на АЦЕ за јавни проекции, под услов таквите членки да го имаат потпишано истиот овој модел-договор.

Во таков случај, Архивот треба однапред да му ги предочи сите детали за таквото изнајмување на Продуцентот. Продуцентот може да ги потврди условите за циркулација на изнајмените филмови.

...

БЕЛЕШКА:

1. Важно: мора да се нагласи дека поради тоа што сите целулоидни филмски материјали се состојат од хемиски нестабилни супстанции, и нивниот век на траење зависи не само од условите на чување туку и од нивниот состав, од лабораториската обработка и ракувањето со нив пред да бидат депонирани на чување, Депото/Архивот може да влијае врз одложувањето на процесот на распаѓање, но не треба да се смета за одговорен за неизбежното хемиско распаѓање, кое може да резултира со целосно губење на материјалот.

Исто така, поради тоа што дигиталните материјали се од поново време, невозможно е во моментот со точност да се прецизираат прописи/стандарди што ќе обезбедат стабилност и нивно долготрајно опстојување. Депото/Архивот не може да се смета за одговорен за деградацијата на ваквите материјали доколку ги применил сите чекори на заштита согласно со актуелните професионални и технички стандарди за нивно чување.

КИНЕМАТОГРАФСКИТЕ ПРОБЛЕСОЦИ ВО СТРУМИЧКО

ТРУДОВИ ПОДНЕСЕНИ НА ИСТОИМЕНИОТ СИМПОЗИУМ
ОДРЖАН ВО СТРУМИЦА



27. мај 2010, Струмица, Симпозиум „Кинематографските проблемсоци во Струмичко“

На 27 мај 2010 година во Струмица, во рамките на програмата на филмскиот фестивал АСТЕРФЕСТ, се одржа симпозиум на тема КИНЕМАТОГРАФСКИТЕ ПРОБЛЕСОЦИ ВО СТРУМИЧКО. На симпозиумот со свои трудови настапија: Митко Маџунков, Мими Ѓорѓоска-Илиевска, Славица Тасева, Васил Ѓорѓиев-Ликин, Васа Манчев, Живко Велковски, Илинденка Петрушева, Кире Козарев, Ацо Гогов и Зоран Узунов. Модератор беше Илинденка Петрушева.

* * *

Физиономијата и развиеноста на една национална кинематографија, покрај креативниот потенцијал и културните традиции, ја условуваат и економските, социјалните, политичките и законодавните фактори на една конкретна општествена средина. Да се развива континуирано една национална кинематографија тоа подразбира рамномерен развој на сите кинематографски сегменти, почнувајќи од производството, па преку дистрибуцијата и киноприкажувањето, развојот на филмската култура (аматерски филм, филмски манифестации, филмска критика и публицистика), воспитувањето и образованието за филм, па сè до заштитата на аудиовизуелните добра.

Во Македонија уште во далечната 1897 година се регистрирани првите киноприкажувања, па потоа доаѓаат креативните дострели на браќата Манаки, на Арсениј Јовков и на други сонувачи меѓу двете светски војни, за по завршувањето на Втората светска војна да се комплетираат сите сегменти на македонската кинематографија. Во овој контекст придонесот на струмичкиот регион е значаен како на планот на киноприкажувањето, така и на творечки план. И токму тоа беше и целта на овој симпозиум – да се поттикнат истражувањата и да се оформат сознанијата за кинематографските активности во овој регион.

Во продолжение ги објавуваме трудовите поднесени на овој симпозиум.

Мими ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА

ПУБЛИКАТА И МАГИЈАТА НА ФИЛМСКОТО ПЛАТНО



М

ојата одлука да говорам од еден теориски аспект за односот публика-филм-кино директно е поврзана со моќната магиска привлечност на киното и филмот. При ова ми се наметнува една луцидна компарација на еминентниот теоретичар на филмот - Бела Балаж. Имено, Балаж магијата на филмот ја споредува со една кинеска легенда во која еден човек бил премногу опседнат со некоја слика на пејзаж, така што влегол во неа и никогаш повеќе не излегол.

Ми се наметна и мислата дека она што го чувствуваме како магија, или магиско во филмот – особено на филмот гледан во кино – е токму моментот на затемнетата сала (гледачот останува сам со себе во темнината, во една налик ембрионална интимност), со светлите сенки на платното – и таа игра на светлината сред темнината, каде што темнината е сликарското платно, а сенките се всушност светлина – нè потсетува на самото Создание: *И БИ СВЕТЛИНА...* Мислам дека ова е вистинската споредба со магијата на киното и вистинска причина зошто кога се наоѓаме во кино ние навистина се соживуваме со ликовите од филмското платно, а дури понекогаш и се поистоветуваме со некои од нив.

Токму затоа филмот од сите уметности во најголема мера овозможува идентификација, со тоа што нè ослободува од временските и просторните ограничувања, за разлика од театарот кој му овозможува на гледачот да живее во ситуациите низ кои минува актерот, но секогаш задржува една фиксна временска и просторна рамка. Филмот, од своја страна, на гледачот му овозможува фиктивна физичка сеприсутност, така што му обезбедува верување дека вистински живее во тој фиктивен свет.

Идентификацијата во самиот почеток на појавата на филмот и филмската уметност, односно во периодот на немиот филм, најмногу се постигнувала со посредство на монтажата и крупните планови. Тоа е психолошка идентификација со емоциите, изразите и постапките на филмските јунаци. Додека, пак, со развојот на филмската техника се постигнува не само психолошка туку и физич-

ка идентификација, односно развојот на разните филмски техники на снимање му овозможува на гледачот илузија на буквално физичко движење во просторот.

Идентификацијата е една од најмоќните причини за огромната популарност на филмот кај филмската публика, а токму затоа со посредство на филмот, односно како резултат на фактот што идентификацијата остава траги во свеста на гледачот и по гледањето на филмот, се постигнуваат и најразлични влијанија на публиката односно на широките маси.

Зборувајќи за идентификацијата на филмскиот гледач, неопходно е да се истакне психолошкото дејство што го има кинематографската слика врз свеста на гледачот. Филмската слика има моќ да ги изрази најдлабоките механизми на функционирањето на човековиот дух. И затоа, се подразбира да размислуваме за киното како социјален амбиент за комуникација и тоа не само затоа што филмот од сите уметности има најголемо влијание на општеството туку и поради фактот што филмот станува своевидна религија на модерниот човек. Човекот денес, фактички, најмногу и најчесто се огледува себеси сред светот и другите – преку филмот и параметрите и критериумите што тој ги нуди, без разлика какви се тие. Преку филмот човекот успева да ги оживее сликите од својот реален живот, да создаде верна и убедлива илузија на своето движење и постоење сред светот, така што во моментот на перцепција на филмот, гледачот има чувство како пред себе да го гледа текот на животот, како и дека и самиот е учесник во илузијата на филмското платно. Поради универзалноста на филмскиот јазик, филмот се обраќа на сите општествени слоеви, луѓе и возрасти, како и на сите земји и нации. Токму поради тоа, моќта која ја поседува филмот и неговото влијание врз широките народни маси го прават споредлив со магискиот ритуал. Моќта на филмскиот медиум денес секако е и резултат на огромната популарност на филмот, која, пред сè, произлегува од феноменот на *движењето*, по тоа *динамиката на случувањата*, *чистотата на кажувањето* и тоа со посредство на аудиовизуелната перцепција, *актуелноста*, *автентичноста* и *природноста на изразување на актерите*. Токму овие и некои други елементи му овозможуваат на филмот силно и трајно да влијае врз човечката свест, односно да создава социјален амбиент за комуникација преку кој влијае врз начинот на живеење, однесување, сфаќање и сл. Затоа филмот и киното се одлично средство за каква било пропаганда. Филмот успешно и посредно пренесува одредени идеи, политички ставови, филозоф-

ски сфаќања, успева да создаде одредена психоза кај луѓето, да оправда некои постапки и сл.

Мислата во филмот може да се објективизира непосредно преку текстот, симболиката на кадри-те, нивното врзување, како и преку движењата во самиот кадар, камерата, осветлувањето, атмосферата, значи преку општата композиција на филмот. Како и во секоја уметност, така и во филмот, мислата делува покомплексно ако на гледачот му се наметне посредно, односно како заклучок по перципирањето на филмската слика, без разлика дали е тоа автентична, или пак стилизирана и аранжирана реалност.

Кинематографската слика воспоставува цврст контакт со реалниот објективен свет, но во исто време и иста мера го транспонира реалното во имагинарно – односно во магија во смисла на поре веќе кажаното.

Функцијата на таа трансформација се кристализира под влијание на кинематографската слика во свеста на гледачот кој заклучува што сака да се каже со сликите и со односите помеѓу нив.

Постојат два вида филмски слики: првата, која во моментот се перципира на филмското платно, и втората, која под дејство на низа фактори, ја преобразува свеста на гледачот во „ментален одраз на конкретната слика“ за која Сартр тврди дека претставува „есенцијална структура на психолошките функции на човекот и неговата свест“. Суштината на таа ментална слика е феноменот на „присуството со отсуство“ односно означување на нештото како присуство – преку акцентирање на недостатокот на истото. Тоа го насочува текот на свеста на гледачот во одредена насока. Од ова произлегува дека филмот е особено погодно средство за пренесување на идеи и за посредно искажување на одредени мислења и ставови.

Покрај овие фактори: идентификацијата на гледачот со ликовите, магијата на киното, моќта на филмот да му овозможи на гледачот да „живее“ во ситуациите низ кои минува актерот со кој тој се идентификува, како и моментот на киното како социјален амбиент за меѓучовечка (и што е многу битно – заедничка) комуникација, истата таа магија на киното и филмот во голема мера во развојот на филмската уметност се одразува во интензивно чувство на блискост на гледачот со ликот којшто актерот го игра, но и обратно – со интензивно чувство на блискост, поистоветување и желба да се биде актерот што го толкува тој лик, што на крај доведува до градење на култ на личноста, односно кон појава на феноменот „култ на ѕвездите“ во затемнетиот простор на киното, кој се јавува уште на самите почетоци во развојот на кинематографијата.



Глорија Свонсон

Филмот поседува способност да ја истакне маркантноста на ликот на актерот и да му овозможи популарност кај публиката. На филмското платно, актерот е личноста која има огромно влијание врз гледачот, бидејќи самиот гледач се идентификува со јунакот и посакува повторно да го види физички непроменет. Најдобар пример за тоа е Чаплин, чиј лик може да се спореди со најзначајните ликови во книжевноста, и кој на ист начин прерасна во мит. Токму поради тоа, сосема оправдано можеме да ги споредиме ликот на Робин Худ во книжевноста и ликот на Скитникот на Чаплин, само што филмот го издигна Чаплин во мит за современиот „мал човек“.

Феноменот на филмските ѕвезди ја потврдува моќта на филмот да создава и да му наметнува на гледачот мит за актерите и ликовите кои се појавуваат на филмското платно. Митовите за филмските ѕвезди најчесто се создаваат од комерцијални причини, додека, пак, ретки се митовите кои истовремено имаат за цел и естетско значење, како што е случајот со Чаплин. Митот за филмските актери на гледачот делува двострано и спротивно: ликовите од филмското платно стануваат многу блиски со гледачот, тој добро ги познава, интимно ги доживува и се идентификува со нив. А од друга страна, тој (гледачот) во реалноста е далеку од тоа со што се поистоветува, и единствено што му преостанува во врска со актерските ѕвезди е да ги посакува како нереални битија, да ги гледа во кино на филмското платно каде што може да се поистовети со филмските илузии за нив, или да им пишува писма и да собира фотографии од нив.

Од сето ова погоре исказано, произлегува заклучокот дека уметничкото дело, колку и да е слично со реалноста, секогаш е физички затворено и одвоено од гледачот, без разлика дали и колку гледачот ќе ѝ се препушти на илузијата и ќе се доживее како актер на случувањата. А луѓето, без исклучок, секогаш на крај го засакуваат сето она што станува дел од нив самите – а актерот, внатре во својот лик, како и надвор на филмското платно – секогаш и безусловно станува (помалку или повеќе) дел од нас, како неодвоив дел од нашето внатрешно искуство. Како таков, актерот како ѕвезда недвојбено станува и дел од интегритетот на гледачот – а така и дел од општата човечка култура и однесување.

На самиот крај од ова излагање – би сакала да се осврнам на еден од есенцијалните сегменти кога станува збор за моќта на филмот – а тоа е филмската култура како составен елемент на севкупноста на кинематографијата низ која се

проткајуваат и ферментираат сознанијата за филмската уметност низ формите – прикажување уметнички филмови, филмско воспитание и образование, филмски манифестации, аматерско филмско творештво и слично.

Неопходно е филмската култура да се сфати како дел од општата култура и уметничката сензибилност на човекот спрема уметноста. Филмската култура не треба да се негува само во киносалите, туку пред сè во образованието, а потоа и преку културните институции, преку организирање предавања, како и печатење значајни изданија и книги за филмот. Токму затоа, во образовниот систем е неопходно да се воведат проучување на изразните средства на филмскиот медиум и историјата на филмот – во иста мера како што се изучуваат основите на музиката, сликарството, книжевноста и другите уметности. Покрај присуството на филмската уметност во образовниот процес, како можност за подигање на свеста за филмската култура, истото тоа може да се постигне и преку аматерските филмски клубови, и тоа не само преку гледање филмови, туку и со организирани дебати за нив, или пак со создавање на нови филмски дела.

Оттука произлегува дека филмската култура едноставно е – специфичен вид на општото образование и познавање на уметностите, која се јавува како составен елемент на науката на модерното време. Токму затоа, филмската култура многу повеќе влијае врз состојбите на општата култура во едно општество, отколку врз создавањето на целостта на човечката култура. Бидејќи филмот е млада уметност со свои специфични изразни средства – неговата хуманистичка суштина се надворзува на сите претходно постоечки уметности.

Затоа мислам дека симпозиумот посветен на кинематографските проблематики во Струмичко ќе ја постигне својата основна цел, односно ќе помогне во развојот на филмската култура кај нас, и ќе овозможи филмот и развојот на филмската култура во Македонија да ја задржат единствената функција на возвишеност која недвојбено мора да ја поседува секоја вистинска уметност.

Сметам дека сите претходно наброени елементи, кои, меѓу другото, го одликуваат феноменот на подвижните слики, се однесуваат и на струмичкиот регион во кој се негувале повеќе кинематографски сегменти (киноприкажување, аматерски филм, филмски манифестации...) и искрено се надевам дека наредните конкретни излагања на еминентните учесници на овој симпозиум ќе овозможат попрецизна слика на она што се нарекува кинематографија во Струмица и Струмичко.

Митко МАЏУНКОВ

МРАКОТ НА КИНАТА

*Во најубавите живеалишта
сеќавањето го вбројува
мракот на кината*

Милан Милишиќ

Н

ишто не ги вообличува приказните толку добро како оние таинствени нишки кои природно ги поврзуваат настаните собирајќи ги на едно место. Кога ќе помислам на своите први средби со филмот, сеќавањето природно ме води во возбудливо треперливата темница на *Кино Балкан* во Струмица. Она што ни е блиско, тоа ни е и мило. Во нашите сеќавања таквите места добиваат значење кое ја надминува нивната фактичка важност. Местото каде што сме прогледале првпат личи на место каде што е создаден светот. Местото каде што сме го виделе првиот филм, исто така, може да ни заличи на место каде што е создадена кинематографијата. Восприемањето на нештата секогаш ја воспоставува нивната внатрешна смисла. Така, метафорички зборувајќи, меѓу *Булеварот на самракот* и познатиот ни мрак на кината се воспоставува тесна интимна врска.

Фасцинацијата со филмот е фасцинација со ликовното претставување кое е друго име за видливата вечност. Познатата борба меѓу иконофилите и иконокласите е историска борба помеѓу духот кому не му треба световно отелотворување и неговиот можен земен лик. Победата на сликата во нашиот свет ја симболизира можната земна вечност и траењето во ист, непроменлив облик. Таа идеја, на планетарно рамниште, нигде не е толку јасно и уверливо изразена како на филмот кој е единствена уметност која го фиксира и симулира животот во неговиот жив, подвижен и за сите разбирлив вид. Феноменот на филмските ѕвезди е првата модерна митологија налик на древното создавање богови од хероите. Кога херојот ќе се префрли отаде границата на минливоста станува бог; кога филмската ѕвезда од светот на трошноста ќе се префрли во еден вечно жив свет, станува модерен идол. Познатите филмски ѕвезди се воздигнати над филмовите во кои играат и над творците на тие филмови. Ним им е дадено и дозволено и во најбаналните стереотипни драматургии да ја вградуваат својата личност, својата биографичност, и да се воздигнат над лагата која (толку често) ја интерпретираат и, како древните богови, да им вдахнат живот на ликовите од кал.

Миметичката уметност е базична лага, но тоа нигде не е толку видливо како во

актерските интерпретации, чија суштина и е во тоа другиот да се убеди дека не е „глума“ она што е сепак само игра. Тоа е дел од занаетот, но и дел од суштинската неистинитост на неавтентичните ликови кои се играат автентично, како да се она што не се. Таа способност да ја продава лагата како вистина – и со тоа да врши една невидена психолошка пропаганда, рамна на најстрашен терор – беше една од причините поради која, во своите зрели години, дури ни она кое во меѓувреме стана сува филмска класика не го сметав за уметност, а особено не таква која би можела да се споредува со врвната литература. Ми беше сосема јасно дека врвните книжевни дела никогаш нема да станат добри филмови, токму поради немоќта на филмот да ја пренесе комплексноста на ликот, односно мислата, односно внатрешната структура на невидливите нешта. Но тоа не значи дека мене ме одмина спомнатата фасцинација со филмот. Напротив. Своите скепси во однос на филмската уметност ги спомнувам не за да ја намалам туку да ја подвлечам неговата магиска сила.

Претпоставувам дека оние меѓу вас кои ќе се вклучат во овој наш разговор за киното, односно кината во Струмица, ќе тргнат, како што приличи

во вакви моменти, од постојните документи за нашето скромно кинооператорско минато. Јас ќе тргнам исклучиво од сеќавањето, несигурно какво што тоа по природа е, но дотолку подрагоцено. Иако приказните кои се интимно врзани за нашите спомени, ние кои се занимаваме со нивното книжевно обликување, не треба да ги прераскажуваме – зашто можеме да ги потрошиме – јас сепак се решив да ја скицирам приказната за нашите кина, макар бегло движејќи се по нејзините рабови, од почит спрема оваа манифестација и нејзините челници кои се обидуваат да го вратат духот на кината, а со тоа и на самата кинематографија, во местата од каде што тој дух е протеран, во местата без кина.

Да се вратам на темата.

Ако помислам на филм, ако слушнам за филм, ако гледам филм, не можам а да не помислам на *Кино Балкан* и на филмовите видени во Струмица пред педесет, и повеќе од педесет години. Кога би посакал да напишам книга за филмот, би морал да тргнам од *Кино Балкан*. Ако сакам да ги опишам струмичките парталковци со л’снати кондури и со измазнети коси, не можам а да не ги видам како сенки во излогот на *Кино Балкан*. Ако си ги за-



Казабланка (Мајкл Кертис)

мислам првите редови на клупите без нумерација од *Кино Балкан*, не можам а да не си го спомнам босоногот шаренило кое прекутрупа се бори да си фати место на тие клупи. Знам со кои песни се гаси струјата, со која музика почнува журналот, ги помнам боите на филмското платно измешани со мирисот на катран со кој е намачкан подот. Ако се прекине каде-годе кој-годе филм не можам а да не ги слушнам свирежите од *Кино Балкан*. Ако затопат копитата на коњите негде, и до свеста долета индијанско перо со мирисот на прериите, не можам а да не ги слушнам аплаузите на публиката од првите редови. Ја помнам до најмала подробност бавчата на *Кино Балкан* со зелените, меѓусебно поврзани дрвени столчиња, од трите страни опкружена со варосани сидови, свртена кон белиот бескрај на платното од кој само што не рикнале познатите МГМ-лавови. Дури, ако се најдам на Поројот во Струмица над *Кино Балкан*, до денешен не можам а да не се свртам кон местото каде што некогаш беше таа бавча, како сè уште да се надевам дека, под некогашното свездено небо, на некогашното платно, ќе видам делче од некој стар филм. Постоеше време кога со ноќи би стоел зад платното на таа бавча, само да беше дозволено, и макар од задната страна да ја видам волшебната превртена слика.

Денес тоа изгледа нестварно. За педесет години светот се промени повеќе одошто за петстотини порано. Јас најубаво ја помнам онаа Струмица во која немаше ни вода ни струја, туку само вечна жед и ѕвезди над главата. Во почетокот, се разбира, немаше ни кино. Првите детски кина ни беа скриени во картонска кутија со свеќа и сенки врз сидовите на кутијата, што самите ги правевме. Или тоа беше творечки рефлекс добиен во моментот кога веќе ги видовме првите подвижни слики? Денешниот свет не може да го разбере она што беше вчера, сè и да сака: тој свет е сега налик на невидливо небо со ѕвезди, скриено зад светилките кои се палат и гасат на копче. Во тие времиња, кога се тепавме за карти за секој нов филм, не можеше ни на сон да се замисли дека ќе дојде време кога деноноќно ќе се вратат филмови во нашите сопствени домови, на нашите приватни (телевизиски) екрани. Но тоа не значи дека сите денешни телевизори, колку што ги има сега на светот, можат да заменат едно единствено тогашно кино. Животните идеали кои го променија светот, не го променија автоматски и животот на луѓето. Неоспорниот технолошки напредок може да нè турне напред низ времето, но може и преспат да нè врати во еден многу погуст мрак од оној пред електриката. Тогаш ќе ни останат само запалените телевизори кои никој не ги гледа ни слуша, како кандила кои горат

откако Господ си заминал.

Првите кина не се само кина, тие се како првите слики по пештерите. Првите цртежи на луѓе и животни ја заробија човековата душа во напоредно прикажани ликови, првите филмови ѝ вдахнаа на таа душа нов, видлив – и според тоа уверлив, вистински – живот. Мојата рана детска замаеност со филмот беше во тесна врска со волшебството на осветлениот мрак. Моите рани вечерни спомени за Струмица се спомени на сенките кои шетаат меѓу куќите и потоните, по дворовите и сокаците, кои се кријат зад аглите и во крошните на дрвјата, осветлени од синкавиот отсјај на свезденото небо надвиснато ниско над покривите. Играта на сенките се мешаше со мижуркањето на ламбите и кандилцата кои тука и таму гореа зад прозорците, додека семејствата, со првиот мрак, не си легнат на спиење. Кога дојде првата електрика, и самата таа беше мижуркава и несигурна како и светлоста на ламбите и кандилата. Првата средба со киното беше во тесна врска со тој целосен мрак, просто понижен од светлосниот сноп на проекторот кој ја исполнуваше салата со слична синкава светлина со која ѕвездите го осветлуваа градот. Сликите кои се појавуваа на екранот беа црно-бели, но со таков интензитет што боите лесно се придодаваа и замислуваа. Дури со појавата на првите филмови во боја, интензитетот на боите како да стана послаб, некако премногу буквален. Поради нешто, мракот беше она главното што го навестуваше волшебството откако ќе се затворат вратите и ќе се покријат сите просирки. Со синкавото струење на светлината над нашите глави почнуваше она главното: создавањето на еден нов живот и нов свет пред нашите очи, свет поубав и поважен од сите постоечки, за кој е важно само едно: да трае што подолго, и ако е можно да не згасне никогаш. Една од најупорните детски борби беше да се докаже вистинитоста на тој измислен свет: повеќето дискусии кои ја оспоруваа стварноста на ликовите, во буквална смисла на зборот, се завршуваа со тепачки.

Тогаш градот се завршуваше таму каде што почнува денес. На местото на сегашниот Стаклен пазар беа бавчите на вујковците на мајка ми. До Земјоделското училиште се одеше покрај куќата на професорот Влахов, низ ниви посеани со пченка. Крива Река беше река во која се капевме заедно со биволите. Во времето за кое станува збор пазарот откај Одборот се пресели на чистината пред денешен *Есперанто*, а на старото место никна парк. Првата а долго време и единствена асфалтирана улица во градот беше *Рибарската*, не подолга од стотина чекори. Градот се протегаеше по својот природен и вековен паралелник под по-

лите на ридот. Во централниот дел на градот беа местата и институциите кои ја формираа културата на Струмица, книжарницата „на Јоската“, која повеќе не постои, Библиотеката на Поројот, која е сега кафеана, Театарот, кој е одамна урнатина, и Кино Балкан, налик на изгубен и напуштен рај. Во горниот дел од градот, покрај црквата, џамијата, старите светилишта и урнатините, близу некогашниот центар на градот, беше само основното училиште „Маршал Тито“. Реалната про-гимназија беше во составот на гимназијата, а под неа, во долниот дел од градот, со време се формираа неколку важни места: *Партизан* со своите сали за вежбање, Паркот со својата летна бавча, Игралштето со својот отворен терен, на кој паралелно се играа фудбал и карти, и Олимпискиот базен. Меѓу нив, како последна градба во таа северна насока беше Домот на ЈНА, местото каде што се наоѓаме сега и кое, како што ќе се види, одигра важна улога во историјата на струмичките кина.

Кога се има во глава сликата на стара Струмица, паѓа во очи скромноста на нејзината културна топографија. Но, во излогот на единствената книжарница можеа да се видат, и во неа да се купат, истите оние книги кои подоцна ги гледав и во излозите на белградските книжарници, книги како *Менсфилд парк* на Џејн Остин или *Оркански висови* на Емили Бронте, или *Џејн Ејр* на нејзината сестра Шарлота. Во библиотеката можеа да се најдат бараните класични дела, но и модерните автори, како Фокнер или Хемингвеј, сè до оние најпопуларните, како Ремарк кој тогаш беше во мода. Театарот беше во полн цут, и не беше никаков исклучок туку токму правило и градска традиција, не само нашите родители туку и нашите дедовци и баби да се дуздисаат за премиера и да пробаат да фатат место поблиску до печката, ако беше зима. А во Кино Балкан се даваа сите оние ремек-дела кои се вртеа и по најголемите кина на најголемите метрополи на светот. И тоа е она што најмногу го одбележува тоа време. Се создаваше една планетарна култура со препознатлив модерен сензибилитет, кој не можеше да се стекне без увид во најшироката можна продукција на светската кинематографија. Тоа не беше привилегија на сите земји, како што знаеме. Повеќето земји со социјалистичко уредување се раздружија од светот. Одвај ако може да се надомести таа културна изолација, чии негативни симболи станаа дури фармерките и мастиките. Како може некој кој сонува за фармерки и мастики да биде слободен човек, со модерен сензибилитет и неоптоварен поглед на свет? Југославија, барем во тој поглед, беше инаква земја. Најголемиот дар што нашата повоена југословенска генерација го доби беше

во тоа што со малку среќа упорните можеа да се изборат за својата слобода. Зборувам, пред сè, за онаа слобода која овозможува да се восприема уметноста но и да се создава.

Во врска со рецепцијата на филмот во нашата средина, сакам да нагласам две нешта: едната е токму врската меѓу репресијата и слободата, втората е системот на едукација. Во моето опитство тие две нешта се испреплетени. Сите ја знаеме старата латинска сентенца според која повторувањето е мајка на учењето, односно знаењето (*Repetitio est mater studiorum*). Иако иронично може да се каже дека повторувањето е пред сè тренинг за создавање на условни рефлекс, сепак, треба да се признае дека она што не се повторува не може ни да се запомни. Трајното знаење е плод на „системот на лектири“, односно на една смислена едукација. Филмот во годините за кои станува збор беше дел од една таква едукација, и ги подразбираше слободите нешто да се има, но и забраните на тогашниот, мошне строг, школски систем.

Мојата средба со филмот се случи многу рано, само што тргнав на училиште, што може да се илустрира со фактот дека по гледањето на авантуристичките филмови од тој период ги продолжувавме нивните улични реплики, со сабји, стрели и пиштоли. По ПЛАМЕН И СТРЕЛА станувавме Дардо, по ЦРВЕНИОТ ГУСАР (обата со Берт Ланкастер) капетан Вало, итн. Ако се погледне филмографијата само на тој актер, ќе нè изненади брзината со која филмовите пристигале до нас (првиот од тие два филма е снимен во 1950, вториот во 1952), а уште повеќе ќе нè изненади и нивниот број (ВРАТИ СЕ, МАЛА ШИБО, ОДОВДЕ ДО ВЕЧНОСТА, АПАЧИ, ВЕРА КРУЗ, ТЕТОВИРАНА РОЗА, ТРАПЕЗ). Зборувам за филмови сите гледани во Струмица во текот на моето основно и гимназиско образование, негде помеѓу 1949, кога запишав прво одделение, и 1961 година, кога замнавав на студии. Последниот од спомнатите филмови, ТРАПЕЗ, е снимен во 1956 година. Тоа е еден издвоен пример, а ги има толку што навишина не е можно ни да се набројат. Не беше во прашање само детска замаеност со артисти чиишто слики ги собиравме од чоколатчиња и ги лепевме во албуми, и на кои им пишувавме писма за да ни пратат поголеми фотографии (што тие и го правеа, а некои од нивните некогашни адреси јас сè уште ги помнам) туку сериозен увид во светскиот филм, и тоа од сите поважни кинематографии, а тогаш многу од нив беа важни: покрај американската, која и тогаш беше доминантна, италијанската, француската, англиската, руската, германската, за со одењето во Белград да им се приклучат јапонската, чешката,

полската, унгарската. Во Струмица се даваа индиски филмови чии песни со години се пуштаа и преку Радио Струмица, а да не зборуваме за таквите во она време култни филмови како мексиканскиот ЕДЕН ДЕН ЖИВОТ (МАМА ХУАНИТА). Имаше филмови на кои до ден-денешен не можам да им влезам во трагата (како ЛИДИЈА БЕЈЛИ), но повеќето беа сува класика. Кога за потребите на овој симпозиум ги прелистав само филмовите, режисерите и актерите кои добиле *Оскар* за некое филмско дело гледано во тој период во Струмица (а станува збор за филмови од самите почетоци на кинематографијата до актуелните дела кои до нас понекогаш пристигаа само една-две години по нивните светски премиери), можев да се уверам дека нивниот број е навистина впечатлив: НА ЗАПАД НИШТО НОВО на Луис Мајлстон, ОДВЕАНО СО ВИОРОТ на Виктор Флеминг, РЕБЕКА на Алфред Хичкок, КОЛКУ Е ЗЕЛЕНА МОЈАТА ДОЛИНА на Џон Форд, НАЈУБАВИТЕ ГОДИНИ НА НАШИОТ ЖИВОТ на Вилијам Вајлер, ХАМЛЕТ на Лоренс Оливие (со него самиот во главната улога), АМЕРИКАНЕЦОТ ВО ПАРИЗ на Винсент Минели, ОДОВДЕ ДО ВЕЧНОСТА на Фред Цинеман, НА ДОКОВИТЕ НА ЊУЈОРК на Елија Казан (за кој Марлон Брандо доби и *Оскар* за најдобра машка улога), МАРТИ на Дилберт Ман (во кој *Оскар* добија и Ернест Боргнин за главна машка улога и Педи Чаевски за сценарио), МОСТОТ НА РЕКАТА КВЕЈ на Дејвид Лин (за кој *Оскар* доби и Алек Гинис) итн. Од филмовите чиишто режисери, или артисти добиле *Оскар* за главни улоги, во тој период во *Кино Балкан* се прикажани: ПЛОДОВИТЕ НА ГНЕВОТ и МИРЕН ЧОВЕК на Џон Форд, МЕСТО ПОД СОНЦЕТО и ДИВ на Џорџ Стивенс, ДОКТОР ЏЕКИЛ И МИСТЕР ХАЈД со Фредерик Мерч, КАПЕТАН ХРАБРОСТ со Спенсер Трејси (кој тогаш беше Траси), ЈЕНКИ ДУДЛ ДЕНДИ со Џејмс Кегни, СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК со Хозе Ферер, АФРИКАНСКА КРАЛИЦА со Хемфри Богарт, ТОЧНО НА ПЛАДНЕ со Гари Купер, СТАЛАГ 17 со Вилијам Холден, КРАЛОТ И ЈАС со Јул Бринер, ЏЕЗАБЕЛ со Бет Дејвис, ТРАМВАЈОТ НАРЕЧЕН ЖЕЛБА со Вивиен Ли, ТЕТОВИРАНА РОЗА со Ана Мањани, АНАСТАЗИЈА



На доковите на Њу Јорк
(Елија Казан)

со Ингрид Бергман, ТРИТЕ ЕВИНИ ЛИЦА со Џоан Вудворд, БАТЕРФЛАЈ 8 со Елизабет Тејлор, а меѓу артистите кои добиле *Оскар* за споредни улоги беа: извонредниот Волтер Бренан за ЗАКОН НА ДИВИОТ ЗАПАД, Волтер Хјустон за БОГАТСТВОТО НА СИЕРА МАДРЕ, Карл Малден за ТРАМВАЈОТ НАРЕЧЕН ЖЕЛБА, Ентони Квин за ВИВА ЗАПАТА и за ЖЕД ЗА ЖИВОТ (во улога на Гоген), Клер Тревор за ОСТРОВОТ ЛАРГО, Дороти Мелоун за ЗАПИШАНО ВО ВЕТЕРОТ, Шели Винтерс за ДНЕВНИКОТ НА АНА ФРАНК, и толкумина други неспомнати. Некои од тие артисти, како Бренан, беа особено популарни, но не толку како оние што личеа на домашните лица, како оној мижуркав негативец од вестерните чиј прекар беше Џате.

Ако имаме предвид дека тука се наброени само некои од филмовите кои добиле *Оскар*, филмови врзани главно за една национална продукција, кои не се секогаш меѓу најдобрите остварувања ни во рамките на таа продукција а особено не пошироко, и кога ќе се прошири тоа на сите главни кинематографии, и на сите жанрови, неми филмови, музички филмови, вестерн, авантуристички, комедии, драми, воени, авторски (во потесна смисла на зборот), ќе добиеме список од стотици филмови прикажани во период од дванаесет години, и видени (кога станува збор за мојата генерација) во еден чувствителен период на животот, заклучно до адолесценцијата, кога се формира и уметничкиот вкус, и погледот на свет, и кога се избираат животните патишта. И кој тогаш може да каже, независно од тоа каква професија избрал и во која животна насока тргнал, дека тој фестивал од филмови не влијаел врз неговата личност? Од тој период, од таа шеста деценија на XX век со многу саати поминати во мракот на *Кино Балкан*, датираат моите средби со она што беше и засекогаш остана филмска класика, како филмовите на Чаплин, немите бурлески на Мак Сенет и Бастер Китон, цртаните филмови на Дизни, филмовите на Ејзенштајн, Де Сика, Минели, Фелини, Рене Клер, на што природно се надоврза средбата со Кинотеката во Белград, францускиот нов бран, јапонскиот филм, чешкиот филм итн. За многу филмови, и од струмичкиот и од белградскиот период, добро ги помнам местото и времето каде и кога сум ги гледал, со сите патемни околности. Знам, така, дека ЛЕГЕНДАТА ЗА УГЕЦУ на Мизогучи ја видов првин на една проекција во Домот на младината во Белград, за потоа повеќе пати да ја гледам во Кинотеката, секогаш со лоши копии, но и секогаш со увереност дека станува збор за еден од најдобрите филмови воопшто. Филм кој се надоврза на него беше РУБЉОВ на Тарковски, многу години подоцна, гледан во *Салата на Кул-*

турниот центар во Белград. Го помнам моментот кога во Кинотеката го гледав филмот НАДНИЦА ЗА СТРАВ на Анри-Жорж Клузо, ја паметам возбудата што ја почувствував од една од најубавите филмски метафори, кога експлозијата на камионот со нитроглицерин ќе се даде со тутунот кој ќе летне од цигарот што го витка Ив Монтан. Го помнам моментот кога го гледав првпат филмот КАЗАБЛАНКА на Мајкл Кертис, кој ми беше пропуштен, и кој ме исполни со ретка, радосна возбуда, со најубавата Марселеза кога и да е испеана ја помнам; кога се во прашање домашните филмови, шарената публика собрана пред *Одеон* за СОБИРАЧИТЕ НА ПЕРДУВИ, речиси иста како онаа што седеше во првите редови на *Кино Балкан*, од првите проекции, па до последниот филм виден онде, а тоа беше САНДОКАН. Помнам колку ме изградува и филмот на специјалниот гостин на нашиот фестивал, ЖИВОТОТ Е УБАВ на Боро Драшковиќ, незаборавната ликовна трансформација на Шербеџија во еден вид Оливије-Хамлет, само уште попродуктивен, и на една Соња Савиќ во кафеанска Грета Гарбо, со оној нејзин напукнат глас, кога пее невинно бесрамни песни или го кажува она незаборавно „љубави“.

Го спомнувам тоа не затоа што полека сакам да се оддалечам од темата за струмичките кина, туку токму од спротивна причина, да ѝ пријдам на таа иста тема од онаа страна која е за мене најсуштествена. Таа суштественост се огледа во восприемањето на некои филмови, кое се измешало со местото и часот на тоа восприемање. Толку пати го спомнав *Кино Балкан*, но *Кино Балкан* не е секогаш истото кино. Го спомнав и системот на едукација, што ги подразбира задолжителните попладневни претстави, но не на секој филм. Имаше филмови за гледање, за кои се пишуваа домашни задачи, но имаше и филмови забранети за гледање, за кои можеше да се пишува само во тајните тетратки. Имаше време дозволено за гледање, и имаше време забрането за гледање. Освен колективните школски претстави, општо земено, некои филмови можеа да се гледаат само како прва претстава, пред да зајде сонцето, а не и во вистинските, вечерни проекции, кои почнуваа во осум навечер.

Јас веќе спомнав дека школскиот живот во Струмица, во времињата за кои станува збор, се одвиваше помеѓу основното училиште „Маршал Тито“ и реалната про-гимназија односно гимназијата „Јане Сандански“. Во тоа време, основното училиште траеше четири години, и веднаш потоа се поминуваше по зградата на гимназијата, во петти клас. Тогаш сè уште се носеа шапки со козирки, со римски број над козирката, под ши-

ритот, со кој се обележуваше кој ученик во кој клас оди. Но и без тие бројки, јасно се гледаше во дворот големата разлика во возраста на оние кои само што стигнале од „Маршал Тито“ спрема оние од горните класови или матурантите. Таквото шаренило се гледаше и во текот на задолжителните попладневни кинопроекции, кои се организираа речиси еднаш неделно. Си спомнувам за моментот кога се даваше филмот на кој исто така не можам да му влезам во трагата, кој беше преведен како ПРОВИНЦИЈАЛКА, а можеби станува збор за COUNTRY GIRL, снимен во 1954 година, за кој Грејс Кели има добиено *Оскар*. Не знаевме со другарчето до мене што значи зборот *провинцијалец*, па тој му се обрати на постариот брат кој седеше зад нас. Овој нè одмери од високо и ни рече дека зборот се однесува на нас, дека ние сме провинцијалци.

Ние учениците, се разбира, одевме на кино и како основци, но главното почнува од тој период, кога киното ни стана и пријатна школска обврска. Јас сум пишувал (во романот *Кон другата земја*) дека мојата генерација беше првата генерација која завршила осмолетка, која е основана токму кога завршивме седми клас. Така од „Јане Сандански“, како што ја викавме гимназијата, се префрливме пак во „Маршал Тито“, во најубавата можна стаја, заедно со голем број од професорите исполнети со револт, кои од професори беа деградирани во наставници. Колективните проекции секнаа за една година, за да се обноват следната, но домашните задачи останаа. Помнам една реченица од домашната на едно сокласниче: „Филмот беше добар, но без содржина“. Како последица на неволните преселби, таа година нашата генерација беше преполовена, од класот кој се одржуваше во добра кондиција уште од прво одделение, примажки ги потоа безбројните повторувачи, сè додека не стана еден од најдобрите и најопитни класови воопшто, „понавлаа“ ни повеќе ни помалку седумнаесет наши сокласници. Тоа беше време кога беа можни нешта кои денес не можат да се замислат. Најдобрите ученици летаа од гимназија и за петнаесет неоправдани, а во тоа осмо одделение нашата генерација се растури и никогаш повеќе не се состави. Од повторувачите некои отидоа во економско, кое тогаш се отвори, некои во трговско (или апашкото), а во прв клас гимназија ние бевме пополнети со дечиња од селата и околните градови, како Берово, Валандово или Радовиш. Но школската традиција да се оди колективно на кино остана и таа потраја додека траеше и *Кино Балкан*.

Но ништо не е вечно, па така ни *Кино Балкан*. Првиот сериозен прекин на проекциите беше кога се реновираше салата. Времето просто може да

се подели на тие два периода, до реновирањето, кога салата беше рамна а вратите без завеси, и по реновирањето, кога столовите беа променети, но како и старите мошне удобни за седење, а салата доби косина, додека мракот во неа се згусна онолку колку што само може да се посака.

Мислам дека од тој период, кога киното почна да се реновира, почнаа проекциите на местото каде што сега се наоѓаме, во некогашниот Дом на ЈНА, или сегашниот на АРМ. Колку што ми е познато, во таа сала и дотогаш се давале филмски претстави, но само на затворени проекции, за воени лица, и во еден момент салата, како и Домот во целост, се отвори за „цивилизацијата“. Тоа е салата во која вечерва ќе се отвори оваа филмска манифестација. Некогаш таа сала беше втора по ред најдобра сала, да го парафразирам Џојс, за кинопроекции. Сега таа споредна и резервна сала е, изгледа, главна и единствена. Како и да е, таа одигра важна улога во уметничкиот живот на нашиот град, не само кога се во прашање кинопроекциите туку и театарските претстави. Струмица, имено, некако во исто време остана и без кино и без театар. Кога се подготвуваше мојата прва драма, *Големиток смук*, театарските претстави сè уште се играа тука, во Домот. А кога салата во Домот еднаш се пушти за филмови, мислам дека постојано се користеше, сè до пропаста на старата држава.

Воопшто, Домот во еден период играше една деликатна двојна улога, тогаш војската не водеше војни туку навиваше за *Тиверија*, секогаш за послабиот тим од солидарност, таа ги гасеше пожарите и помагаше при поплавите, девојките кои привршуваа гимназија се мажеа често од школските клубови за младите новодојдени офицери, а мирисот на дивите костени се ширеше во мај од корзото пред гимназијата кон воениот базен кој беше помал од градскиот но почист, а навечер околу него се одржуваа игранки, и се танцуваше во стивната пастелна англиш-валцер атмосфера, обработена со зимзелен, низ дворот на Домот кон зградата се тегнеше музиката, а во салата горе сите филмови беа веќе извртени.

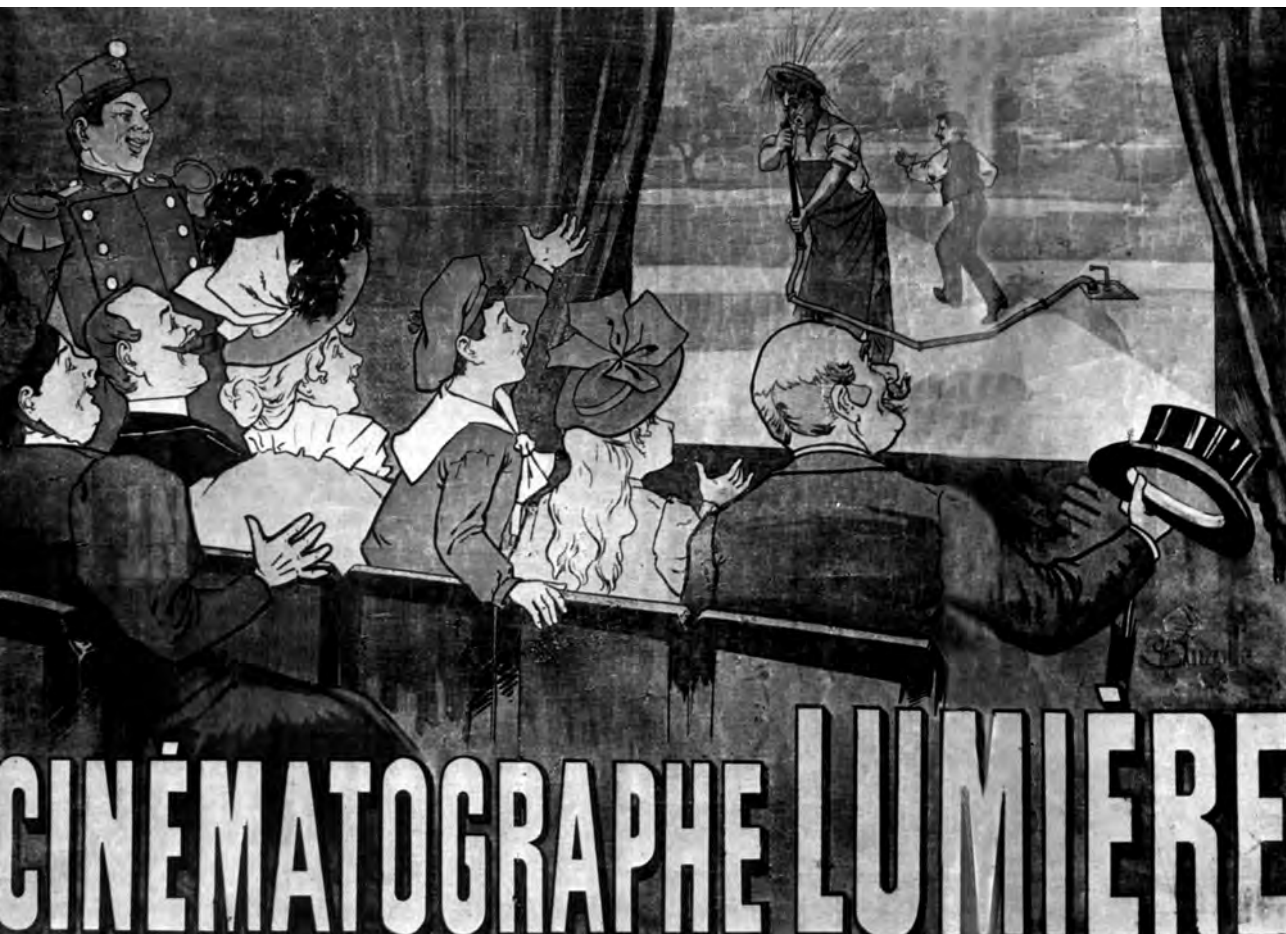
Си спомнувам дека таму првпат го гледав ИВАН ГРОЗНИ чии сенки како шилци ја дупеа салата, тука првпат го гледав БАМБИ на Дизни, туку за првпат го видов Чаплин, за чии филмови нечиј татко му рекол на синот дека се обични лакрдии, додека татко ми мене ми кажа со голема нежност нешто сосема друго, дека тоа е „Шарло, окапан брат како нас“. Ги помнам филмовите на Франтишек Чап, ВЕЧНА и другите, а песната „Не чакај помлади“ сè уште ми е во слухот, иако уште оттогаш не сум ја слушал. Она по што најмногу ја помнам таа сала беше мракот, поточно речено, отсуството

на вистинскиот мрак, кој инаку толку густо го исполнуваше *Кино Балкан*. Салата не се совпаѓаше со мојата претстава за филмот, го немаше оној чудесен мрак кој те покрива како јорган со свезди, столовите беа обични, нестабилни врз лизгавиот паркет, а прозорците ги покриваа несоодветни бели синтетични пердиња. Тоа кино личеше на сала за конференции или за банкети, и беше целосно забрането за нас учениците, зашто тука ми се чини имаше само ноќни претстави, и професорите нè ловеа пред влезот. Си спомнувам како еднаш Чилиманот ме фати токму кога сакав да избегам низ тркалезното прозорче на клозетот, низ кое одвај се протнав, молкома ме запиша во нотесот, а утредента на часот го префрли часовникот од левата на десната рака, што беше знак дека се подготвува да тепа, зашто беше левак а не сакаше да си го рапице саатот.

Никогаш не ми стана доволно јасно зошто не нè ловеа во темнината на салите, туку пред зградите на кината. Тоа првото беше поопасно, а за тоа беше се специјализирал Кољо Кабранот со својот страшен глас, следен од Илето Зајакот. Тие обајцата работеа во киното, понекогаш на билетите но повеќе на редот и мирот. Кога ќе нè фатеше без карти Кабранот нè исфрлаше безмилосно. Еднаш мене ме исфрли и од редот во кој чекав за

билети за ОДВЕАНО СО ВИОРОТ, за моите родители, кои во тоа време гласно го читаа романот на Маргарет Мичел во креветот, а јас ги оставив без билети, иако во редот беше и чичко ми. Не можат да се набројат забраните поради кои можеше да бидеш исфрлен од училиште, и од основното, а камоли од про-гимназија и осмолетка и гимназија, па сепак немаше забрана која беше толку важна, а да не може да се прекрши во името на сопствената слобода. Не беа забранети само ноќните претстави, беа забранети и некои филмови во целост, како на пример ТАА ИГРАШЕ САМО ЕДНО ЛЕТО, со Ула Јакобсон, поради експлицитните сексуални сцени, или ЛИСАБОНСКИ НОКИ поради сензуалната музика, или којзнае поради што друго. Од сè најстрашно беше, сепак, да не те исфрлат од салатата редот на најинтересното место.

Она што е изгубено се мери не само според она што останало туку и според она што можело да остане. Главните и споредните нешта се измествени така што повеќе не можат да се препознаат. На местото на некогашното резервно кино сега се одржуваат меѓународни филмски фестивали, а на местото на резервната сцена на резервниот Струмички театар се проектираат филмовите наменети за *Кино Балкан*. Но *Кино Балкан* повеќе го нема, како што го нема ни Народниот театар од ис-



тата улица, на педесетина метри од него, сместени на истиот простор но во некое сосема друго време. Како што палмите пожални и од жалните врби не можат да ги заменат дивите маслинки пред гимназијата, така исто силно осветлениот град со развиен ноќен живот, што како октопод го стиснал полето, како да сака да му ги истисне цревата, не може да го замени гратчето осветлено само со ламби, кандила и свезди. Стариот театар, старото кино и старата библиотека на град Струмица, сместени покрај старото корзо, и заедно со него, и заедно со една стара книжарница, некогаш, успеаја да го сочуваат духот на градот. Што ќе сочуваат нивните сегашни испустени костури, низ кои луѓаат сенките на минатото, допрво ќе се види.

Местата без кина, театри и книжарници се тажни места, кои немаат никакви шанси да ја преживеат сопствената смрт наречена напредок. Да замислиме – што не е тешко – дека и нашиот град е едно такво место. Тоа напредува „во секој поглед“ – да се послужиме со една филмска реплика – но ако напредува, што напредува во него, она што го има или она што го нема? Жителите на песочните земји, кои живеат од нафта, ќе умрат од глад кога ќе ја снема нафтата, ако парите земени од неа не ги претворат во друга и поинаква „нафта“. Благосостојбата на овој град зависи од

собраните води. Ако тие води се потрошат без да се создаде „нова вода“, ние еден ден ќе изумреме од жед. Прашањето кое само од себе се поставува гласи: која е таа скапоцена „нова вода“? Би рекол дека не треба голем ум па да се заклучи дека нема нова вода – „новата вода“ е иднината на водата. За нешто да се спаси од пропаст и заборав, нужно е да постои свест за важноста на тоа што треба да се спасува, и потребни се сили (и средства) тоа да се изврши, но треба и поттик за воопшто да стане нешто да се спасува. Кога почнал да го пишува својот роман *Богородичната црква во Париз* Виктор Иго, меѓу другото, сакал да упати апел за спас на средновековните катедрали, кои во негово време се разградувале и биле на пат да ги снема. Така јас и оваа манифестација ја доживувам, меѓу другото, како апел за спас на кината во местата каде што нив ги снемало, и за спас на она што тие го олицетворуваат, а го олицетворуваат пионерскиот дух на филмот и на новото време, дух кој е денес, за жал, контаминиран и загрозен. Она што не се повторува, не може ни да се запомни – тоа веќе го рековме. Се прашувам само, и сè почесто, дали ваквите апели воопшто можат да стигнат до адресите на кои се упатени. Поделбата на улогите во светот е таква што глвните ролји сè почесто ги играат споредни лица.

Салата на киното Балкан



ЕДЕН ОСОБЕН БЛЕСОК НА КИНЕМАТОГРАФИЈАТА ВО СТРУМИЧКО



еесеттите години од последниот век на вториот милениум, во Струмичко се случи вистински блесок на кинематографијата. Тие години, претпријатието за прикажување филмови „Балкан“ од Струмица разви мрежа со која опфати неколку од поголемите населени места, како Ново Село, Дабиле, Босилово, Муртино и други, како и некои помали како Робово, во кои имаше задружни домови со големи, просторни сали и други простории во кои се реализираа

Задружен дом во село Куклиш





културни и забавни дејности. Беа поставени големи филмски платна и беше инсталирана професионална опрема за проектирање, која овозможуваше проекци и на најсложените и најсовремени филмски остварувања. Така беа создадени станици на кои, освен југословенскиот, почна да стига и светскиот игран филм, поточно она што во тоа време се откупуваше и увезуваше откако ќе ги минеше идеолошките и други филтри на тогашниот политички систем. Со тоа на населението од тие и соседните места му беше овозможен полн контакт со филмот како уметност.

Претходно кинематографијата гостуваше во тие средини преку подвижното кино, при што филмската магија се случуваше и во крајно импровизирани услови, но секогаш со многу силни ефекти врз битието на гледачите. Доживувањата што ги овозможуваа подвижните слики беа мошне сложени, длабоки и дејствени, иако се работеше за малубројни и стари играни филмови на разни теми, широко познати и присутни во светот, најчесто прикази на борбата за правда, човечко достоинство и елементарните вредности на човековиот живот, како и документарни и краткотражни наменски филмови, најчесто од областа на здравството, земјоделството и соседните

стопански области, како и стории од културата и творештвото. И такви, тие сепак оставаа длабоки траги врз психата и свеста на луѓето чии уметнички претстави главно беа обликувани во традиционалната народна раскажувачка и прикажувачка уметност, фолклорот, преданијата и митологијата. Освен тоа, кинематографијата беше присутна во тие средини и посредно, преку голем број од младите жители од тие места, кои ги посетуваа средните училишта, работеа во Струмица или одеа во градот по разни други поводи и потреби. Тие следеа дел од репертоарот на кино „Балкан“ и беа значително навлезени во светот на играниот филм и имаа стекнато извесни основи на филмска култура. Филмот во значителна мера го обележуваше нивниот живот, влијаеше врз нивната свест и развој и го обликуваше и облагородуваше нивното однесување и поглед на свет. Таквото присуство на филмската уметност во животот во тие места можеби уште побитно се пројавуваше како фактор кој имаше повеќекратно влијание врз населението.

Сепак, создавањето на мрежата од киноприкажувачки пунктови во поголемите населени места во Струмичко се пројави како своевидна културна и уметничка експлозија во суптилната сфера на

Кинокабината во кино „Балкан“



традиционалната култура и живеење, која нагло и восхитувачки ги рашири хоризонтите на духот во тоа мало поднебје, ограничено со планините Бела-сица од југоисток, Огражден од североисток, Плавуш и Серта од запад и Плачковица од север. Игрните филмови отвораа нови, зашметувачки широки видови кон светот, ги оживуваа во Струмичко со сета нивна впечатливост и најдалечните места на планетата, спојувајќи го животот од различни поднебја и времиња и овозможувајќи им на гледачите на особен начин да го освојуваат непознатото и да го шират својот свет. Тоа се пројавуваше како некој вид волшепство што имаше сила да ја менува стварноста, да внесува во неа елементи од стварноста транспонирана во филмовите. Резултатите од сложеното и силно влијание што го вршеше филмската магија стануваа очигледни во животот речиси непосредно по проекциите.

Се јави впечатливо мношто двојници и имитатори на највпечатливите хероини и херои од филмовите, со делумно или целосно копирани фризури и облеку, особено инспирирани од облеката на најмаркантните јунаци на вестерн сто-

риите, на очиглед беше вистинско созвездие од украси кои речиси по ништо не се разликуваа од оние во филмските приказни. Се пееја песните од филмовите, се танцуваа како во филмовите, се повторуваа и во секојдневниот говор најубавите реплики од дијалозите, се прераскажуваа и толкуваа содржините. Рамништето на имитацијата се надградуваше со преземање на идејата и нејзино пренесување во животот.

Највпечатливи беа пројавите на идентификација на гледачите со јунаците во филмовите, особено со хероите на слободата, правдата и човекољубието, со витезите на човековото достоинство и гордост, со заштитниците на највисоките вредности на животот, со носителите на напредокот, со творците на човечката среќа, со распаљувачите на најубавите мечти, со занесениците на љубовта, играта, забавата. Идентификацијата имаше толку висок степен на уверливост што се пројавуваше како целосно соживување на поединецот со идолот и негово пренесување од фикцијата во конкретната реалност.

Во некои случаи, како оној со филмот за Александар Македонски, идентификувањето со најимпресивните елементи на стварноста на филмската приказна достигаше и високи рамништа на национална идентификација, осознавање на сопствениот историски и национален идентитет, на континуитетот на тој идентитет низ вековите од времето пред Исус Христос до часот на проекцијата на филмот. Тоа беше уметничка поткрепа и поттик на оспоруваната, негираната и поради тоа не сосема доизградена национална свест на обичниот Македонец и неговата потреба од идентификување на своите корени во времето. Тие можеа да се пренесат во времето на Александар Македонски, да ги видат неговите историски подвизи, да ја појмат неговата големина и моќ, да ја согледаат неговата слава, значење и вредности. И да се кренат на највисокото ниво на гордоста што се потомци на таков цар, повторувајќи гласно: „Каков цар сме имале!“

Тој блесок на кинематографијата во Струмичко беше блесок на високи вредности, но не ја избегна судбината на блесоците воопшто: да бидат краткотрајни и брзо да згаснуваат. Но, и покрај тоа, хоризонтите што ги отвори, миогледот што го рашири далеку отаде сите граници со кои беше заробен духот на човекот од струмичкото поднебје, не се намалија, ниту стеснија. Вкусената волшебна слобода на погледот, на мислата, на идентификувањето со значајното и вредното, остана како дух во свет простор и време кој ќе го вдахнува човекот од струмичко како што изгревот ги раѓа новите денови.

Илинденка Петрушева

УДК 778.55(497.7)(091)
Кинопис 39/40(21), с. 29-31, 2010

ПАТУВАЧКИТЕ КИНА НА ИЛИЈА ЦОНОВ И ЈОРДАН ЕНЧЕВ



Патувачките кина најчесто се поврзуваат со пионерските денови на кинематографијата. Во недостиг на постојани киносали, во градовите и помалите места крстосувале патувачки/подвижни кина. Во циркуски шатори, во кафеани, на отворен простор, тие ја прикажувале новата атракција – подвижните слики. Такви кина се појавиле веднаш по 1895 година кога во Париз е одржана првата проекција на браќата Лимиер. Такви кина се појавиле и кај нас и тие во 1897 година ги одржале првите филмски проекции во Скопје и во Битола. Историјата на патувачките кина на овие наши простори е јасен пример за големата љубов спрема филмот на цела една дузина скромни и, најчесто, безимени луѓе кои давале свој придонес за културата на обичниот свет. Битно е да се каже во оваа пригода дека патувачките односно подвижните кина опстојале, како појава, во текот на севкупната историја на кинематографијата и тоа до ден-денешен. Причината е едноставна – во многу мали и зафрлени места немало и нема киносали, па тој недостаток се надоместува со патувачки кина. Особено денес кога кај нас нема постојана комерцијална кинорежа, комуникацијата со филмските дела ја овозможуваат повремени гостувања на Кинотеката на Македонија низ населените места во државата, како и програмите на Тивериополската филмска алијанса во струмичкиот регион. А летово беше востановено вистинско *патувачко кино* што го иницираше нововостановениот меѓународен фестивал на креативен документарен филм „Македокс“ кое ги посети Богданци, Дојран, Витолиште, Кочани и Прилеп.

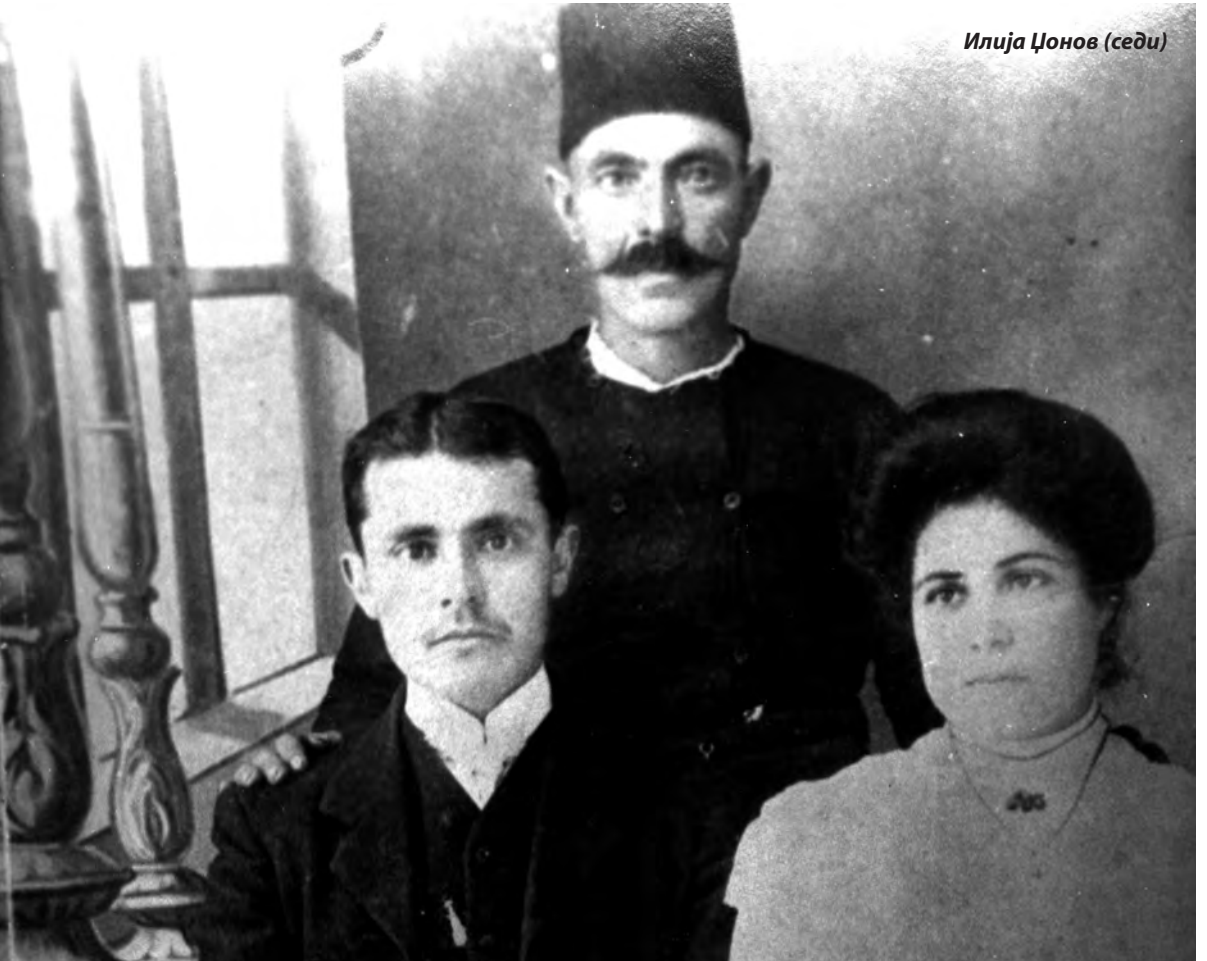
Јас во ова свое обраќање ќе ги раскажам приказните за две патувачки кина чија дејност, во минатото, допирала и до струмичкиот крај.

Првото патувачко кино за кое ќе стане збор е она на бај Јордан Енчев кое одржувало филмски проекции во струмичките села во 1913 година. Кој е Јордан Енчев? Роден е во бугарското село Жеравна (Котленско) и во периодот од 1910 до 1930 година со своето мало кинопроекторче обиколувал многу села во Бугарија, во Србија (во цариградскиот крај) и во Македонија (селата во Струмичко). Тој успеал, во 1910 година, да набави од Виена кинопроектор марка „Пате“ и 4 филма со вкупна

должина од 1000 метри. Апаратот работел со помош на газнена ламба, но нешто подоцна набавил карбитна ламба којашто обезбедувала соодветна светлина за проекцијата. Што прикажувал бај Јордан? Е, тука има еден мал куриозитет. Познато е дека на 12 април 1912 година се случила големата трагедија на прекуокеанскиот брод „Титаник“. Две недели по оваа стравична катастрофа во софиското кино „Модерен театар“ (на сопственикот Карло Вакаро кој со своето подвижно кино „Екселсиор“ во неколку наврати гостувал во Скопје) бил прикажан журналот „Стравичната катастрофа на бродот „Титаник““. По стотината прикажувања на овој журнал, копијата доста се изабила и кога бај Јордан му ја побарал на Вакаро, овој без размислување му ја дал оти веќе дошле нови журнари. Меѓу филмовите што Јордан Енчев ги имал на располагање бил и играниот филм „Пароброд-гроб“, италијански филм на Артуро Амброзио произведен во 1911 година, како и документарни снимки од пристаништето во Бремен. И што прави бај Јордан? Врши монтажа, да, монтира секвенци од трите филмски извори и создава нов филм: започнува со кадрите од отпловувањето на „Титаник“ од матичното пристаниште (од оригиналниот материјал на журналот), следува драмата на патниците (користени секвенци од играниот филм) и најодзади поаѓање на бродови за спасување на постраданите од „Титаник“ (користени кадри од пристаништето во Бремен). Без да учел некаде монтажа и режија, талентот на Јордан Енчев му овозможил да создаде филм којшто, со својата условна автентичност, ги возбуждал гледачите. И значи, во 1913 година, Јордан Енчев се упатил пеш (натоварен на грб со проекторот, карбитната ламба и филмовите, а си имал и еден придружник – мало кутре) од Златарево по течението на реката Струмица, по таканаречениот Црн пат. Одржал по една филмска проекција во Соколаре, Ново Село, Секирник, Босилово, Робово, Балдовци. На крајот влегол во Струмица, но тука властите не му дозволиле да одржи проекција бидејќи немало соодветна просторија. Се одморил два дена, па потоа продолжил на северозапад – одржал проекции во Добрејци, Градошорци и Валдиевци и се упатил кон Радовиш, но бугарските стражи го вратиле назад. Бидејќи филмовите биле неми, содржините ги коментирал самиот Јордан Енчев. За една проекција наплатувал влезници по два лева за возрасните и по еден лев за децата. Се случувало за една вечер да собере и по 200 лева, но половината од тие спечалени пари морал да им ги даде на кметот и секретарот-благјаник без чија дозвола не можело да се одржат проекциите. Но во селото Градошорци, наместо пари, селаните му дале јајца, ракија и сомун. Рекламата за филм-

ските проекции ја обезбедувал преку селскиот барабанџија или училишното своно.

Второто патувачко кино за кое сакам да зборувам е она на Илија Џонов, роден во Богданци во почетокот на 20-тиот век. Илија Џонов бил љубопитен човек, полн со енергија, сакал да патува и да запознава други луѓе, со еден збор – човек со немирен дух. На почетокот од 1924 година Илија бил на пат во Ниш и Крагуевац и оттаму донел фотоапарат, 35мм кинопроектор марка „Синема Пате“ и неколку филмови. Веднаш организирал проекции во Гевгелија, но воден од желбата ова „чудо“ да го видат и жителите од околните места направил мало патувачко кино. Ќе го натоварел магарето со проекторот и со апаратот за музика и реклама и ајде во Богородица, Стојаково, Богданци, Ѓавато... Луѓето во шок – на екранот се појавуваат возови, диви животни и гледачите масовно бегале, но потоа пак се враќале. Во 1929 година Илија решил заедно со семејството да се пресели во Струмица. Кинопроекторот, нормално, го земал со себе. И тука, во кафеаната „Вардар“ одржувал повремени проекции, а во меѓувреме со натовареното магаре одел и во струмичките села Босилово, Турново, Дабеле... Но, по извесно време проекторот се расипал и Илија се упатил кон Србија по нов проектор, но со себе го зел и стариот. И патем, организирал проекција во Кратово во хотелот „Белград“. Но, се запалил филмот, изгорел и кинопроекторот, а Илија се заколнал дека повеќе нема да се занимава со оваа работа. Но кратко му траела лутината. Го продолжил патот кон Србија и оттаму се вратил со нов 35мм подвижен кинопроектор. Но и со договор со дистрибутерите кои требало да му обезбедуваат нови филмови на секои два месеца. Било тоа во почетокот на 1935-тата година. Покрај проекциите во Струмица, Илија организирал во овој период и две поголеми кино-турнеи. Првата – летото од 1935 година низ струмичките села, низ Малешевијата па сè до Берово. Оваа турнеја траела две недели. На 18 февруари 1936 година Илија Џонов добил од Министерството за трговија и индустрија диплома за мајстор-киноапаратер и со тоа бил ослободен да организира поголеми кино-потфати. И тоа го направил веќе летото на истата таа 1936 година: го натоварил магарето со кинопроекторот и акумулаторот, а пљачките свои и на сина си Кирил (студент кој бил дојден на ферији) си ги носеле самите. Проекции одржале во: Костурино, Валаново, Удово, Клисуре (тука ја поминале реката Вардар), Неготино и околните села, Кавадарци (во кафеаната „Балкан“), Конопиште, Чемерско, Дреново, Прилеп, Кажани, Маловиште, Магарево, Ресен (во „Гупското кафе“) и на крај Охрид. Но веќе фатила есен, Илија



го продал магарето и со синот и проекторот (со разни превозни средства – автобус, воловска кола, чежи, коњи...) се вратиле во Струмица.

Каков бил карот од овие турнеи? Синот на Илија Џонов, професорот Кирил Џонов кој најмногу ми расправаше за животот на татка си и кој најмногу му помагал околу киното (кога си доаѓал дома на фери во Струмица од студиите во Белград) вели: „Карот беше што запознавме многу луѓе, особено меѓу учителите со кои долго навечер седевме и расправавме за филмовите. Не наплаќавме влезници – како од сиромаштијата да земеш? Ако некој дадеше некоја паричка – добро, најчесто даваа во натура – кој јајце, кој сиренце, лепче, па ќе се најдеше да направиме чалбур. За луѓето од нашиот крај (Струмичко, Гевгелиско...) проекциите на нашето патувачко кино беше атракција, но се секавам за проекциите во битолските влашки села Маловиште, Гопеш... е, таму луѓето знаеја што е кино, па за нив беше тоа свече-

ност. Навечер, со фенери и фамилијарно, ќе дојдеа каде што бевме стационирани и уживаа во проекциите. Потоа нè канеа на вечери, седенки, практично, не нè пуштаа да си одиме“.

За рекламата бил задолжен синот Кирил кој цртал плакати на пак-папир со водени бои и потоа ги лепел на сидови, на огради. Бидејќи филмовите биле неми, Илија сам, во текот на проекцијата, ги коментирал, се разбира, на гевгелиско-струмички дијалект.

Кога започнала Втората светска војна, Илија Џонов ги прекинал проекциите и се занимавал со трговија. А кога, пак, загинал син му Боро Џони (првоборец, постариот брат на Кирил), Илија, тој немирен авантуристички дух, наеднаш се смирил, замолчал, бил духовно уништен. Но, оставил зад себе малку повеќе љубов, малку повеќе радост за своите сограѓани. Својот сон се обидел да им го пренесе на оние обични, напатени луѓе од својата Македонија.

Васил Ѓоргиев Ликин

БЕЛЕШКИ ЗА КИНОПРИКАЖУВАЧКАТА ДЕЈНОСТ ВО СТРУМИЦА И СТРУМИЧКО - НЕКОИ АСПЕКТИ И ВИДУВАЊА

П

ериодот омеѓен со првичните кинематографски проблесоци¹ во Струмица и Струмичко², па сè до денес, е исполнет со мноштво настани и пројави, но и со бројни личности и институции коишто, исто така, според покажаните резултати, се дел од оваа речиси стогодишна киноприкажувачка дејност во градот под Царевите Кули³. Во таа смисла, „невозможна мисија“ е во еден ваков труд, според обемот, да се сместат, анализираат, протолкуваат и истакнат сите „фази“ и „етапи“, односно да се проследат позначајните појави и процеси од развојот на киноприкажувачката дејност и филмската култура во Струмица и Струмичко. Затоа во овој труд ќе се задржиме на одредени аспекти, односно ќе направиме обид да изнесеме и одбележиме некои наши видувања, размислувања и оценки за личности и настани, за кои сметаме дека одиграле позначајна улога или, пак, ги овозможиле, односно ги поттикнале развојот и интересот кон кинематографијата, односно кон филмската уметност, пред сè преку киноприкажувачката дејност, со што пак, од друга страна, трајно се вградиле или дале свој прилог во развојот на филмската култура во градот и регионот.



*Зградата на некогашното култно
кино „Балкан“, детаљ
(фото: Веселин Ристов)*

Затоа сметаме дека овде би било мошне корисно да се согледаат улогата и значењето на поединецот во овие процеси, понатаму улогата и значењето на институциите од областа на културата и киноприкажувачката дејност, кои оставиле видлива трага во промовирањето на филмот како естетска и воспитно-образовна категорија, но и како важен сегмент и чинител во општественото живеење, чија смисла, пак, пред сè, се реализира преку подрачјето на културата.

Во таа смисла, следејќи ги погореспоменатите цели и задачи, од долгиот список на личности и поединци коишто се занимавале со киноприкажувачка дејност во Струмица и Струмичко, ги издвоивме личностите на Петар Белев и Киро Бошнаков, родени струмичани, за кои сметаме дека наполно го заслужуваат нашето внимание.

Од струмичките институции, пак, коишто, меѓу другото, се занимавале и со киноприкажувачка дејност, вниманието ни го привлече Работничкиот универзитет „Јоска Свештарот“, институција којашто, според наше мислење, во шеесеттите години од 20 век, на ова поле развила мошне интересна и плодна активност⁴.

Пред да ги соопштиме резултатите од спроведената истражувачка постапка, сметаме дека е потребно, овде, да споменеме уште некои појаснувања. Имено, Петар Белев и Киро Бошнаков го свртеа нашето внимание затоа што за нив двајцата, во постојната литература што ја третира оваа проблематика, може да се сретнат сосем малку податоци. За Петар Белев, единствено се знае тоа дека е еден од пионерите на киноприкажувачката дејност во Струмица, додека за дејноста и личноста на Киро Бошнаков речиси и да не постојат никакви податоци, барем според сознанијата со кои во моментот располагаме.

РУ „Јоска Свештарот“ во шеесеттите години од 20 век била институција од областа на образованието и културата којашто, меѓу другото, се занимавала и со киноприкажувачка дејност. Освен тоа, за нас беше интересно сознанието дека одговорните луѓе од оваа институција, своевременно, развиле и спровеле дополнителни форми и содржини преку кои филмот го промовирале и како воспитно-образовна, но и како естетска категорија, со што правеле обиди оваа уметност да ја приближат до што поголем број консументи од различна образовна, интелектуална и социјална средина. Оваа дејност на Работничкиот универзитет ќе се обидеме да ја проследиме низ неколку сегменти.

И на крајот од овој дел ќе споменеме и тоа дека сознанијата и податоците до кои дојдовме во текот на нашите истражувања, овде, за прв пат ѝ се соопштуваат на културната и на пошироката

јавност.

Сега, најпрво, да видиме кој е, всушност, Петар Белев?

Петар Белев е роден во 1890 година во Струмица, од татко Тане и мајка Нуша, која потекнувала од струмичкото семејство Гарванлиеви. Тане и Нуша имале три сина и една ќерка. Синовите Ѓорѓи и Петар останале да живеат и работат во Струмица, додека синот Владимир заминал за Америка. Ќерката Јорданка, пак, се омажила во Бугарија, каде што и останала до крајот на животот. Меѓу струмичани Петар Белев уште е познат и како Нушин Петар, по името на мајка му Нуша, која била со жив темперамент. Семејството Белеви се занимавало со трговија и со живинарство. Сопствена фарма имале во месноста Софилар. Поседувале и поголеми површини на плодно земјиште во околината на градот Струмица. Најстарата кука на семејството Белеви се наоѓала во, за тоа време, познатото струмичко Кајник-маало (денешната улица „Невена Стојкова“, наспроти Центарот за култура „Антон Панов“). Куката на Белевци била двокатна, со убави архитектонски решенија и со убаво изработени дрвени скалила коишто воделе до вториот кат од куката. Исто така, поседувала и простран чардак, со од далеку впечатлива дрвена преграда. Интересно е тоа што, своевременно, непосредно по нивното ослободување од страна на Македонската револуционерна организација, токму во оваа кука престојувале Елен Стон и Катерина Цилка, по среќното завршување на познатата афера со запленувањето на Мис Стон. Впрочем, Петар Белев, како сосем младо момче, од с. Градашорци, водејќи го коњот на кој била качена Елен Стон ги придружувал до Струмица, односно до сопствениот дом⁵.

Инаку, Петар Белев основно училиште завршил во родниот град, а Трговска академија во Бугарија. Се оженил со Рајна, родум од Стара Загора. Подоцна, откако оформил семејство, се вратил во родниот град, каде што и починал во 1985 година. Меѓу струмичани, по завршувањето на Втората светска војна, е познат и како човек којшто се занимавал и со самарство⁶.

Петар Белев, како што видовме од погоре изложеното, потекнувал од богато трговско семејство. Во периодот меѓу двете светски војни, и самиот бил трговец и тоа мошне успешен. Поради природата на професијата со која се занимавал, често патувал во Солун, во Софија, натаму во Цариград, од каде што всушност набавувал стока (железарија) за потребите на сопствената трговска мрежа. Бил со мошне немирна природа, поседувал жив темперамент и авантуристички дух. Се интересирал и покажувал инвентивност, склоност и



**Петар Белев (десно) и Благовест Буралиев
(фотоархива, Завод и музеј - Струмица)**

љубопитност кон повеќе области. Во Струмица, на пример, меѓу граѓаните бил познат и по тоа што во секое време поседувал, односно знаел да подготвува лек за разни болести, и тоа според рецептите на народната медицина итн.

По завршувањето на Првата светска војна, односно во почетокот на 20-тите години од 20 век, имотниот струмички трговец Петар Белев ја продал старата семејна кука во Кајник-маало и купил нов имот во североисточниот дел од градот, каде што интензивно се градело, односно во овој период, на некој начин, градот се возобновувал од разурнувањата и пожарите коишто му се случиле во текот на Балканските и Првата светска војна.

Овде Петар Белев изградил нов, модерен објект, кој, своевременно, се наоѓал на самиот агол од денешната ул. „Благој Јанков-Мучето“ и бул. „Маршал Тито“, во центарот на градот⁷. Објектот бил изграден од цврст, модерен материјал⁸, на два ката, со живеалиште и со дуќани, и една поголема просторија специјално наменета за киноприкажување⁹. Во оваа поголема просторија

се влегувало од денешната улица „Благој Мучето“. Во неа имало наредено столови и апарат за проектирање на филмови. Всушност, тоа била првата киносала, воопшто изградена во Струмица, во која пак граѓаните редовно доаѓале да ги проследат тогашните филмски остварувања¹⁰. Веруваме дека на филмските вечери, кои се приредувале во оваа киносала во 20-тите години од минатиот век, посетителите се насладувале на атрактивните филмски приказни. Меѓутоа, бидејќи се проектирале неми филмови, на овие филмски сеанси учествувале, со своите гитари и мандолини, и млади музичари од градот, и тоа: Ѓорѓи Цинцев¹¹, Ѓошо Гарванлиев, Томе Кујумџиев¹², Миљо Урдинов¹³ итн. Исто така, веруваме дека овие „музички импровизации“ на младите струмичани, кои ги дополнувале филмските проекции, всушност биле и еден вид самостојни, мошне возбудили и непотрливи музички концерти, кои публиката знаела честопати да ги награди со силни аплаузи¹⁴.

По Втората светска војна, оваа зграда била национализирана од страна на тогашните власти и во неа функционирал и работел ДТВ „Партизан“, односно извесно време служела како простор за спортски активности на тогашната струмичка младина.

Според тоа, би заклучиле дека, со изградбата на првата киносала, Петар Белев, всушност, овозможил понатамошен непречен развој на киноприкажувачката дејност во Струмица и вложил свој впечатлив придонес во негувањето и развојот на филмската култура на овие простори, така што со тоа си обезбедил трајно место во историјата на киноприкажувачката дејност во Струмица, но и пристојно место во историјата на македонската кинематографија.

Киро Бошнаков е личност на која, исто така, според наше мислење, треба да ѝ се посвети извесно внимание. Имено, ни се чини дека, барем според сознанијата до кои дојдовме, во овој град, всушност, не постои малку повозрасен струмичанец во чија меморија не се вгнездил чичко Киро Бошнаков. Впрочем, овде, ќе се обидеме да фрлиме малку повеќе светлина врз овој лик од поновата историја на киноприкажувачката дејност во Струмица¹⁵.

Киро Бошнаков е роден во 1923 година во Струмица. Неговото семејство потекнува од Кукушко, Егејска Македонија (денес во Р. Грција) што ќе рече дека е „бежанец“, потекло какво што имаат голем број струмички семејства. Се школувал во родниот град, а по професија бил електротехничар. По завршувањето на Втората светска војна, се префрлил на работа во Скопје. Впрочем, Киро Бошнаков е еден од основачите на Радио Скопје,



Работнички универзитет во Струмица



**Кочо Урдин, долгогодишен директор на
Работничкиот универзитет**



**Киро Бошнаков, електротехничар и
кинооператор**

каде што работел како техничар. По извесно време, се вратил во Струмица, затоа што требало да биде назначен за директор на тогашното претпријатие „ЕЛЕКТРОН“. Меѓутоа, со работа започнал во „Електродистрибуција“, така што до крајот на кариерата останал посветен на својата професија. Починал во Струмица, во 2003 година.

Во шеесеттите години од минатиот век, Киро Бошнаков бил ангажиран како кинооператор од страна на раководството на РУ „Јоска Свештарот“, поточно по иницијатива на Кочо Урдин (1930-2008), тогашен директор на оваа институција и наш познат писател и културен деец¹⁶. Ваквиот ангажман бил целосно во согласност со воспитно-образовната и културната политика на оваа установа, која пак, на ова поле, во овој период била доста ангажирана и бележела добри резултати¹⁷. Пред новопечениот кинооператор била поставена следнава задача: со подвижната киноопрема, марка „Искра“, апаратура со која рачно се управувало и рачно се премотувале филмовите, на повеќе локации во градот требало да проектира филмови за деца и ученици¹⁸. Овие проекции за деца и ученици, на кои претежно се прикажувале филмови од западно производство, односно од продукцијата на „Волт Дизни“, се одржувале на отворена сцена, и тоа на следниве градски локации:

1. Во центарот на градот, покрај зградата на тогашниот „Гранап“, се поставувало платно за проектирање филмови (приближно некаде околу влезната врата во дворот на гимназијата „Јане Сандански“)
2. Кај месноста викана „Дупена чешма“
3. Кај месноста „Топуска“, односно во близина на познатиот „Момин Бунар“
4. И во приземните простории на „Градскиот одбор“, односно во зградата на општина Струмица.

Како што споменавме погоре во текстот, овие проекции биле наменети за деца и ученици, така што, имајќи ги предвид периодот и условите во кои овие настани се одвивале, не треба да се трошат премногу зборови за да се опише со каква воодушевеност од страна на децата и учениците биле проследувани сите згоди и незгоди на јунаците од цртаните филмови на Волт Дизни.

Често пати, по завршувањето на проекциите, младата публика не сакала да ја напушти отворената сцена, па така чичко Киро морал да ги повторува проекциите, чин којшто бил проследуван со громогласни аплаузи. Меѓутоа, со помош на вистински педагошки однос кон младите консументи на филмската уметност, К. Бошнаков се стекнал со неопходен авторитет кај децата и учениците, така што за време на проекциите владеела вистинска атмосфера за потполно соживување со јунаците од филмските приказни.



Зградата на општина Струмица, детал
(фото: Веселин Ристов)

Центарот на Струмица во шеесеттите години од 20 век.
Во преден план (лево) зградата на „Гранап“
(фотоархива, Завод и музеј - Струмица)



На овој начин, Киро Бошнаков се вградил во меморијата на една цела генерација струмичани, кои во шеесеттите години од минатиот век ги стекнувале првите знаења и искуства за филмот и филмската уметност. И не само тоа, туку се вградил и во естетските поимања за филмот и филмската уметност на цела една генерација филмска публика, која во шеесеттите и почетокот на седумдесеттите години ги полнеше киносалите, затоа што за таа генерација струмичани „колку што бил важен театарот, толку и киното“¹⁹.

На крајот од овој наш труд, како и што ветивме погоре во текстот, ќе се задржиме на некои сегменти од киноприкажувачката дејност на РУ „Јоска Свештарот“.

Веќе споменавме дека РУ „Јоска Свештарот“ во шеесеттите години од 20 век, како институција од областа на образованието и на културата, меѓу другото, се занимавала и со киноприкажувачка дејност. Меѓутоа, мошне интересно е сознанието дека одговорните луѓе од оваа институција, своевремеено, развивале и спроведувале дополнителни форми и содржини преку кои се обидуваале филмот и филмската уметност да ги промовираат не само како воспитно-образовна, туку и како естетска категорија, со што правеле напори да ги приближат до што поголем број консументи од различна образовна, интелектуална и социјална средина. Ваквата определеност на оваа установа била поврзана, пред сè, со името и дејноста на Кочо Урдин, тогашен директор на РУ и наш познат драмски писател и културен деец. Токму на овој сегмент од киноприкажувачката дејност на Работничкиот универзитет се задржуваме, сосем накратко, подолу во текстот.

Имено, Работничкиот универзитет во овој период организирал јавни трибини и предавања на кои биле застапени најразлични теми од тогашниот општествено-политички живот, но и теми од областа на културата и образованието. Во таа смисла, се организирале предавања како за филмот така и за уметноста, воопшто. Во Програмата за работа, реализирана во 1961, односно во 1962 година, пред струмичката културна и поширока јавност, на тема „За филмската уметност“, беседел нашиот познат писател Славко Јаневски (1920-2000)²⁰, а пак Георги Старделов на тема со наслов „За уметноста“ итн²¹. Потаму, под формата: „Филмска трибина“, организирана од страна на РУ, во 1959 година, се одржале 221 кинопретстави, на кои биле проектирани 208 филмови, со вкупно 20.750 посетители²². Со слични ефекти била и наредната 1960 година. Исто така, се користеле и други најразлични форми и содржини за промоција на филмот и филмската уметност. Така, на пример, во програмските

активности за 1965 година, под формата „Филмски вечери“, биле застапени повеќе содржини посветени на филмската уметност²³. Според еден Извештај пак од 1968 година, во просториите на Работничкиот универзитет бил организиран семинар за театар, филм и ТВ, којшто го посетувале 120 слушатели²⁴.

Во еден друг Извештај, од истата 1968 година, се вели дека во последниве три години кинопретставите организирани од страна на РУ биле посетени од 90. 000 посетители. Така само во 1968 година, на пример, филмот МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА го гледале над 10.000 посетители итн²⁵.

Во текот на целиот период од киноприкажувачката дејност, која траела таму некаде сè до првата половина на 80-тите години од минатиот век, во годишните програми за работа на РУ, како редовна активност, секогаш се вметнувала и киноприкажувачката дејност²⁶.

Всушност, со тоа што, овде, бегло посветивме неколку реда на киноприкажувачката дејност на РУ во шеесеттите години, целта ни беше да го привлечеме вниманието на истражувачите, но и на пошироката културна јавност кон оваа институција, за наскоро, во некоја блиска иднина, да следува подетално истражување на оваа нивна дејност.

ЗАКЛУЧОК

Мошне благопријатно е сознанието дека во овој процес на „креативност и создавање“ учествувале мноштво личности и институции, со преплетеност од вонредно богатство на настани и најразлични содржини, така што воопшто нема да биде нескромно ако истакнеме дека: Струмица има своја препознатлива и богата историја на киноприкажувачка дејност, како и создавање на впечатлива филмска култура на овие простори, која пак зазема посебно и истакнато место во рамките на македонската кинематографија.

Потврдата за оваа изречена констатација веќе ја добивме со појавата на „Астерфест“, фестивал којшто еве годинава по шести пат се одржува во нашиов град. Благодарение на овој меѓународен фестивал, на светската кинематографска карта, Струмица е веќе повидлива и препознатлива. Освен тоа, сметаме дека во претстојниот период овој фестивал ќе предизвика појава на нови импулси и ќе овозможи, односно обезбеди нови насоки и правци во развојот на киноприкажувачката дејност и филмската култура воопшто во Струмица и Струмичко.

ИЗВОРИ

Државен архив на Република Македонија, одделение Струмица, фонд Работнички универзитет „Јоска Свештарот“ - Струмица
Државен архив на Република Македонија, одделение Струмица, фонд „Кино Балкан“
Информација на Глорија Буралиева за Ѓорѓи и Петар Белеви, запишале Васил Ѓоргиев-Ликин и Ема Петковска, Струмица, 2010
Костадин Бошнаков, Секавања за мојот татко Киро Бошнаков како киноприкажувач и еден од основачите на радио Скопје, запишал Васил Ѓоргиев-Ликин, Струмица, 2010
Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев од Струмица, Кинотечен месечник бр. 26 (Кинотека на Македонија), Скопје, 1982

ЛИТЕРАТУРА

А. Андријевиќ, *Струмица - земља и народ*, Ниш, 1923
Иван Станоев, *Беласица 1922 - 1982*, Монографија издадена по повод 60 год. ФК „Беласица“, Струмица, 1984
Костадин Костов, *Титаник во струмичките села*, Кинопис, 25(14), Скопје, 2002
Љупчо Апостолов и Стојан Дончевски, *50 години Работнички универзитет „Јоска Свештарот“ (1953 - 2003)*, монографија, Струмица, 2003
Илинденка Петрушева, *Фотографијата и филмот на почвата на Македонија*, Скопје, 2007
Васил Ѓоргиев-Ликин, *Киноприкажувачката дејност во Струмица и Струмичко од почетокот на XX век до 1945 година*, Кинопис, 37-38, год. XX, 2009

БЕЛЕШКИ

- Засага најстарите податоци за одржани филмски проекции во градот Струмица датираат од 1915 година. Овие привични киноприкажувачки проблемсоци се поврзани со имињата на Пане Д. Темков, М. Н. Попов, понатаму Никола Бацаков, Петар Белев, Илија Џонов итн. Поопширно за првите кинематографски проблемсоци во Струмица и сл. види: Васил Ѓоргиев-Ликин, *Киноприкажувачката дејност во Струмица и Струмичко од почетокот на XX век до 1945 година*, Кинопис, 37-38, год. XX, 2009, 17-27; Илинденка Петрушева, *Фотографијата и филмот на почвата на Македонија*, Скопје, 2007, 111-136.
- Во есента 1913 година во повеќе струмички села престојувало патувачко кино на Јордан Енчев од Бугарија. Меѓутоа, на филмскиот ентузијаст Ј. Енчев, од страна на тогашните воени власти стационирани во Струмица, не му било дозволено да одржи филмски проекции и во градот. За тоа, пак, поопширно види: Костадин Костов, *Титаник во струмичките села*, Кинопис, 25(14), Скопје, 2002, 15-17; Васил Ѓоргиев-Ликин, цитирана статија, 18; Илинденка Петрушева, цитирано дело, 111-136.
- Поопширно види: Васил Ѓоргиев-Ликин, цитирана статија, 17-27; Илинденка Петрушева, цитирано дело, 111-136.

- За дејноста и работата на РУ „Јоска Свештарот“ поопширно види: Државен архив на Република Македонија, одделение Струмица (понатаму ДАРМС), фонд Работнички универзитет „Јоска Свештарот“ - Струмица (понатаму ФРУ); Љупчо Апостолов и Стојан Дончевски, *50 години Работнички универзитет „Јоска Свештарот“ (1953 - 2003)*, монографија, Струмица, 2003.
- Информациите за Петар Белев и семејството Белеви ги добивме од Глорија Буралиева од Струмица, инаку негова внука, од братот Ѓорѓи. Види: Информација на Глорија Буралиева за Ѓорѓи и Петар Белеви, запишале Васил Ѓоргиев-Ликин и Ема Петковска, Струмица, 2010.
- На истото место.
- Види: Информација на Глорија Буралиева за Ѓорѓи и Петар Белеви...
- Види: А. Андријевиќ, *Струмица - земља и народ*, Ниш, 1923, 22.
- Во нашиот труд „Киноприкажувачката дејност во Струмица и Струмичко од почетокот на XX век до 1945 година“, погрешно определевме, но и погрешно сметавме дека прво постојано кино во Струмица е киното „Балкан“ и дека неговата изградба започнала во 1921 или 1922 година. Всушност, во посочените години, во североисточниот дел од градот, Петар Белев е тој што започнал со изградбата на првиот објект наменет за киноприкажување. Првите филмски проекции, пак, во киното „Балкан“ се одржале значително подоцна, односно тоа се случило по 1927 година. За тоа поопширно види: Васил Ѓоргиев-Ликин, цитирана статија, 20; А. Андријевиќ, цитирано дело, 21-22; Иван Станоев, Секавања на Ѓорѓи Василев Цинцев од Струмица, Кинотечен месечник бр. 26 (Кинотека на Македонија), Скопје, 1982; Информација на Глорија Буралиева за Ѓорѓи и Петар Белеви...
- Види: Иван Станоев, *Беласица 1922-1982*, Монографија издадена по повод 60 год. ФК „Беласица“, Струмица, 1984, 13. Всушност, Ристо Симитчиев во оваа монографија посветена на споменатата годишница од формирањето на популарниот струмички клуб, во своите секавања по тој повод, меѓу другото, го истакнува и следново: „...Некои од тогашните фудбалери: Томе Кујумчиев, Миле Урдинов, Ѓорѓи Цинцев, Гошо Гарванлиев и други, во времето на немиот филм, често самоиницијативно и добро волно, со своите мандолини и гитари, свиреа за време на проектирањето на филмот, во бараката на Петар Белев...“
- Ѓорѓи В. Цинцев (1900-1980), спортист, музичар и полиглот од Струмица. Меѓу двете светски војни се занимавал со дизајн и изработка на машини и женски чевли. (Биографските податоци се обезбедени од новинарот Иван Станоев, инаку зет на Ѓорѓи Цинцев. Поопширно види кај авторот на овој труд.)
- Томе Кујумчиев е еден од основачите на Фудбалскиот клуб „Беласица“ од Струмица во 1922 година, негов прв секретар и раководител на музичкиот оркестар

- којшто егзистирал како дел од фудбалскиот клуб. Поопширно види: Иван Станоев, цитирано дело, 9-10.
- Миљо Урдинов е татко на познатиот македонски драмски писател и културен деец Кочо Урдин (1930-2008), како и на Киро Урдин, исто така наш познат уметник и академик.
 - Види: Иван Станоев, цитирано дело, 13.
 - Сите податоци и фотографии со ликот на Киро Бошнаков ги добивме од синот Костадин Бошнаков, како и од сопругата на Киро, Стојна Бошнакова. Види: Костадин Бошнаков, Секавања за мојот татко Киро Бошнаков како киноприкажувач и еден од основачите на Радио Скопје, запишал Васил Ѓоргиев-Ликин, Струмица, 2010
 - Според Стојна Бошнакова, Кочо Урдин имал мошне блиски пријателски врски со нејзиниот сопруг Киро Бошнаков и покажувал мошне ангажиран однос кон киноприкажувачката дејност. Види: Костадин Бошнаков, Секавања за мојот татко Киро Бошнаков како киноприкажувач и еден од основачите на Радио Скопје...
 - Види: ДАРМС, ФРУ, Извештај за работата на Работничкиот универзитет во Струмица од четвртото до петтото годишно собрание, Кутија 1956-1989, сигнатура 7. 373.139/582 - 594.
 - Може да се смета дека организираното прикажување филмови за најмладата популација во Струмица потекнува уште од 1915 година. Оваа убава струмичка традиција ќе има мошне важен удел во правилното восприемање и во култивирањето посебен однос кон филмот и филмската уметност карактеристични за неколку генерации на струмичките филмски љубители. За тоа види: Васил Ѓоргиев-Ликин, цитирана статија, 22
 - Види: ДАРМС, Фонд „Кино Балкан“, Кутија бр. 2, 1954-1989, Записник од седницата одржана на 18 октомври 1960 година.
 - Види: ДАРМС, ФРУ, Кутија 1956-1989, Програма на Работничкиот универзитет за учебната 1961/62, сигнатура 7. 373. 1. 24/394 - 397.
 - На истото место.
 - Види: ДАРМС, ФРУ, Извештај за работата на Работничкиот универзитет во Струмица од четвртото до петтото годишно собрание, Кутија 1956-1989, сигнатура 7. 373.139/582 - 594
 - Види: ДАРМС, ФРУ, Програма за културна дејност на Работничкиот универзитет во 1965, Кутија 1956-1989, сигнатура 7. 373. 1. 25/398 - 403.
 - Види: ДАРМС, ФРУ, Извештај за работата на Работничкиот универзитет во 1968, Кутија 1956- 1989, сигнатура 7. 373. 1. 44/614.
 - Види: ДАРМС, ФРУ, Извештај за дејноста на Работничкиот универзитет во 1968, Кутија 1956-1989, сигнатура 7. 373.1. 44/624.
 - Види: ДАРМС, ФРУ, Кутија 1956-1989, сигнатура 7. 373. 1. 33/523.

СЛАВИЦА ТАСЕВА

УДК 725.824.4(497.742)(091)
Кинопис 39/40(21), с. 39-44, 2010

ПОВОЕНАТА ДЕЈНОСТ НА КИНОТО БАЛКАН, АКТИВНОСТА НА НЕГОВОТО ПОДВИЖНО КИНО СО ПОСЕБЕН АКЦЕНТ НА ПОДВИЖНИТЕ КИНА ВО СТРУМИЧКИТЕ СЕЛА



Погледот од мојот дом на спротивната страна од улицата секојдневно запира на белата аголна зграда, сега напуштена, со заклу- чена врата и големи прашливи излози на кои сè уште стои избледениот плакат од филмот МУМИЈА... Претставите почнуваат во 16, 18 и 20 часот..... Киното „Балкан“.

Понекогаш е тажна помислата за тивкото „умирање“ на овој објект кој живееше заедно со струмичани педесетина години. Тоа место кое нудеше магија на филм- ското платно, засекогаш ќе остане како спомен за една генерација во Струмица.

Првите податоци за изградбата на оваа зграда се среќаваат уште во 1928 год. во книгата *Струмица - земља и народ* од А. Андриевиќ каде што се спомнува дека на североисточниот крај од градот, кој е во обнова на самата периферија, постои не- довршена голема зграда од модерен тип и од модерни материјали, која е наменета за кино.¹

Како сопственик на оваа зграда-кино се спомнува Ѓулап Ахмедов² и оттогаш во градот се создале поволни услови за одржување на филмски проекции. Поч- нал развојот на културата од доменот на филмската и театарската дејност, што за еден развиен трговски град како Струмица бил своевиден елемент на културата на живеење на струмичани.

Во 1935 година во салата на киното била изградена и бина на која се одржувале театарски претстави, како и други приредби и манифестации³, а во исто време во Струмица функционираше и „маалските кина“ каде што фамилијата Баџакови пока- жувала особена активност од тој домен, со изведба на проекции на филмови од сопствен мал проектор⁴.

Во 1942 година, зградата на киното го задржала својот надворешен облик, но го сменила својот корисник, односно како закупец на објектот и целокупната опрема и инвентар се јавил Борис Шеќеринов од Струмица. Објектот бил со четири излези од салата кон улицата и имал галерија (балкон) во салата со вкупно 364 места за седење.⁵

Анализирајќи ја фотографијата на која е киното во 30-тите години на XX век

(од фотоархивата на Завод и музеј - Струмица), се забележува неговиот архитектонски изглед кој е карактеристичен за градбите во тој период. Тоа е модерна зграда со висина од околу 6 м., вертикално расчленета со пиластри кои формираат четири полиња на фасадата. Во секое поле се сместени профилирани отвори со полукружен завршеток, со висина од околу 5 м. во кои има дрвени врати со полукружни натсветла. Јасно се забележува и потенциран влез на левата страна од фасадата, дефиниран со два декорирани пиластри кои го формираат влезот. Просторот помеѓу пиластрите е оформен со триаголен тимпанон на кој има поставено релјефен медалјон. На останатиот дел од зградата исто така има оформено триаголен тимпанон на кој се забележува релјефна декорација. Над средишната врата е поставена рекламна фирма со натпис „Дом културно-просветног друштва“.

Денешниот изглед на зградата на кино „Балкан“ е видно променет. Веројатно, промената настанала во 70-тите години на дваесеттиот век кога се употребуваат современите стилови на градба со прави форми и површини, без присуство на декорации на фасадата. Затворени се отворите на фасадата која е воедначена, а присутни се само две излезни врати.

Историскиот развој на архитектонскиот изглед на објектот во однос на неговата функција е проследен и со историскиот развој на неговата дејност како кино од повоенниот период, па сè до 90-тите години на дваесеттиот век.

Киноприкажувачката дејност во струмичкото кино била активна и по завршувањето на воените операции на територијата на Македонија (втората

половина на 1944 год.), но во 1945 год. сопственикот Борис Шекеринов го подарил на градскиот ЕНОФ, а во 1948 год. објектот бил национализиран, со што потпаднал под управа на Градскиот народен одбор.⁶

Во првите години по Втората светска војна, за да се намали недостигот од постојани кина, низ Македонија ќе започне интензивна работа на подвижните кина: најнапред (во 1945 г.) подвижното кино на Народниот фронт, а нешто подоцна подвижните кина на Црвениот крст и на Министерството на просвета. Голем број училишта, работнички и народни универзитети се опремуваат со подвижни 16 мм проектори. Во меѓувреме, со одржувањето на бројните доброволни акции низ земјата никнуваат културни синдикати и задружни домови опремени со киносали.⁷ Доброволни младински акции се одржувале во 1947 год. во Струмичкото Поле, а во населбата на младинската акција биле прикажани вкупно 32 кинопроекции.⁸

Во логорот во Борисово - Струмичко, во 1947 год. за време на младинската работна акција во Струмичко Поле, прикажан е филмот СЛАВИЦА. Во истата година во дворот на струмичкото кино „Балкан“ е отворено летно кино со вкупно 500 седишта. Првиот филм што е проектиран на летната сцена е советскиот филм ТАХИР И ЗУХРА⁹. Со отворањето на летното кино, се зголемува и бројноста на публиката во летниот период од годината.

Во киното „Балкан“ се одржувале и манифестации почнувајќи од 1948 г. по неговата национализација, така што по повод 29 Ноември во програмата за прослава на празникот е вклуче-

Панорама на старата Струмица



*Во втор план - кино
Балкан во 30-те години*



на и свечена академија која се одржала во киното „Балкан“¹⁰.

Во 1948 г. во киното „Балкан“ во Струмица се вршела и колективна едукација на младинците од Струмичката околија. Во месец април 1948 г. младинците ја проследиле проекцијата на домашниот документарен филм СМОТРА НА МЛАДОСТА, по што следувало предавање и дискусии.¹¹

Со предавањето на претпријатието кино „Балкан“ на трудбеничкото самоуправање во 1950 г., набавени се два кинопроектора, заменет е дотраениот инвентар и започнато е унапредување во киноприкажувачката дејност.¹²

Активноста на подвижното кино „Балкан“ продолжува низ 50-тите години на XX век, и тоа со прикажување на филмови низ повеќе села во Струмичко. Во 1952 година се направени проекции на домашниот филм ЧУДОТВОРЕН МЕЧ низ 20 села во Струмичко.¹³ Во тој период особено се истакнувала работата на Црвениот крст во Стру-



мица, така што во 1951 година во работата на организацијата на Црвениот крст сè повеќе биле застапени филмските проекции.¹⁴ Подвижното кино на југословенскиот Црвен крст во 1952 година ја посетило и Струмица¹⁵, што дава исто така слика за активноста на кината низ проекциите во Југославија.

Во 1954 год. низ струмичкиот регион подвижното кино го прикажувало македонскиот документарен филм МАКЕДОНСКИ ТУТУН снимен од Тутунскиот институт во Прилеп. Интересен е податокот од сеќавањето на некои жители од струмичките села за кинопроекциите на подвижните кина во селата. Обично, поради немање адекватна сала и простор каде што би можел да се проектира филмот, проекциите се вршеле на сидовите од селските цркви кои биле со поголема рамна површина и варосани во бела боја.

Во 1953 год. започнува активноста на киноприкажувачката дејност низ струмичките села. Благодарение на новокупениот кинопроектор во Ново Село од страна на задргата, во селото редовно се прикажувале филмови.¹⁶

Со отворањето на домовите, низ селата во кои почнале да се прикажуваат филмови, замира активноста на подвижното кино „Балкан“¹⁷, но се зголемува киноприкажувањето во киното „Балкан“ во Струмица, со податок дека во 1952 год. за цела

година се прикажани дури 66 филма.¹⁸

Годината 1960 е година на реформа на струмичкото кино кога тоа го изменило својот облик, но се создале нови услови за работа. Отворени се нови погони во подрачјето на општина Струмица, со што се создал културен-забавен живот на село. Претпријатието кино „Балкан“ ги кинофицирало следниве села: Дабиља, Босилово, Муртино, Моноспитово, Турново, Иловица и Василево. Паралелно со кинофицирањето на селата, се зголемил и профитот на претпријатието со раст од 7%, што е резултат од посетеноста на кината во селата. Со податокот за профитот на претпријатието, се забележува и пораст на личниот доход по вработен, и тоа за 20 %, а исто така се создале услови и за квалификација на тројца работници од неквалификувани во квалификувани работници, од вкупно вработените 12 работници.¹⁹

Годишното прикажување филмови ја достигнало бројката од 240 филма од кои 27 домашни, а бројот на посетители достигнал до 350 000. Киното „Балкан“ во тој период (1965 г.) располагало со 9 кинопроектори, 1 подвижен кинопроектор и 1 превозно возило „Комби“. За наредната 1966 година било планирано отворање на нови погони со стабилни кинопроектори во селата Куклиш, Велјуса и Колешино.²⁰

Во 1966 година, кино „Балкан“ има интенции

Кино „Балкан“ денес



Летната бавча на
кино „Балкан“ денес



**Дискотеката во
кино „Балкан“**



за кинофицирање на уште 8 задружни домови во струмичката околија. Но, за тој зафат колективот на кино „Балкан“ се обраќа до Работничкиот универзитет во Струмица, за одобрување на долгорочен 15-годишен кредит во износ од 30.000.000 динари, со кој ќе може да се реализира предвидениот план.²¹

Желбата за кинофикација на село била голема со цел да се овозможи разонода и културен развој на младината на село.

Од 1991-92 година со престанокот на прикажување филмови во киното, објектот се здоби со нова функција - диско насловено диско „Кактус“. За таа цел, објектот беше целосно реновиран во ентериерот во функција на новата намена. Во тоа време, диското „Кактус“ беше најпознатото и најубавото диско во Македонија со вкусно уреден внатрешен простор, решен на повеќе нивоа со метална конструкција. Како диско, објектот опстојуваше неколку години, но со замирањето на трендот на диско-манијата замре и функцијата на

објектот, сè до ден-денешен. Така напуштен и неупотреблив, објект кој повремено се користи како гласачко место за време на изборите, тој немо сведочи за еден бурен период од културно-забавниот живот на струмичани.

Можеби некогаш повторно ќе оживеат подзаборавените сеќавања на една генерација за која киното „Балкан“ беше место на нивните први љубови, први срамежливи држења за рака во темнината од салата, во која понекогаш се гледаше филм и по три пати само да се биде со саканата личност. Можеби филмското платно повторно ќе се спушти и филмот ќе воведо нова свежина во културно-забавниот живот на градот. Можеби...

**Напуштена и
дискотеката**



БЕЛЕШКИ:

- 1 A. Andrejevic, Strumica – zemlja i narod, 1928 g. str. 21
- 2 Кинопис 37-38, В. Георгиев, Киноприкажувачката дејност во Струмица од почетокот на XX век до 1945 год., стр. 17
- 3 Исто, стр. 22
- 4 Исто, стр. 22
- 5 Кинопис 37-38, В. Георгиев, Киноприкажувачката дејност во Струмица од почетокот на XX век до 1945 год., стр. 22
- 6 Кинопис 37-38, В. Георгиев, Киноприкажувачката дејност во Струмица од почетокот на XX век до 1945 год., стр. 24
- 7 Игор Старделов, Институционализирана кинематографија во Македонија од 1945 г. до денес, стр. 149
- 8 И. Петрушева, Филмолошка библиографија (1944-54) стр. 118
- 9 Исто, стр. 94
- 10 Исто, стр. 273
- 11 И. Петрушева Филмолошка библиографија (1944-54) стр. 238
- 12 Државен архив на Р Македонија, одделение Струмица, Извештај за работата на кино Балкан од 1965 г., сигн.538-544
- 13 И. Петрушева, Филмолошка библиографија (1944-54) стр. 273
- 14 И. Петрушева, Филмолошка библиографија (1944-54) стр. 224
- 15 Исто, стр.225
- 16 Исто, стр. 106
- 17 Исто, стр. 110
- 18 Исто, стр. 236
- 19 Државен архив на РМ, одделение Струмица, Извештај за работата на Кино Балкан од 1965 год. стр. 538-544
- 20 Исто, стр 545-552
- 21 Државен архив на РМ, одделение Струмица, Анализа на кинофикацијата на село од 1966 год. стр. 566-577

Живко Велковски

УДК 766.791(497.742)
Кинопис 39/40(21), с. 45-47, 2010

СОГЛЕДБИ ЗА ЗАСТАПЕНОСТА НА ФИЛМСКИОТ ПЛАКАТ ВО СТРУМИЦА И СТРУМИЧКО



Појавата на филмската уметност отвори нови погледи и создаде нови можности за развој на уште подинамични културни текови, така што филмот како нов и актуелен визуелно-уметнички медиум особено влијаеше за збогатување на човековото културно и духовно живеење со нови изразни форми и можности. На културен план, оваа „нова уметност“ придонесе и за збогатување, со нови содржини, на веќе постојните традиционални форми на живеење¹.

Филмскиот плакат, како уметничка творба и пропагандно средство на филмското дело, секако, е неделив дел од овие нови изразни форми и можности. Преку плакатот, меѓу другото, се акцентира и интересот за филмот².

За разлика од некои други средини, кај нас, во периодот пред Првата светска војна, се соочуваме со недостаток од поопстојни информации за содржината на филмскиот репертоар, како и со недостаток на сочувани филмски плакати. Оваа констатација особено се однесува на помалите македонски градови, каков што, во овој период, бил градот Струмица, кој доживеал невидени разурнувања и страдања на населението за време на Балканските и Првата светска војна³.

Нешто поповолна состојба имаме во периодот меѓу двете светски војни кога овдешните љубители на филмот имале можност поодблиску да се запознаат со примарните карактеристики и намената на филмскиот плакат, пред сè, доживувајќи го како визуелна информација за физиономијата на филмот. Во таа смисла, во Струмица, меѓу двете светски војни, бележиме обиди за креирање и изработка на филмски плакат, и друг рекламен материјал, кој бил распространуван низ градот. Имено, Кирил Џонов, син на филмскиот вљубеник Илија Џонов и еден од доајените на киноприкажувачката дејност во Струмица⁴, покажал мошне смела творечка иницијатива на ова поле, изработувајќи филмски плакати. Ова е податок којшто е од особена важност за историјата на филмскиот плакат на овие простори. Така, на едно место, меѓу другото, Кирил Џонов ќе рече: „Јас цртав плакати на пак-папир со водени боици и ги лепевме на сидови, на огради...“⁵ За жал, не се сочувани други податоци од



кои би можеле да дознаеме за колкав број изработени плакати се работи, за кои филмови се креирани, како изгледале и со колкави димензии биле итн. Меѓутоа, останува податокот дека Џонови се јавуваат и како предвесници на еден мошне плоден период којшто допрва ќе следува, период кога македонскиот филмски плакат ќе доживее ренесанса и период кога македонските автори (Дарко Марковиќ и Костадин Танчев-Динката) ќе бидат наградувани и на филмските фестивали. Имено, се работи за годините по Втората светска војна, кога македонската кинематографија ќе биде заокружена како целина.

Покрај тоа, со дистрибуцијата на филмовите, во периодот меѓу двете светски војни, бил доставуван и готов филмски плакат и друг рекламен материјал, кој професионално се изработувал во филмските студија или на други соодветни места. Во Струмица, филмските плакати не само што биле распространувани ширум градот, туку пред самото кино постоела рекламна табла каде што редовно се поставувале плакати⁶.

Во повоениот период, меѓу другото, киноприкажувачката дејност е во функција на збогатување на културно-забавниот живот во градот. Оваа констатација особено се однесува на културно-забавниот живот во помалите населени места, сегмент на кој во продолжение ќе посветиме извесно

внимание. Во таа смисла, по селата во струмичкиот регион, за прикажување на филмови како од домашна така и од странска продукција, се користеа селските задружни домови. По населените места заедно со филмовите се лиферуваа и филмски плакати со различна тематика, димензија и техника на изработка. Вообичаено, тие се изложуваа во центарот на населените места, најчесто на сидовите од селските продавници или пред влезовите во задружните домови, односно на оние места каде што се собираа повеќе луѓе. За тоа се користеа посебно изработени и застаклени мали витрини. Пропагандниот филмски материјал го распространуваа вработените во киното „Балкан“ во Струмица, меѓу кои, според сеќавањата на авторот на овие редови, беа и: Симе Стоилов, Илија Голубов, Владо Наумовски, Ѓорѓи Партенов итн. Впрочем, тоа значеше и олеснување во достапноста, како и збогатување на визуелната култура и на сето она што значи ликовно изразување преку уметничкиот реализам на филмскиот плакат. Ова е момент којшто беше од особена важност за задоволување и на ваквите потреби на населението од овие помали населени места.

За жал, со појавата на т.н. куќно кино, за прикажувањето филмови се означил нова ера којашто донесе значајни и коренити промени, кои пак се почувствуваа и во овие наши кра-

ишта. Ова особено се однесува на периодот од осумдесеттите години кога на пазарот се појави најсофистицирана апаратура за следење на филмови во домашни услови. Со тоа, филмскиот плакат ги напушти јавните простори и во голема мера ја изгуби својата улога во однос на јавната промоција на филмските дела, така што драстично ги смали своите димензии. Така, сега во најново време, визуелната логистика на филмот – филмскиот плакат е сведен на мали димензии како мал репродуктивен омот, аплициран на кутиите и омотите најпрво на видео касетите, а подоцна и на дигиталната ЦД продукција.

БЕЛЕШКИ:

- 1 Види: Група автори, Филмското столетие во Македонија, Скопје, 1995
- 2 Види: Vladeta Lukič i Boško Tokin, Filmski leksikon, Novi Sad, 1953, 62
- 3 Види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот на почвата на Македонија, МАНУ, Скопје, 2007, 111-136; Васил Ѓоргиев-Лиќин, Киноприкажувачката дејност во Струмица од почетокот на XX век до 1945 година, Кинопис, 37-38, год. XX, Скопје, 2009, 17-19
- 4 Поопширно види: Илинденка Петрушева, Фотографијата и филмот..., 111-136; Васил Ѓоргиев-Лиќин, Киноприкажувачката дејност..., 17-27
- 5 Поопширно види: Илинденка Петрушева, Сонце на дирек..., 124
- 6 Види: Иван Станоев, Сеќавања на Ѓорѓи Василев Цинцев од Струмица, Кинотечен месечник, Кинотека на Македонија, Скопје, 1982, 25-26; Васил Ѓоргиев-Лиќин, Киноприкажувачката дејност..., 26, во Белешка 50



АКТИВНОСТИТЕ НА ФОТО-КИНО КЛУБОТ „СТРУМИЦА“ ПОМЕЃУ 1979 И 1989 ГОДИНА

*Од активностите на фото-кино клубот
„Струмица“*



*1. Општествено-културни трендови
(време на филмската треска и публика која бара
карта повеќе)*

Пишувајќи денес за веќе надалеку познатиот „Астерфест“ и за филмските влијанија и кинокултурата кои овој фестивал брзо и надалеку ги шири, невозможно е да не се навратам на два момента во поблиската историја на филмскиот живот во Струмица и да не ја потцртам нивната улога во развојот на овој фестивал. Едниот аргумент е фото-кино клубот „Струмица“ и вториот е Горан Тренчовски (творецот на „Астерфест“), кој првите филмски чекори ги направи токму во овој клуб. Оттука е важно да се акцентира улогата на фото-кино клубот „Струмица“, како школо кое иницирало кај сегашните автори еден таков инспиративен и творечки однос спрема филмот. Денешните настани тоа, секако, најдобро го потврдуваат.

Формирањето на фото-кино клубот „Струмица“ беше последица на неколку претходни причини. Едната беа општествено-културните (филмски) трендови во тој период (полни сали публика и барање карта повеќе), а втората причина беа економските и кадровските претпоставки за развој на оваа дејност.

Генерацијата на авторот на овој текст живееше во златното филмско време, кое би го опишал како време на добри филмови и полни киносали со публика. Филмот беше една од главните или многу важните забави. Покрај сè друго што правевме, одењето во кино беше десертот. Филмот буквално раководеше со нас, нè формираше, нè градеше и нè разградуваше.

Таквата филмска клима нè градеше нас а ние

пак (се надевам) дадовме мал прилог во развојот на филмот или филмскиот живот во Струмица. И како што реков на почетокот, последните настани околу „Астерфест“ тоа најдобро го потврдуваат.

Во сите (глобални) општествени движења, академски и стручни расправи за филмот, за неговата улога во развојот на општествената и индивидуална свест, доминантните влијанија на големите центри на филмската моќ, беше неопходно и неминовно да се појават и оформат и „локалните“ центри, клубови и движења кои му дадоа печат и го насочуваа, помалку или повеќе успешно, тој тренд. Во малите локални средини, каква во тоа време беше и Струмица, почна да отчукува часовникот на филмското (аматерско) творештво кое си направи место во тоа што денес го нарекуваме поблиска историја. Како?

2. ОПШТЕСТВЕНО-ЕКОНОМСКИ И КАДРОВСКИ ПРЕТПОСТАВКИ ЗА РАЗВОЈ НА ФОТО-КИНО КЛУБОТ

Не случајно го ставив овој поттекст во моето излагање. Во тоа време Струмица, а особено некои од луѓето кои ќе ги споменам подолу, направија претпоставки за наше анимирање и вклучување во клупскиот живот.

Струмица реализира една многу убава и значајна идеја и практика. Имено, во тоа време, Струмица формира Самоуправна интересна заедница за техничка култура. Сакам со посебно задоволство и восхит да го потцртаам значењето на оваа идеја и практика.

Идејата се состоеше во тоа што струмичките раководители, стопанствениците, граѓаните по предлог на ентузијастите (во областа на техничката култура) се договорија да формираат посебен фонд од средства од стопанството наменет за техничко образование, културна наобразба и забава за своите деца. Оваа длабоко и сестрано осмислена идеја се реализира на наше огромно задоволство и на највидлив можен и долгорочен начин се потврди во практиката.

Така, се изгради новиот објект за техничка култура во која под полна пареа работеа сите можни технички, природно-математички науки, радио техника, моделарства и за мене најсаканата активност - филмската. Фото-кино клубот „Струмица“ беше практичната реализација на тоа творештво.

Зградата за техничка култура во Струмица овозможи просторен, технички, финансиски и кадровски потенцијал на едно место. Процесот на творење беше отворен и гарантиран. Имавме на располагање сè што можеше да се посака за остварување на нашето „хоби“.

Податок: Секоја година од клупите, клубовите, лабораториите излегуваа над 500 млади луѓе (добро едуцирани) во својата област. Струмица генерираше научни бактерии.

Животот на „невладините организации“ кои со години наназад функционираа на овој простор, го достигна својот максимум. Тоа беше така сè додека не дојдоа „странците“ и други специјалци, кои ни ги уништија нашите достигнувања, го сменија името на тогашните клубови, народни техники, народни училишта и под ново име т.н. невладини организации почнаа да нè учат на тоа што дотогаш ние ги учевме нив. За жал, ние недоволно мудро се боревме или воопшто не се боревме против новите продори. Нашиот ангажман беше насочен кон учење, творење, натпревари, фестивали, запознавање други култури. Прекрасна идеја и практика.

Ова тврдење или констатација или просто прераскажување на тогашната стварност сакав да ја нагласам. За областа за која пишувам посебен прилог (во тој период) дадоа и треба да се споменат: Јован Рендевски, Ристо Годев, Тодор Терзијанов, Станко Илиев...

3. ОПШТЕСТВЕНО-МИГРАЦИОНИ ПРЕТПОСТАВКИ ЗА ФОРМИРАЊЕ НА КЛУБОТ (ВРЕМЕ НА ЕНТУЗИЈАСТИ И АНИМАТОРИ ВО КУЛТУРАТА)

Општеството си го правеше своето, миграционите токови (школувани кадри се враќаа од поголемите центри) помагаа таа практика да се оформи, да созрее, да се доразвие. Филмскиот творечки живот се движеше како мал воз. Мал, ама воз. Фото-кино клубот имаше простории толку колку што му требаа, техника и финансии речиси колку што му беа неопходни. Патувавме низ Југославија и на фактура со печат (на доверба), од Белград, Загреб, Скопје купувавме камери, фотоапарати, филмови и ги носевме во Струмица.

Сите претпоставки за нормално клупско живеење беа остварени и клубот си го живееше својот живот. Се одржуваа курсеви по фото и кинотехника, се учевме и ги учевме помладите да ракуваат со камера, да снимаат, да развиваат филмови, ги учевме монтажа, ги учевме како се пишува сценарио, како се прави книга на снимање. Правевме филмови. Процесот беше заокружен и тие можеа да снимат филм и да го прикажуваат. Можевме и одевме на фестивали и се рангиравме согласно со фестивалските критериуми.

Во меѓувреме, одржувавме и предавања, семинари со афирмирани и познати филмации и филмски теоретичари на тема филмот и филмската

Од активностите на
фото-кино клубот
„Струмица“



режија, сценарио, идеја и практика. Организиравме филмски проекции во киносалата на фото-кино клубот. Стотина млади луѓе доаѓаа и остануваа. Филмската техника, дотогаш баук, сега стана наше секојдневие.

4. ФИЛМ И ФОТО ВО ФАБРИЧКИТЕ ХАЛИ (КУЛТУРА ВО ЖИВОТНАТА И РАБОТНАТА СРЕДИНА)

Тоа што исто така ми се чини многу интересно и значајно е моментот на доближувањето на филмот и на фотографијата до работниците, до фабричките хали, до секој заинтересиран граѓанин. Ги снимавме на филмска лента и ги остававме сите настани во градот „конзервирани“ за иднината. Архитектура, културни настани, спортски манифестации, СВОЗ, изградба на спомениците во тоа време, Штафетата на младоста итн. Сите значајни и навидум незначајни настани беа „отстрелани“ со камера.

5. ТВОРЕЧКИ И ФЕСТИВАЛСКИ АКТИВНОСТИ

Една од најзначајните активности, секако, беше фестивалската. Струмичките филмации одеа на републички, сојузни и меѓународни филмски фестивали, а клубот, пак, во исто време беше домаќин и организатор на меѓуклупски актив-

ности и на републички и сојузни фестивали и изложби на фотографии во Струмица. Поранешниот југословенски простор овозможуваше директни комуникации со творци од најразлични средини, што пак нам ни правеше шанса за драгоцен искуства. Во овој период особено значаен беше 12. Републички фестивал на аматерскиот филм 1982 (во техничка организација на фото-кино клуб „Струмица“, а претседател на организациониот тим со посебен прилог беше Трајче Трајковски) на кој учество зедоа повеќе струмички автори. Една година порано, 1981, филмот ПАТ ДО НОВИОТ ПАТ (по идеја на Иле Делев, камера Митко Филев и Киро Козаров, сценарио, монтажа, режија Киро Козаров), на фестивалот Ричновска осмичка 1981 (Кнежноу) Чехословачка, се пласира во наградните филмови (награда Златна Крајка). Членовите на фото-кино клубот „Струмица“, со десетина фотографии, учествуваа на југословенскиот куп - Денови на југословенската фотографија 1991. Во исто време се случуваа меѓуклупски проекции и изложби на фотографии.

6. КРЕАТИВНИ ОПСЕРВАЦИИ

Живот помеѓу два момента (испраќање на филмот и чекање на неговото враќање). Секој автор или творец има своја значајна и за него важна етапа или момент во периодот низ кој поминал. Фил-

мот, нормално, нè збудали сите. Баравме начин како да дојдеме до пари и да купиме филм и да уживаме во „пукањето“ на филмот. Кога ќе забрмчеше моторчето на камерата, умираше сè друго. Се случуваше филм и ништо друго не беше важно.

Филмовите во првите години тешко се наоѓаа. Ги набавувавме надвор (Грција, Германија, Италија) и во тамошните лаборатории ги развивавме филмовите. Времето на испраќање и враќање на филмот траеше 14 до 15 дена. Дури по петнаесет дена можеше да се види, прво, техничката исправност на филмот, а потоа квалитетот на снимениот и „монтиран“ материјал. Неговата должина (временска) беше три минути. За три минути требаше да се направи многу. Имајќи го овој проблем во главата, работевме т.н. „креативна монтажа“. Тоа значи дека во процесот на снимање (работа на камерата) мораше да се осмислат многу елементи - камера, идеја, монтажа.

Монтажните пултови беа реткост, па филмовите се монтираа на рака. Поради овој недостаток мораше многу да се мисли и да се креира за време на снимањето. Но, тоа му даваше посебен шмек и ангажман на снимателот. Појавата на видео лентата и видео камерата беше неверојатна новост. Но, во исто време тие бесконечно долги филмови ја уништија „креативната монтажа“. Овие филмови нè олабавија. Можевме да снимаме без размислување и посебен напор. Можевме да пиеме кафе, а камерата да снима, да работи. Ако филмот го работевме со огромна љубов, магија, многу чувства и желба да се создаде добар кадар, видеото беше неверојатната вест за бескрајно долга филмска лента која ќе реши многу проблеми. Но, видео филмот ја расипа магијата (ја уби тремата) во креативната монтажа. *Снимањето со кратката целулоидна лента беше како игра во театар.*

Нема грешка и повторување. Оваа кратка филмска лента не трпеше грешки.

7. КОМПЛИМЕНТ

Од кино „Балкан“, со киноприкажувачка дејност, преку кино клубот како творечка дејност до „Астерфест“, арена или раскрсница каде што се среќаваат филммејкерите и ги споделуваат своите идеи, Струмица отвори светска филмска работилница, Струмица етаблира светска престижна филмска академија.

Фантастичен род од долгогодишна макотрпна но сакана работа на еден ентузијаст, ученик на курсевите по фото и кинотехника, школуван режисер и денес познат фестмејкер.

Може ли по овие аргументи да се одговори на прашањето која е улогата на Струмица во филмската култура. Сакам историјата на филмскиот живот во Струмица со ова, да ја бојадисам во светла нијанса која се вика Горан Тренчовски.

Ако филмот е најраспространетиот медиум меѓу луѓето и согласно на тоа, највозможен и најбрз и највлијателен и најмоќен инструмент во рацете на филммејкерите и влијателните општествени групи, тогаш важноста и специфичноста „Астерфест“ стануваат уште поатрактивни.

Многу видно, брзо, незапирливо, „Астерфест“ ја поставува неопходноста од уште подиференцирана концепција, селекција и реализација.

Во овој момент на 6-годишниот живот на Фестивалот, таа концепција е речиси без забелешка, како што уште повеќе ќе биде забележлив неговиот развој од година во година.



Од активностите на фото-кино клубот „Струмица“



*Од активностите
на фото-
кино клубот
„Струмица“*

СТРУМИЦА КАКО ЗНАЧАЕН ЦЕНТАР ЗА РАЗВОЈ НА АМАТЕРСКИОТ ФИЛМ, КЛУБОВИТЕ, АВТОРИТЕ, ФЕСТИВАЛИТЕ, ФИЛМОВИТЕ - МАЛИТЕ И ГОЛЕМИТЕ ФИЛМСКИ СОНУВАЧИ -

Затемнета просторија. Црвена полутемнина. Изразите на лицата на присутните во исчекување. Внимавајте, процес на развивање на филмска лента – обична осмица. Ке се роди ли нашиот прворазвиен црно-бел филм во домашни услови? Се отвора дозната, се насираат силуетите, перфорацијата е во својата уредна положба, има и сликички, 24 за секоја секунда снимен материјал. Излегуваат кадар по кадар, ги гледаме во минијатури. Се радуваме. Ние, филмските творци од фото-кино клубот „Струмица“ си добивме своја лабораторија за развивање на филмска лента.

Така почнувавме, со ентузијазам се радувавме на три-минутната филмска лента излезена од руската кинокамера „Кварц“ и го монтиравме нашиот прворазвиен црно-бел филм. Магијата на филмот продолжуваше.

Основните задачи на членовите на фото-кино клубот „Струмица“ (во понатамошниот текст – клубот) беа пропишани со статутот на клубот, следејќи ја генералната политика на Народна техника на Македонија, да ги прифаќа и обучува новите членови, на постојните да им овозможува унапредување на знаењата и вештините, да обезбедува материјални средства и да овозможува снимање на настаните од поширок општествен интерес и карактер, изработка на филмови од различни жанрови,

во зависност од интересот на членовите. Следејќи ги трагите на снимениот документарен филмски материјал од членовите на клубот, се гледа дека членовите на клубот снимале настани како што се: Штафетата на младоста, СВОЗ (Сите во одбрана и заштита), мото-трки, тракторски натпревари, карневали, пуштање во употреба на големи индустриски капацитети, свечени седници на општествено-политички организации, општински совети-одбори и сл.

Овие филмски остварувања во најголем дел говорат сами за себе, со „силата на документот“ и во таа позиција на филмско соопштување, претставено на графикон, линијата на самиот објективен настан е значително истакната и таа се наоѓа во доминантен однос спрема линијата на вредноста на самиот автор, неговата субјективност, елоквенција и неговиот филмски ракопис. Вредностите на реализаторот на филмот, во оваа информативна категорија на документарниот филм, се „под“ вредностите што ги носи самата фактографија.

Авторот е овде присутен со самиот факт на мотивот-темата и начинот на нејзината визуелизација. Тој, авторот, е присутен со својата вештина да ги обликува и поврзе визуелните факти, на начин како е организирана и презентирана

објективната стварност, што некои информации ги прави помалку или повеќе атрактивни и занимливи.

Ќе се сетам, еден наш член, штотуку филмски аматер, со филмската камера од 16 мм, требаше да го сними настанот СВОЗ. Во очекување на динамични активности од страна на учесниците (територијална одбрана, противпожарна единица, црвен крст и др.), камерата ја беше поставил на место најдобро за него и се чекаше стартот на акцијата. Но, ни најмалку очекувајќи, кога започна акцијата, еден од пожарникарите, со увежбана рутина, го пушти шмркот со полн млаз и до гола кожа го избања нашиот филмотворец. И друг настан - во далечната 1986 година, на еден настан на кој градот Струмица се претставуваше во Скопје, го снимав настанот на еден ликовен автор кој имаше „работа на лице место“, инсталација на платно долго околу 15 метри. Се наместив со камерата од „долен ракурс“, сакајќи да го доловам изразот на уметникот, но тој во моментот кон платното фрли десетина бои кои се распрснаа и директно на објективот на камерата и на мојата облека го доловија ефектот на неговата инсталација. И уште - за еден филмски фестивал до жири-комисијата сме испратиле касета со снимен суров материјал.



Од активностите на фото-киноклубот „Струмица“

Со промена на односите во сферата на дијалектичката меѓузависност на субјективното (авторот) и објективното (темата), често ја напуштаме границата на филмската информативност и навлегуваме во филмската документаристика, во која интерпретативната амбиција на авторот е на исто рамниште со објективната стварност која е предмет на филмската нарација. Тогаш можеме и да интервенираме, да изменуваме, да додаваме, одземаме и моментот да го документираме не само информативно, туку со посилни емотивни знаци на кадарот, движењето на камерата, режијата. Тие филмски остварувања беа учесници на филмските фестивали во земјата и надвор од неа: КАМЕРА 300, ОСФАФ, РЕПУБЛИЧКИОТ ФЕСТИВАЛ НА АМАТЕРСКИ ФИЛМ, СОЈУЗНИОТ (ЈУГОСЛОВЕНСКИ) ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ, ОМОЉИЦА...

Во оваа прилика мора да го спомнеме и „резо“ во филмското творење, кога поради новата технологија – воведувањето на видео-техниката, филмската лента тешко се наоѓаше, развивањето на филмската лента не беше економично, лабораториите се затворија, а клубовите и авторите не можеа да си ги дозволат скапите видео камери, видео ленти и видео уреди. Ја набавивме првата видео камера со видео лента од 8 мм, го набавивме првиот видео уред на кој го монтиравме видеоматеријалот и многу брзо ја забравивме филмската лента. Видеоот беше во експанзија, а интересот на членовите почна да се зголемува. Преку есенски и пролетен видео курс вршевме едукација на ученици од 5-8 одделение. Летната киношкола организирана од ФСМ, КСМ и НТМ придонесе за зголемен број филмски творци од младата генерација.

Кога се пишува материјал за ваков настан, мора да се обрне внимание на сите елементи на темата зададена за пишување. Фактографијата на филмското творење во Струмица директно е поврзана со работата на ФКК „Струмица“, низ кој клуб поминале многу автори, од кои некои се појавиле само еденпат, двапати, а некои твореле подолго време. Митко Филев и Кире Козарев со филмската лента супер 8 мм активно творат во периодот 1980-1984 година, познати по нивниот филм ПАТ ДО НОВИОТ ПАТ. Последниот филм снимен на филмска лента е ДРВОШКАТА ТРИЛОГИЈА, на авторот Горан Тренчовски, снимен во 1988 година.

Видео лентата разигрува поголем број автори и започнувајќи од 1990 година, со видео лента ВХС е снимен првиот видео филм БОРБА СО БИКОВИ, на авторот Зоран Узунов. Се враќа и Митко Филев, а се вклучуваат и: Кире Манчев, Кире Јанакон, Јани Бојаци, Дончо Лаништанин, Зоран Наков, Катери-

на Филева, Верица Узунова, Горан Велков, Никола Николов, Васко Стојанов, Андон Николов, Димитар Покрајчев, Влатко Симеоновски, Ивица Донев, Марија Ивановска, Мартин Конев, Методи Митев и други млади творци. Овде морам да го спомнам и тоа дека филмските автори не само што твореа туку и учествуваа во раководните органи на клубот. Меѓу другите, претседатели на клубот биле: Митко Филев, Кире Козарев, Зоран Узунов, Горан Тренчовски и сега актуелниот Епаминонда Ефтимов, кој доаѓа од редот на фотографските автори.

Авторите твореа различни жанрови, според барањето на пропозициите од филмските фестивали. Се снимаа документарци, играни и експериментални филмови. Познати документарци за човечката судбина се филмовите: ПОСЛЕДНИОТ САМАРЦИЈА на авторите Васко Стојанов и Никола Николов, НЕГОВАТА СУДБИНА, на Кире Јанакон, ЗАНАЕТОТ ШТО ОДУМИРА на Зоран Наков, а познати играни филмови се: ФИЛМ – КАКО СЕ СНИМА ФИЛМ и АНГЕЛОТ, ПОШТАРОТ И ВЕЛОСИПЕДОТ на авторот Јани Бојаци. Ќе кажам уште еден интересен настан. Кога го снимахме филмот ЛИМАРОТ И ЦИМЕРОТ, во 1996 година, еден од учесниците во тој документарец, за сето време на снимањето, на неговиот „цимер“ му го повторуваше изразот „овие мора да се шпиони“. Филмот ПОСЛЕДНИОТ САМАРЦИЈА се снимаше неколку дена и кога отидовме на завршниот дел, непријатно се изненадивме кога на вратата на занаетчискиот дуќан имаше некролог дека ненадејно почина саканиот дедо, татко, брат, чичко... почина практично нашиот самарција.

Во оваа прилика нема да зборувам за наградите. Чувството да се биде филмски автор и да се види сопствената творба на филмското платно е ненадминливо, а дружењето со филмските автори на филмските фестивали е неповторливо.

Објективната стварност покажува дека филмскиот аматеризам на некои од авторите им овозможил и комерцијално да продолжат со филмската работа (со снимање семејни веселби), а на авторите Горан Тренчовски и Јани Бојаци тоа им било поттик во оформувањето на нивното високо образование и професионалната работа. Андон Николов го продолжи своето школување во Италија, токму на тоа што го работеше во клубот и сонуваше еден ден да.....

Горан Тренчовски продолжува и понатаму да „сонуваше“ за Струмица да добие печат на град познат преку „Астерфестот“, во меѓународни и светски рамки. Нека тоа биде поттик и за овие млади генерации, кои сега во услови на најголема дигитална технологија треба да се внесат во кадарот и магијата на филмот.

Ацо ГОГОВ

УДК 791-22.079(497.742)
Кинопис 39/40(21), с. 55-58, 2010

ФИЛМОТ ВО СТРУМИЧКО НА ПРЕМИНОТ МЕЃУ ВЕКОВИТЕ: СКИЦА ЗА БЛИСКОТО МИНАТО И СЕГАШНОСТА

1. РЕМИНИСЦЕНЦИИ

На раскрсницата која води накај Чифлик-маало, на извишениот дел од градот, некаде под ридовите, на самиот агол на улицата, во период од неколку декади, ќе се слеаат поворки луѓе од сите четири страни во потрага по филмски кадри кои светлината од астраионското небо ја порамнуваат со онаа на кино-проекторот. Токму на тоа место на крстосување на светлините земски и на оние другите, филмски светлини, долги години ќе фигурира киното „Балкан“ како јавно претпријатие за киноприкажувачка дејност, но и како еден од оние тополи каде што играта не е само игра и има повисока смисла, а филмските ликови се звучни слики кои го запираат здивот. Интересен детал е тоа што фронталниот дел на киното, паното со стакло, каде што на црвена сомотна заднина стоеја плакати на филмовите кои се прикажуваат, со обележана саатница на проекциите – тоа пано, значи, како и целиот објект, се наоѓа во коса положба. Таа струмичка косина, која и сега стои непроменета, долго време ќе биде вовед во една правоаголна хоризонтала – онаа на белото филмско платно – уште од 1927 година, кога Ѓулап Сулејманов ќе го изгради постојаното кино „Балкан“ со летна кино-бавча. Низ подготворената врата веднаш до билетарницата, онака скришум, неколку скалила погоре, сиркаа Одри Хепберн, Клерк Гебл и други црно-бели ликови, врамени во рамка, под превезот од стакло. Чекањето проекции на популарни филмови по сè наликуваше на секвенца од експресионистички филм, на „масовка“, на групна сцена во која мноштвото посетители се претопува во сменувањето на светлината од околните улични светилки и темнината од неосветлените делови на улицата. На тие и такви проекции, во преполна сала, филмските кадри што се редее публиката ги восприемаше не како прост мимезис, како фикција во која солзите и смеата се одглумени, туку како покажување на самиот живот, како стварност, и тоа беше придружено со аплаудирање, довикување, свиркање; прекинувањето на филмот пак, предизвикуваше негодување, колнење, извикување на комични досетки. Крцкањето на



Рекламното пано на Центарот за култура „Антон Панов“

црвените кожни седишта при седнувањето на гледачите, некаде во седумдесеттите и осумдесеттите години од дваесеттиот век, значеше вовлекување на една животна тангента однадвор – внатре, во киносалата, и тука продолжуваше животот како блесок на светло и шуштење на звучници, но и, понекогаш, како плач на мало дете, прегрнување на љубовни парови, шепотење на уво, грицкање семки, па и спиење.

Не е без значење фактот што репертоарот на кино „Балкан“ беше во знакот на нокните проекции, првенствено оние од 18 и 20 часот, додека останатите проекции, онаа од 16 часот, а особено проекциите од 10 и 12 часот, прибираа многу помал број посетители. На тој начин, киното беше одредено од својата нокна димензија на постоење, имајќи предвид дека нокта – како што вели филмологот Анри Ажел во нешто подруг контекст – претставува „растворање на лиците, разбивање на категориите, продор на сето она што било придушено, распарчено од структурите на денот“. (...) „Големата нокна игра ни овозможува стекнување нова власт над светот, но по правилата на некое таинствено искуство...“ (Анри Ажел: „Естетика филма“, БИГЗ, Београд, 1978, стр. 66).

Некаде во деведесеттите години на XX век, најмногу како резултат на експанзијата и енормната популарност на видео технологијата, но не и како единствена причина, конечно ќе биде прекината киноприкажувачката дејност на кино „Балкан“. По извесен период ќе има обид за повторно обновување на проекциите, но тоа ќе трае кратко, до конечното замирање на киното. На познатото црвено пано и денес, виснати, пожелтени, можат да се видат последните три плакати од филмовите што се прикажале. Како своевидно кратко интермецо, меѓувреме во

киноприкажувањето, пред отпочнувањето на еден нов циклус, стои прикажувањето на три филма со Ристо Шишков, во рамките на „Денови на Ристо Шишков“: ЦРНО СЕМЕ, МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА и НЕЛИ ТИ РЕКОВ – од 22 до 24 октомври 1992 година.

2. ФАКТИ

Во периодот од 2005 година започнува нова еманација на филмскиот флуид на просторот на Струмичко. На 28 мај 2005 година, во локалот „Ловиште“, јавно е промовирана идејата за Меѓународен фестивал на краток и документарен филм „Астерфест“, а истата година, од 24 до 26 јуни, е одржано и првото промотивно и ревијално издание на фестивалот. Тоа воедно претставува и започнување на процесот на освојување нови кинематички простори. Покрај традиционалните локации за киноприкажување, како што се: Центарот за култура „Антон Панов“, Домот на техничка култура и Домот на АРМ, филмски проекции, во рамките на фестивалот, ќе се одржуваат и во: Старото забавиште, Терма Банско, Музејот на град Струмица, Малиот парк, манастирот Св. Богородица Елеуса (Милостива) во Велјуса; во хотелите: „Тивериопол“, „Илинден“ и „Цар Самоил“. Кога се работи за локалитетите како античката Терма во Банско и манастирот во Велјуса како нови кинематички простори, важен е спојот помеѓу старото и новото, обидот на топосите кои функционираат првенствено како историски одредници да им се даде и една нововременска назнака преку киноприкажувањето. Преку тоа практично самиот фестивал, покрај својата насоченост кон кинематографијата од Југоисточна Европа, настојува како своја подлога да го има токму локалното поднебје како рамка која ги врамува филмските приказни, домашни и странски; крстосување и средба на различни автори, различни јазици и филмови на што е можно повеќе локации.

Веќе првата година од одржувањето на „Астерфест“ ќе бидат прикажани околу шеесет филма од Југоисточна Европа, со посебно фокусирање на современите филмски и видео форми на унгарскиот филм. Важен сегмент е и симпозиумот одржан таа година, нешто порано, како своевиден вовед во филмската програма, со наслов „Старите ѕвезди на новиот екран“ – обид да се воспостави поврзувачката линија помеѓу она што претставува филмска класика и современиот социо-културен контекст во кој филмот има своја рецепција; обид, конечно, да се ослободи филмската уметност



од стапицата на ефемерноста и тривијалноста и повторно да се доживее како „митски“ настан. Во 2006 година, во рамките на второто издание на „Астерфест“, ќе бидат прикажани повеќе филмови, а значајно место има прикажувањето на блок филмови од Кипар. Таа година се воведени и повеќе фестивалски награди. Наградата „Златна потковица“ ќе ја добие косовскиот филм ПОДИГРУВАЊЕ на Илбер Мехмедалиу и Едон Ризванови. „Сребрената потковица“ ќе ја добие филмот СЕВДАХ на босанската авторка Мира Ердевички. „Бронзената потковица“ ќе ја добие унгарскиот филм НОВО ЕЛ-ДОРАДО на Тибор Кочиш. Воедно, почнувајќи од 2006 година, ќе се доделува и наградата за врвни остварувања во авторскиот филм – „Астер“, а истата таа година наградата ќе ја добие македонскиот режисер Бранко Гапо. Специјалната награда „Стар златен проектор“ ќе ја добие Стефан Шашков за филмот БОИ ВО ВРЕМЕТО.

Наредната 2007 година, во периодот од 31 мај до 4 јуни, ќе се одржи третиот по ред „Астерфест“, под мотото „Отривање нови кинематички простори“. Наградата „Астер“ ќе ја добие војводинскиот автор Карољ Вичек, а трите награди – „Златна“, „Сребрена“ и „Бронзена потковица“ – ќе ги добијат филмовите: БАБИЧКИ НА РЕВОЛУЦИЈАТА на Петра Селишкар; ШЕЌЕРЕН ГРАД на Кимон Џакирис; и КРАЈНА СУРОВОСТ на Росен Елезов. Наградата „Стар златен проектор“ ќе ја добие филмот ДЕВОЈЧЕТО СО ХАРМОНИКА на Билјана Гарванлиева. Таа година ќе се додели и наградата „Мувиленд“ за најдобар краток филм од одредена кинематографија. Во рамките на прикажаните кратки албански филмови, наградата „Мувиленд“ ќе ја добие филмот НАПУШТЕН РАЈ на Ено Милкани.

Четвртото издание на „Астерфест“ во 2008 година ќе се одржи под мотото „Безгранични филмски визији“, во знак на 90-годишнината од првата филмска проекција во Струмица. Најуспешни ќе бидат филмовите: ПРОБЛЕМОТ СО КОМАРЦИТЕ на Андреј Паунов, ДОМА на Горче Ставрски и СРПСКИ ШАЈКИ на Димитар Анакиев, кои ќе ги добијат трите награди „Потковица“. Наградата „Астер“ ќе ја добие познатиот хрватски режисер Лордан Зафрановиќ, кој ќе претседава со жири-комисијата и ќе присуствува на прикажувањето на омажот кратки филмови, чиј автор е тој самиот. Во категоријата „Мувиленд“, за најдобар краток романски филм ќе биде прогласен БРАНОВИ на Адријан Ситару. Истата година ќе биде востановена и наградата за најдобар странски краток игран филм, а неа ќе ја добие филмот БОЛЕН на Мајк Ример. Специјалната награда „Стар златен проектор“ ќе ја добие филмот ТОНЕЧКО СЕЛО на Мартон Ширмај.

Во 2009 година ќе се одржи петтиот „Астерфест“, под мотото „Југоисточни приказни“. Рангел В’лчанов од Бугарија ќе ја добие наградата за врвни остварувања во авторскиот филм – „Астер“. Филмот НАГОРЕ на Георги Лазаревски ќе ја добие „Златната потковица“, „Сребрена потковица“ – филмот ИНФОРМАТИВНИ ПРИКАЗНИ на Намик Кабил; „Бронзена потковица“ – РЕНЕ на Хелена Трештикова. За најдобар краток српски филм во категоријата „Мувиленд“ ќе биде прогласен ТОЧКА НА ПРЕКИН на Игор Тохол, а признанието за најдобар странски краток филм ќе го добие филмот ПТИЧКИ на исландскиот автор Рунар Рунарсон. Нововостановената награда „Ацо Алексов“ ќе ја добие филмот ИЗГРЕЈСОНЦЕ на Горче Ставрски.



Центар за култура „Антон Панов“, Струмица

Специјалната награда „Стар златен проектор“ ќе ја добие филмот БОРОВИНКИ ОД БРОД на Ерик Фуско од Холандија.

Паралелно со прикажувањето филмови на „Астерфест“, почнувајќи од 2007 година, ќе започне и континуираното редење филмски сеанси по иницијатива и во организација на Тивериополската филмска алијанса, со режисерот Горан Тренчевски како нејзин *spiritus movens*. Во 2007 година ќе биде прикажан филмот ЗАТЕМНУВАЊЕ на Жорж Мелиес, снимен пред цело едно столетие, како и документарецот СРЕДНОВЕКОВНИТЕ ФРЕСКИ ВО МАКЕДОНИЈА на Кочо Недков, снимен пред точно 50 години. Наредната година следуваат повеќе филмски сеанси во кои е видлива интенцијата за проникнување на домашниот македонски филм и остварувањата од странски автори, такви кои веќе се сметаат за класични. Во јануари и февруари 2008 година е остварено едно ретроспективновидување на македонскиот филм, навраќање на неговите почетоци; настојување она што првентивно фигурира како архивски материјал и ретко се прикажува – повторно да биде актуелизирано. Така, најпрвин ќе бидат прикажани филмовите: КОМИТСКА ЛЕГЕНДА и СОНЦЕ ЗАД РЕШЕТКИ (последниот според новела на Славко Јаневски). А во февруари, како надоврзување, ќе бидат прикажани и филмовите: ЖИТО ЗА НАРОДОТ, БУНТ НА КУКЛИТЕ и ПОДАРОК ОД ВЕСЕЛИОТ МОЛЕР. Посетителите на тој начин ќе добијат можност да ги проследат самите почетоци на македонската кинематографија, црно-белите кадри кои евоцираат поинаков сензибилитет и друго време. Во април истата година, на локалните ТВ-станции, како поместување од киноприкажувачкиот простор на телевизискиот екран, ќе бидат прикажани инсерти од филмот АНДРЕЈ РУБЉОВ на Андреј Тарковски. Во јуни, пак, ќе биде прикажана ретроспектива на филмови на еден од најзначајните претставници на новиот германски филм од 70-тите и 80-тите години – „романтичниот анархист“ Рајнер Вернер Фасбиндер. Темноцрвениот плакат и брошурата со филмската програма - на кои фигурира згаченото и копнежливо лице на Фасбиндер – остануваат како својвидно хартиено сведоштво за средбата на струмичката публика со приказните за Лили Марлен, Марија Браун и Вероника Фос.

Во октомври истата година, во Малата сала на Центарот за култура „Антон Панов“ ќе бидат прикажани два кратки филма од македонски автори, со присуство на авторите и дел од актерската екипа. Тоа се филмовите: ИСКУШЕНИЕ во режија на Бранко Костески; и ЧАРЛИ ПАРКЕР, ЉУБОВ МОЈА во режија на Аљоша Симјановски. Кон крајот на годината, пак, ќе бидат проектирани три филма

од струмички автори: СЕКС, ДРОГА И РОКЕНРОЛ на Јани Бојаџи; ПИШТА на Киро Урдин; АДИОС на Горан Тренчевски.

Во 2009 година, на 27 февруари, ќе бидат прикажани кратки филмови од браќата Манаки, а на 28 и 29 март, во Домот на АРМ, ќе се прикаже циклус вестерн филмови, со ТОЧНО НАПЛАДНЕ како филм со кој ќе започне циклусот. Извонреден впечаток кај публиката ќе остави краткиот филм ВРАТА на ирската режисерка Хуанита Вилсон, која ќе присуствува на проекцијата и ќе ги сподели, преку неформален разговор со публиката, своите искуства при креирањето на филмот. На 12 и 13 декември, во Домот на АРМ, ќе се прикаже циклус норвешки филмови поврзани со името на норвешкиот писател Кнут Хамсун. Како прилог кон одбележувањето на 20-годишнината од смртта на Семјуел Бекет, ќе се прикаже дваесетминутниот ФИЛМ, работен според сценарио на Бекет, со Бастер Китон во насловната улога. Треба да се истакне дека најголемиот број од наброените програми се реализирани во соработка со Кинотеката на Македонија.

Во јануари 2010 година беше прикажан мал циклус филмови за Исус од Фердинанд Зека, а на 23 март оваа година беше прикажан документарниот филм ДУХОТ НА ТАТКО МИ, посветен на Ристо Шишков, во режија на Горан Тренчевски – обид за документаристичко препрочитување на еден од најзначајните актери на македонскиот XX век.

3. НЕГОВОТО ВИСОЧЕСТВО АВТОРОТ

Филмот во пост-кино „Балкан“ периодот во Струмичко, може да се рече, е обележан со свртување кон она што значи авторски филм, преку реализирање на повеќе тематски циклуси, а тоа истовремено значи и настојување кругот на гледачи филмот да го доживее како естетски феномен. Таа цикличност, така да се рече, од своја страна е обележана со обидот да се воспостават паралели и допирни точки меѓу различни кинематографии; интенција за поврзување на старите филмски кадри, оние минато-вековните, веќе видени, како дел од филмската меморија на поединецот, со оние новите – филмските кадри кои допрва се снимаат во реонот на Југоисточна Европа. Неговото височество Авторот, преку кратката филмска форма, во современ контекст, станува раскажувач на приказни кои треба да го имаат дејствието на ударна игла – со минимален број знаци (аудитивни, визуелни) треба да го соголи животот до неговата суштина и да се препознае како перфекционистичка уметност, еквивалентна на книжевната хаику форма.

ЖАРКО КУЛУНЦИСКИ

УДК 791.65.079(497.711)(049.3)
Кинопис 39/40(21), с. 59-70, 2010

ПУБЛИКАТА ГО ВРАЌА УДАРОТ

(„СКОПЈЕ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ“, 21-29 АПРИЛ
2010, КИНО „МИЛЕНИУМ“, КИНО „ФРОСИНА“ И
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА)

Фестивалски профил:

Директор/главен организатор: **Иво Антов**
Селектор на главна програма: **Татјана Јаневска**
Селектор на Авторски филм: **Петар Митриќ**
Селектор на рок-документарци: **Тони Шарик**

Награди:

КУЈНА на Фатих Акин, најгледан филм
ЕДЕН на Вардан Тозија, најдобар краток
балкански филм
13, група автори, најдобар едноминутен филм

Мала дигресија. Всушност, невозможно е текст да почнете со дигресија, таа обично доаѓа некаде на средина, малку по неа или троа пред тоа, но никако на самиот почеток. Поради тоа ќе се поправам: мала увертира.

Во 1999 година прв пат се инфицирав со вирусот на Скопскиот филмски фестивал. Ми текнува дека секој посетител имаше отприлика ваква двојба (избор). Во Музејот на современа уметност се одеше доколку намерата беше да се избегнат големите „гужви“ во Домот на АРМ и доколку имаш потреба да се наклукаш со андерграунд „филмиките“ на ликови како Ворхол или Гринавеј. Чинам дека тоа беше прв пат во Македонија да се прикажува висококалоричниот експеримент КУЈНА (1965) и други слични филмски обиди, при што малата сала при врвот од скопското Кале беше речиси исполнета, а настаните се одвиваа во комотна и релаксирана атмосфера. Доколку некој ги преферираше ударните



21-29 АПРИЛ

www.skopjefilmfestival.com.mk

ПРОГРАМА

уметнички наслови од светот и малку повеќе турканици, одбираше да го посети воениот дом во кој единствено портирите беа во контекст на неговиот назив. Сето останато беше во филм.

Бидејќи тогаш бев средношколец, имаше два начина да се дојде до билети. Првиот, нормално, е регуларно да се фати ред штом ќе отворат фестивалските билетарници и да се чека отприлика еден час. Сè ми се чини дека токму седмицата кога се одвиваше СФФ, се погоди да бидеме „отсабајле“ на смена во ЈБТ. Поради тоа што секој ден правев „целодневна“ на Фестивалот - ги следев проекциите од прва до последна, утрото решавав барем физички да останам присутен на часовите. Чат-пат наоѓав некој да ми набави карта, но кога тоа немаше да се случи, мораше да се прешалтам на вториот начин. Наоѓање гратиси. Имав друга од класот чие момче по некакви неодгнати канали најде два блока за нив. Кога некој од двајцата ќе беше спречен во доаѓањето, со мене се случуваше невидено, стопроцентно „веселе“. Си спомнувам дека секое утро се будев со погрешни мисли: да има момчето на мојата пријателка токму тој ден повеќе работа и да изгревам гратис. Сепак, вистинскиот филмофил мора да има секогаш џокер во ракав.

Ни А ни Б, туку наоѓав план В. Портирите, инаку едни крајно намуртени строги сурати, кои без сентименталности си ја вршеа должноста - не даваа ни пиле да пролета без билет, ги омекнав со својата упорност во редовноста и висењето пред вратите на салата и во неа. Кога немаше да дојдам до официјални карти (чија популарност стана толку голема, што се појавија и фалсификувани варијанти на пазарот), тогаш мораше да искамчам влез на таков начин. Сега, не велам дека тоа секогаш беше возможна мисија, но се случи неколку пати.

2009 - десет години подоцна. Фановите на СФФ веќе го немаа тој луксуз од старите времиња. Иако Фестивалот се одржува на неколку локации, комотно се оди во која било од салите, знаејќи дека друштвото со грст кино-фанатици е загарантирана, како со мојот пријател Сидо. Ќе фрлиш неколку муабети со „професорот“ (така го викаа „корчагинци“) и со еци-пеци-пец си бираш место во празно-

то гледалиште.

2010. Публиката одново му се врати на Фестивалот. Точно, тој повторно немаше каталог, дури ни гости, доцнесе еден месец со терминот, не беше најавуван навремено, но направи исклучителна понуда за сите филмофилски вкусови, не само преку маркетиншкиот дел туку и преку активностите кои беа составен дел од него. Пред сè, мислам на програмата сочинета од долгометражни играни, музички, документарни, кратки филмови, како и ретроспектива на 90 години од раѓањето на Ф. Фелини (преговорите да се донесе во Македонија некој од неговите постојани соработници на крајот се изјаловија), но и на изложбата на филмски плакати на студентите од Факултетот за арт и дизајн при Европскиот универзитет насловена „Паника“, во чиј склоп студентите направиле свои графички решенија на познатите хорори, потоа изложбата на фотографии кои се реплики на кулните

сцени (од ПОЈАДОК КАЈ ТИФАНИ, УБИЈ ГО БИЛ, ОЧИ ШИРОКО ЗАТВОРЕНИ, до ЦРВЕНО на Кишловски), „Ex_positions 1/10.000“ на Д. Џолев, како и работилницата Red digital camera во организација на Аквариус дизајн и концертот на Дисциплина кичме во Младинскиот културен центар, со што официјално се заокружи фестивалското издание 2010.

Дали селекцијата на филмови во главната, специјалната и авторската програма имаше заеднички именител? Она што беше забележливо „од авион“ е дека на СФФ годинава доминираа филмови во кои на некаков начин се тематизираат Евреите. Пристапите според кои тоа се правеше во насловите како: ЛИБАН, ПРАШАЊЕ НА ГОЛЕМИНА, ВРЕМЕТО ШТО ПРЕОСТАНУ-

ВА, ЖИВОТ ЗА ВРЕМЕ НА ВОЈНА, СЕРИОЗЕН ЧОВЕК, беа мултифокални и зависеа од самите автори. Некаде дилемите се однесуваа директно на Израелците, некогаш на американските или емигрантски Евреи, но секогаш беше присутен не само критички однос, туку и некаков трагање по сопствениот идентитет, што, со малку поинакви зборови, упатува на дистанцирано-демистификаторскиот ракурс на авторите кон оваа тема.

Поради фактот што СФФ (исто како и Евреите) во сите овие изминати години, иако прилично трагаше по сопствена окосница (во рамки на програ-



мите, фестивалскиот облик, терминот, наградите), остана насочен кон својата најбитна одлика - авторскиот филм, во овој текст ќе се свртиме кон делата на нешто поголем број автори (потврдени но и такви кои допрва доаѓаат) од тоа колку години брое на своето konto фестивалската традиција.

СОЛОНЦ

Последното издание на СФФ ги донесе најновите проекти на веројатно најважните активни претставници на американскиот независен бран. Имено, опозитот на Холивуд (т.е. големите студија) го имало уште од самите почетоци на филмот во Америка. Кога во 1908 година бил основан трустот „Едисон“ во кој биле вклучени сите битни филмски компании, инстантно се појавило и независно крило филммејкери. Оттогаш до денес перпетуално се пројавува, помалку или повеќе, и таа

гласна критична маса на заговорници и почитувачи на инди-филмот во Соединетите Американски Држави.

Прв на овој уметнички список во моментот, секако, е Т. Солонц, автор присутен на СФФ со повеќето свои проекти и автор кој секогаш се поставува себеси на „ничија земја“ меѓу мрачната провокативност и општествената сатира. Солонц го етаблира својот вкус за испитување на апатијата и неугодноста на средната класа во Америка и нејзините предградија, во што вешто го меша како своето еврејско потекло (требало да стане рабин), така и спомените од најраното детство поминато во Њу Џерси.

Во неговите филмови како да најдоа своја закрила сите критичари на американското општество (однатре но и однадвор), бидејќи со еден сложен тон и суптилна иронија го вади на маса она што повеќето го кријат во себе. Исчашените места,



*Сериозен човек (Итан и
Џоел Коен)*

откинатите делови од општествениот плашт, празните одови, пукнатините во т.н. американски менталитет се инспирација на неговите филмски стории преку кои прави да се проголта непријатното, но преку гарантирано количество несекојдневен, „солонцовски“ хумор.

ЖИВОТОТ ЗА ВРЕМЕ НА ВОЈНА е последниот негов реализиран проект (ТЕМНИОТ КОЊ е предвиден за в година), снимен со буџет од четири и пол милиони долари. Првичниот наслов долго време бил ПРОСТУВАЊЕ, а самиот автор го нарекува наследник на неговите најизвикани проекти. Во ЖИВОТОТ ЗА ВРЕМЕ НА ВОЈНА настапуваат гарда американски квалитетни актери кои не се од оној прв, истрошен ешалон (Ш. Хендерсон, А. Џејни, А. Шиди, М. К. Вилијамс). На Венецискиот фестивал филмот ја освои наградата Осела за сценарио.

Осмилен како калеидоскоп од четири приказни, во неговиот центар се поставени сестри-Еврејки кои кошмарно се снаоѓаат во меѓуполовите односи. Речиси сите ликови се поврзани со нив (поранешни, сегашни и идни момчиња и сопрузи, деца, пријатели, роднини). Иако повеќето од нив се средовечни, потрагата по некој „спроти себе“, но и потрагата „по себе“ не е завршена. Многу далеку од тоа. Војната од насловот го има и контекстот на општествена заглибаност во Средниот Исток (Азија), но многу повеќе „војната“ која секој од нас ја води секојдневно со себе. Солонц снима чисти, вакуумски геометриски сценографии, со преосветлени, пастелни филтри, за да ги искарикира и онака чудните ликови. Со таквата опустошеност на кадарот, дополнително ги мотивира стерилноста и изгубеноста кои доминираат и во овој негов проект.

ДВОЕЦ КОЕН

Браката Коен толку долго време работат во тандем - пишуваат, режираат и продуцираат заедно, што не само за обичниот гледач нивните посебни имиња се неважни, туку станаа еден од најбараните американски брендови. „Двоглавиот режисер“, како што ги нарекуваат пријателите во Холивуд, делат слични погледи за проектите. Анегдотите и оние кои ги пишуваат велат дека кога

некој од актерите ќе ги праша одделно двајцата Коеновци исто прашање, добива и ист одговор. Со своите петнаесетина проекти (иако не секогаш кредитирани како тандем на најавните шпици) ги освоија речиси сите филмски награди на англиската говорна естрада, но и надвор од неа (од Оскарот, преку Глобусот и Палмата, до БАФТА-та).

Проектот со кој годинава се претставија пред скопската публика е насловен СЕРИОЗЕН ЧОВЕК и својата премиера ја имаше во октомври 2009. Критиката го опиша како комедија од „нежниот но мрачен“ период на американската кинематографија (околу 1968), снимена со мал буџет за условите на САД. И овој филм на своевиден начин се базира врз детството на режисерите во големото еврејското предградије Св. Луис Парк, Минесота. Иако доби и номинација за Оскар за „најфилм“, СЕРИОЗЕН ЧОВЕК е меѓу нивните проекти кои најлошо поминале на киноблагајните, со најмалку доход од проектите снимени во последните десет години.



Баарија (Џузепе Торнаторе)

Се има впечаток дека овој филм не само што одбива да донесе нешто ново во рамки на дефинираните авторски карактеристики на браќата Коен (сè што досега сме виделе од нив), туку и дека се надоврзува и црпи лакомо од принципите на естетиката на независниот бран, како Солонц, на пример.

Веројатно, делот од филмот кој е впечатлив за публиката е самиот почеток, кога како пролог на дејствието, авторите вклучуваат кратко парче, кое претставува снимена легенда од почетокот на 20 век. Од таа вјашувачка ситуација се огледува и расплеткува и дејството на еврејскиот професор по физика. Настаните се селат во Минесота, 1967 година, кога на Голник (М. Сталберг), по домино-систем, му се случуваат редица таксирати: жената бара да се разведат, брат му, инаку математички генијалец, се вплеткува во коцкарски ујдурми, на факултет е обвинет за уцена од некој студент, со можност да биде отпушкан од страна на стручниот колегиум, доживува сообраќајка, а сето време треба да го поддржи и син му кој се подготвува да стане бар мицва. Иако централен лик е самиот Голник, околу него се отсликани и дузина споредни карактери, секој за себе исклучителен, но повеќето од нив лабаво мотивирано се појавуваат и губат во текот на филмот.

Речиси никој од пријателите не му излегува во пресрет на главниот јунак, па тој почнува да бара „чаре“ кај различни рабини. Но, сите тие му ја прават збунетоста погигантска, отколку што суштински го наведуваат на конкретни решенија. На некој свој начин, овој филм е и „он-д-роуд“, особено во несопирливиот копнеж на Гопник да дојде до олеснување на своите маки од едно место до друго. Неговата одисеја толку се натрупува со микронастани што единствениот можен исход е поклопувањето на личната со колективната апокалипса.

ЏАРМУШ

Главниот претставник на независното кино во САД, во периодот на осумдесеттите и деведесеттите години, е роден во евроамериканско семејство од средна класа во Охајо. Мајка му, наследник на ирско-германски гени, била филмски и театарски критичар пред да се омажи за таткото на Џармуш, кој бил трговец и наследник на чешко-германски иселеници. Ваквиот шаренолик бекграунд, во комбинација со стекнатиот вкус за контракултура, огледувајќи се на Бароуз и Керуак, направи од Џармуш габаритен авторски глас надвор од мејнстримот, но со многу поклоници, дури и во негови рамки.

ГРАНИЦИТЕ НА КОНТРОЛА е медитациско-криминален филм кој се случува во Шпанија, со Исак де Банколе во улогата на молчаливиот егзекутор (актер кој потекнува од Брегот на Слоновата Коска). Овој осамен убиец добива тајна мисија на која го следиме во чекор. Џармуш посегнува по жанровско клише, но не се осмелува тоа слепо да го почитува и едноставно да го впрегне во своите идеолошки и авторски намери, туку го испитува, главно поврзувајќи го со нетипичниот дискурс на медитација (имагинација) и варијација. Сцените кои следуваат една по друга користат структура на повторување со мали отклони, при што филмот се претвора во игра, и за оној кој го осмислува, и за оној кој го следи, бидејќи вториот се фаќа во мамката да ги бележи деталите кои се разликуваат од претходната верзија, да ги лови малите отклони кои сами по себе ја креираат интригата

во дејството а не некакви големи поместувања. Ирационалноста и маргиналиите, како и обично, го опседнуваат и идентификуваат светот на Џармуш, главно преку посочените наноастани и лепливите реплики кои неретко дијалогизираат со општите места од културата и од светот на филмот, но и со ликовите кои, иако се толкувани од извикани имиња (Т. Свинтон, Б. Мареј, Џ. Харт, Г. Г. Бернал), се покосени под експерименталниот стил и интенција на Џармуш. ГРАНИЦИТЕ НА КОНТРОЛА се своевиден авторски каприз да се испитаат границите на гледливоста кога се превртува на глава пирамидата на жанровските одредници, при што во името на таа цел се губат трагите на консеквентноста во наратолошка смисла.

ХЕРЦОГ

Кога Холивуд има потреба и намера да мобилизира нови гледачи или во своите редови да додаде густина и колорит, секогаш бара освежување надвор од границите на својот еснаф. Истовремено, самата Америка претставувала уметничко Елдорадо на многу (само)прогонети или забранети автори од сите светски меридијани. Она што во такви ситуации најчесто се случува е винвин комбинација. Холивуд и студијата добиваат инаков видик и сензибилитет, а авторите почва каде што, доколку ги прифатат домашните мерила и принципи на работа, плодно ќе креираат и фантазираат (уметничката работа е, пред сè, во

имагинацијата).

В. Херцог е германски филмски и оперски режисер, продуцент, сценарист и актер. Неговото име е ставано во контекст на „новиот германски филм“, рамо до рамо со Фасбиндер, фон Трота, Шлендорф, Вендерс. Во 2009 година тој стана единствениот филмација кој во неодамнешната историја влегол со два свои филма во официјалната конкуренција на Венеција, и тоа во истата година. Првиот е СИНЕ, СИНЕ, ШТО СТОРИ. Вториот е ЛОШИОТ ПОРУЧНИК: ЊУ ОРЛЕАНС кој годинава беше прикажан и на Скопје филм фестивал. Насловот е идентичен како и филмот на А. Ферара од 1992 година, иако Херцог во една пригода ќе изјави дека неговата варијанта не е ниту продолжение, ниту, пак, некаков римејк. Ферара не



молчеше во сета оваа ситуација, така што во светот на филмот луѓето прилично се забавуваа слушајќи ги нивните меѓусебни дофрлувања на интервјуата и прес-конференциите. Веднаш по премиерата во Венеција, Херцог кажа: „Мерак ми е да го сретнам тој човек. Сметам дека ако се најдеме некаде и некогаш, со шише виски пред нас, ќе ги исправиме нештата“.

ЛОШИОТ ПОРУЧНИК: ЊУ ОРЛЕАНС е еден од најнетипичните филмови на кои се смеете а е далеку од комедија. Потонат во атмосферата на постапокалиптичниот Њу Орлеанс, во градежните и моралните урнатини по разорниот ураган, филмот го пренесува карактерниот лупинг на еден одликуван полицаец (Н. Кејџ). Откако ќе настрада во обид да му помогне на затвореник, неговото лично и професионално однесување се претвора во дивеење: зависност од дрогата кокаин, кражби, различни жени во својата постела, тепачки. Насилството и лудилото врежано на секоја гримаса од лицето на поручникот неретко преминуваат и во својата спротивност - хистерично смеене (антولوجиската сцена со игуната). Очигледни се авторскиот темперамент и пристапот на Херцог, при што тој ги ползува моделите на холивудското кино (познати актери, криминалистички заплет), но ги обојува со сопствената интенција да вклучи доза урнебесен хумор на места каде што гледачот не го очекува тоа.

Критичарите дадоа едногласен консензус околу глумата на Кејџ (покрај него се појавуваат и Е. Мендес и В. Килмер), сметајќи ја за „негова најквалитетна изведба со години“, или како „едноставно хипнотичка“. Навистина, со своето растегливо лице, Кејџ го пренесува пред камерите секој милиметар на внатрешно согорување и препукување кое се случува во искривоколчениот поручник. Ако изјавата на Р. Иберт дека овој филм припаѓа на списокот на десет холивудски филмови за 2009 е сосема оправдана, сепак се чини малку претерано сместувањето на ЛОШИОТ ПОРУЧНИК: ЊУ ОРЛЕАНС во филмови на деценијата.

ШЕРИДАН

Еден од ретките филмови кои по СФФ се најде на репертоарот на скопските кина беше БРАКА на Џ. Шеридан, ирски режисер кој шест пати бил номиниран за Оскар и кој е најпознат по насловите како МОЕТО ЛЕВО СТАПАЛО и ВО ИМЕТО НА ТАТКОТО. Во последните неколку години, поради своите проекти БРАКА и КУКА НА СОНИШТАТА соработуваше со најголемите актерски имиња во подем (Д. Крег, Н. Вотс, Р. Вајс, Т. Мегваер, Џ. Гиленхал). Во БРАКА тој се осврнува на тема која во лите-

ратурата, па очигледно и во филмот, е често пати користена. Тоа е враќањето на сопругот од војна кога сите веќе кренале раце од тоа. Најстариот таков (прет)текст е самата *Одисеја* на Хомер, иако и филмот на Шеридан се базира врз истоимен проект на данската режисерка С. Биер (препознатлива по маестралниот ПО ВЕНЧАВКАТА, претходно веќе прикажан на СФФ). Оригиналот е снимен во 2004 година и се случува во Авганистан и Данска. Освен што ликовите ги толкуваат холивудски пулени, „мала“ промена е направена и во самиот топос, кој се префрла во пејзажот на северноамериканскиот потконтинент.

БРАКА е репер на ангажираноста на Шеридан во рамките на војната во Авганистан и обид да се омекнат комплицираните семејни односи (се разбира, поради драматуршката напрегнатост и целовитост, помеѓу браќата стои и жена). Сепак, неговите авторски цели одат и понатаму, отворајќи го болното американско прашање на ресоцијализација на војниците-воени повратници.

Судириите се повлечени и сместени на повеќе нивоа во рамките на семејството Кахил (брат-брат, сопруг-сопруга, татко-син, снаа-девер), но и во рамките на општеството и во интимата на самите ликови. Со неколку наратолошки изненадувања, филмот главно се движи по права линија, со што му недостига малку повеќе авторски удел за мазно да се вклопи во главната програма на СФФ. Впечатокот на повеќето е дека дури и „на невидено“, римејкот е послаб од данскиот оригинал. Не би оделе толку силно во сите овие констатации, туку само би рекле дека БРАКА е филм со интенција, односно филм-прагма, кој студијата го прават главно од утилитарни причини, поради проблемите со кои се соочува американското општество и дел од неговите граѓани.

Интересно е да се спомене уште фактот дека ирскиот режисер ги најми своите сонародници У2 за главната нумера во филмот, што укажува и на тоа дека бендот и понатаму се грижи да се вклучи во што повеќе општествено релевантни проекти. Нивната песна „Winter“ доби номинација на холивудскиот Глобус.

БЛОМКАМП

Американскиот блок од автори и филмови на годинешниот Фестивал го привршуваме со името на младиот Н. Бломкамп (1979), кој е роден во Јужна Африка а работи во Канада. Освен со филм се занимава и со режирање реклами. Имено, кариерата ја почнал како илустратор и автор на визуелни ефекти. Во 2007 година работел на кратките филмови за промоција на играта „Хало“. За еден од



Животот за време на војна (Тод Солонц)

нив добил и Кански лав 2008 – Гран-при филмски лавови. Тоа било почетната соработка со П. Џексон (ГОСПОДАР НА ПРСТЕНИТЕ) како продуцент. Веднаш потоа Џексон го најмил да работат на ОДДЕЛ 9 во кој доаѓа на виделина сета специјалистичка подготвеност на Бломкамп - документаристички пристап, рачна камера, силно осветлување, ефекти генерирани преку компјутер. Стилот на видео-игра е забележлив во секој дел од овој проект полн со натуралистички бои и контрасти и динамичност од која боли глава. Колку овој проект стана значаен, сведочи и податокот што набргу по појавувањето се стекна со епитетот култен меѓу субкултурата на гејмери и фанови на ефекти, а списанието „Тајм“ го вклучи името на Бломкамп во стотите највлијателни личности за 2009, додека ОДДЕЛ 9 понесе четири номинации за Оскар.

Покрај техничките карактеристики на проектот, нужно е да се каже дека тој начнува и една актуелна политичка димензија. Поточно, сижето е конципирано околу вонземјани кои со своето НЛО доаѓаат на Земјата како вистински бегалци од својата планета, при што по некое време креираат цело свое гето. По години поминати таму, во него почнуваат да царуваат криминал и непослушност. Владата во Јужна Африка добива идеја да ги релоцира на друго место (споредбите со коридорот на нашите политичари со кој требаше да се префрлат бегалците од Косово се толку лепливи). Главниот хуманоиден лик е оној на Ван дер Марве, кого го толкува јужноафриканскиот режисер, продуцент, актер и сценарист Ш. Копли впечатлив по својот крајно ноншалантен пристап, отсликувајќи го полнокрвно својот лик.

Како што веќе спомнавме, проектот е особен поради политичките скокоткања и импликации кои ги има во сосема доволен број, спакувани во примамлива и лесно гледлива облица. Иако авторите главно ги имале предвид сопствените гета (Бронкс), тие сосема корелираат и со ситуацијата на Балканот. Во тоа некако се препознаа и

Нигеријците, при што еден од нивните министри побарал од кинострибутерите во државата, или да го забранат, или да ги исечат парчињата од филмот кои се однесуваат на нивната држава, бидејќи филмот давал негативна слика на нигериските личности како криминалци и канибали. Дури и лидерот на бандата во филмот се `чита` исто како нивниот поранешен претседател (Обесанџо). Подоцна филмот е забранет во цела Нигерија. На наше видно задоволство, не и во Македонија.

ЕЛИОТ

Ја напуштаме сега Америка, но остануваме на теренот на англискиот јазик. А. Елиот е четириесетгодишен австралиски независен сценарист и режисер на стоп-моушн (кадар по кадар или анимација со кукли) анимирани филмови чии пет досегашни проекти различни по должина учествувале вкупно на шестотини светски фестивали и добиле над сто награди, меѓу кои и Оскар за ХАРВИ КРАМПЕТ и „Анеси Кристал“ (награда на еден од важните фестивали за анимирани филмови) за МЕРИ И МАКС. Токму тој наслов е и неговиот дебитантски долгометражен филм чија премиера ја имаше на филмскиот фестивал „Санденс“, со што стана првиот анимиран филм и прв австралиски филм кој се прикажувал ноќта на отворањето во 25-годишната историја на фестивалот. Тоа кажува многу и за самиот проект, кој, иако потпаѓа во категоријата анимирани филмови, најде многу повеќе свои фанови меѓу возрасните гледачи, особено поради јазикот и начинот на раскажување, а и поради физиономијата на куклите и темата на самата историја. Поточно, филмот припаѓа во категоријата на т.н. клејмација глиномација (анимација со и од пластелин), или најточно – глинографија клејографија (термин на самиот автор со кој ги спојува термините анимација со пластелин и биографија, поради врзаноста на ликовите со неговите роднини и пријатели).



Елиот ангажира голем тим на аниматори и моделатори, па за да се комплетира овој филм, биле потребни пет години. Во својата работа користи традиционални техники на комора, што значи дека секој сет и секој лик се „вистински“ минијатурен ракоделен објект, според т.н. француска методологија. Не користи дигитални додавки или компјутерски генерирана сликовитост за да ја достигне својата визуелна естетика. Конкретниот наслов чини осум и пол милиони австралиски долари и е работен во Мелбурн со екипа од над 120 луѓе. Гласовите на ликовите ги позајмуваат Ф. Сејмур Хофман (Макс) и Т. Колет (Мери), а, меѓу другите, ги слушаме и вокалните придонеси на Е. Бана и Б. Витмор.

МЕРИ И МАКС е вистинска гледачка гозба, вешто исткаен со алузии и аспекти од секојдневието. Повеќето од нештата кои секој од нас ги забележува постојано, во раскошноста и полноста на стилот на Елиот стануваат онеобичени и оригинални. Пријателството помеѓу осумгодишната полничка Австралијка и интровертниот 44-годишен њујорчанец е изведено како пријателство преку допишување, при што еден на друг си го испраќаат во зборови и на друг начин она што најмногу им треба и им се допаѓа. Најчесто нивните писма се лек против осаменоста и отпадноста.

На прв поглед, филмот се чини не толку „нормален“, но со текот на дејствието сфаќаме колку е тој - реален. Елиот работи главно на полнење (нијансирање, растегнување) на ликовите најчесто со нови, понекогаш редувантни, но секогаш интересни и молскавични одлики. Авторскиот чин е чин на конструирање ликови кои натежуваат од своите симболични и социјални улоги, обележани од нивните навидум банални постапки и потези. Во својот филм, младиот автор вклучува и не толку сварливи теми, како што се: различностите, дебелината, таксидермијата, аутизмот, но тоа го прави на начин што е достапен и уникатен.

МАРФИ

Како мост од англиското говорно подрачје кон останатите автори, ќе го спомнеме британскиот дебитант Д. Марфи. Овој потписник на бројни реклами со клиенти како Сони, Смирноф, Врџин, Водафон, Оринџ, МТВ, Нисан, својот дебитантски филм го виде на фестивалот „Санденс“, како и во Берлин и Единбург. БЕЛА МОЛЊА е драматичен трилер кој е инспириран од Џ. Вајт, популарен како „танчарски престапник“, инаку познат танчар и забавувач од планините Апалачи. Со буџет од два милиона долари и, иако се случува во Западна Вирџинија, снимен е во Хрватска. Биограф-

скиот момент во филмот генерално се почитува - Вајт уште како дете шмркал бензин, престојувал во центри за деликвенти, бил нескротлив по темперамент, лесно скокнувал во тепачки, имал проблеми со алкохолот, но неговото портретирање е исполнето колку со тој протодокументаризам, толку и со артистички приод. Тоа е постигнато со црно-белата техника но и со пресликување на шизофреничниот момент при снимањето - расеани кадри, рачна камера, недоволно осветлување, бомбастична музика. Терајќи го целиот филм по два терена - меѓу суровата стварност и набрекнутиот естетицизам, Марфи го завршува потполно во свој стил. Во неочекувано, сурово-спиритуално финале кое е и врв на актерското исцрпување.

МИНАРОЛИ

Во специјалните проекции на СФФ се најде и авторот А. Минароли од Албанија, инаку директор на нивниот филмски архив. Првиот негов филм е документарецот ЗА САНТИМЕТАР со кој ја освоил главната награда на Фестивалот во Торино. Неговата склоност кон документарното (фактичкото) се забележува и во неговиот последен проект. Снимен според вистински настан и на веристички начин, со сета дрска наивност ја отсликува албанската реалност. Минароли тргнува од прастар албански обичај на крвна одмазда која се пренесува од колено на колено, како што некаде се пренесуваат исклучителни скапоцености. Токму тоа го враќа главниот лик, 22-годишен студент, од модерниот свет на Тирана во немилосрдниот свет на селото заглавено во временска машина. Дејствието кое на моменти е непотребно развлечено или недоволно плаузабилно, сепак им погледнува на нештата директно в очи и поради тоа го заслужува, со својот бескомпромисен пристап, местото на Скопскиот филмски фестивал.

ТАДМОР-МАЈМОН

Уште еден пар во работата се режисерите Тадмор и Мајмон од Израел, и обајцата со биографија исполнета со кратки, документарни, или ТВ-филмови. ПРАШАЊЕ НА ГОЛЕМИНА им е првиот поголем залак. На Тадмор му е иницијален обид да сними долгометражец, а на Мајмон втор, иако претходниот исто така го правел во тандем. Привидното неискуство во случајот со овие режисери воопшто не им претставува хендикеп. Напротив, тоа ги опуштило да снимат филм олеснет од интенции кои ги надминуваат нивните можности, што неретко се случува со авторите кои недоволно работеле на долгометражни филмови.

Преокупацијата на ПРАШАЊЕ НА ГОЛЕМИНА е феноменот кој многумина го нарекуваат „болест“ на новиот век: дебелината. Сепак, односот кон неа во филмот е спонтан, далеку од пропаганден или каков било вештачки наметнат призвук. Спојот на спротивности, истовремено поставен како наративен стимулатор и блокер, се извлекува преку четворицата екстремно дебели пријатели кои имаат бројни проблеми поради прекумерната тежина - од лични до професионални. Еден од нив почнува да работи во јапонски ресторан, каде што среќава поранешен тренер по сумо-борење. Оттука почнуваат да се линкуваат меѓу себе полните Израелци и типичниот јапонски спорт сумо.

Како и повеќето комедии, филмот ги користи стереотипите на меѓусебна перцепција, но притоа ефектот што го постигнува кај публиката е алиби на сите доведувања до општост. Фестивалите кои ги немаат ваквите наслови на својот репертоар се сиромашни за најплодниот филмски жанр, нејзиното врвно височество - комедијата.

МАОЗ

Остануваме на исто географско тло, но ги менуваме комплетно тонот и атмосферата. Од опуштените мажи со „пелени“, се префрламе на преплашените момчиња во униформи. Од шумите околу израелскиот град Рамли, прескокнуваме во внатрешноста на еден тенк. Говориме за првиот филм на израелскиот филммејкер С. Маоз со кој го освои венецискиот Лав и стана првиот Израелец што го постигнал тоа. Пред да ја „добие“ Венеција, ЛИБАН бил одбиен од фестивалите во Берлин и Кан. Иако и на домашно тло предизвика поделени мислења, филмот беше номиниран во десет категории за националните награди *Офир*.

На своја 20-годишна возраст и самиот Маоз бил стрелец во првите израелски тенкови, кои влегле во Либан во текот на Либанската војна од 1982 година. Сценариото ги опишува настаните поврзани со четворица израелски тенкисти препуштени на судбината во едно либанско село на почетокот од војната. „Ми беа потребни 20 години пред да соберам сила да го напишам сценариото. Моето одење во Либан ми смени сè. Убивав луѓе додека бев таму. Филмот е поглед врз мошне комплицирани прашања.“ Слично како и во ВАЛС СО БАШИР на А. Фолман, се помируваат сеништата од минатото (преку окоото на нишанцијата), и се крева уметничкиот глас во име на антимилитаристичка иднина на својата држава.

Клаустрофобичната атмосфера на тесната тенковска утроба уште толку ја засилува сета траорност на реферираниот настан и обезглавеноста на

младите војничкиња која делува како дел за целина во контекст на целокупната политика на Израел. Мрачен и камерен, филмот се држи на јажето на дијалогот кое е цврсто оптегнато над личните судбини на протагонистите и ја крева уметноста на пиедесталот на личната рехабилитација.

БОРЧУХ

Полското кино може да се пофали барем со четири-пет исклучителни автори од постарата генерација кои работеле или сè уште го прават тоа (Полански, Кишловски, Вајда, Рипчински). Во имињата, пак, кои допрва доаѓаат спаѓа и тоа на Ј. Борчух. Неговиот СЕ ШТО САКАМ е сместен на почетокот од осумдесеттите години и ги прикажува настаните преку ликот и очите на едно момче. Додека околу него се случуваат големите поместувања на сцената на сегашноста која што-туку станува историја (штрајковите на Солидарност и наметнувањето на воениот режим), неговата генерација се интересира за врски и музика. Самиот Борчух има богато актерско портфолио и неколку режисерски обиди, а негови дарби и интереси, покрај филмот, се филозофијата и музиката (пијано). На сите нив им наоѓа свое место во сопствената кинематографија, што може да се заклучи и од одликите на филмот кој е рекапитулација на едно минато време со целосната костимографија и сценографија типична за него, со карактеризација која на моменти е прилично површно изведена. Сепак, контрапунктите како оној со војниците и бендот кои се движат во различни правци и на различни начини, се инвентивни решенија. Проектот е како заталкана фотографија од осумдесетите која ги буди спомените на оние кои поминале низ дадените настани или им дозволува на останатите веродостојно да ги замислат.

БРОСЕНС-ВУДВОРТ

Авторот на текстот ќе го одвои од останатите дела од млади филмации проектот АЛТИПЛАНО. Тоа е белгиско-германска копродукција и соработка меѓу Белгиецот П. Бросенс и Џ.Х. Вудворт. Бросенс е автор кој со овој филм го надградува својот интерес за култури кои се далечни. Претходно е кредитиран на неколку наградувани документарци снимани во Еквадор и Монголија. Џ.Х. Вудворт, пак, работела во телевизиски станици во Пекинг и Хонг-Конг, а снимала и во Монголија и Мароко. Нејзино потесно поле на интерес е етнографијата. Антрополошки-етнографската спојка е сосема видлива и во колаборативниот проект АЛТИПЛАНО. Иако до еден момент снимаат претежно игра-

но, драматуршки, одеднаш како да ја оставаат таа идеолошко-наративна парадигма и се впуштаат во антрополошки-етнографскиот слој на настаните и околностите.

Имено, во перуанските Алпи домородците почнуваат да се разболуваат во сè поголем број. Дел од населението почнува да сфаќа дека има релација на причина и последица во нивните дијагнози и работата на една странска компанија во блискиот рудник. Почнуваат немири во кои се случуваат никому пријатни моменти и во кои очекувано страдаат неинволвираните страни. Целото дејствие е пронижано со локална боја и обичаи, со превез на мистика и сомнибулност, при што се добива необичен филмски краен артикл, кој плени не толку со својата тензија, туку повеќе со сликовноста, спиритуалноста, мистичноста, егзотиката. И, она што е најбитно, со целокупната хуманистичка димензија која му е својствена.

ДИМОН

Го сместуваат во фолдерот на новиот француски екстремизам (со Ф. Озон, Г. Ное, К. Бреја, П. Шеро). Два пати освоил *Гран-при* во Кан (за ЧОВЕЧНОСТ во 1999 и ФЛАНДРИЈА во 2006), нешто што му пошло од рака единствено на А. Тарковски. Неговиот филм ДВАНАЕСЕТ ПАЛМИ ја шокираше скопската публика пред некоја година. Во младоста интересите му биле насочени кон грчката и германската филозофија, како и кон рекламното видео. Неговите филмови ја покажуваат грдоста на екстремното насилство и провокативното сексуално однесување. Познат е по тоа што не пишува традиционални сценарија за филмовите, туку своевидни романи кои потоа стануваат основа на снимањето. Годинашниот проект ХАДЕВИЧ уште еднаш го подели аудиториумот на СФФ на вљашени и збунети.

Како и неговите претходни наслови, Димон снима со навистина долготрајни кадри, во снимателски крајности - или зумови на делови од

луѓето или широки планови (како крајот од филмот), пренесувајќи екстремни ситуации од биографиите на своите, барем во најмала рака, чудни протагонисти, инспирирајќи кај гледачот поток од различни мисли но и вознемиреност. Стожер на дејствието во филмот е млада искушеничка (сталожено одиграна од Ж. Соколовски која е прв пат на платно). Нејзиниот стадиум на постепено но сепак не толку бавно поместување од католицизмот кон муслиманството кај Димон е направен со таква леснотија, без перде и срам, што како и во досегашните проекти остава впечаток на претераност во помирувањето на антиподите. Во овој филм, дури и исклучителната тишина и огромната врева, метежот, се претставени како дел од една иста есенција, често пати преклопувајќи се или надополнувајќи се. Самиот Димон своите филмови ги дефинира како визуелна уметност, додека критиката смета дека тие припаѓаат на авангардата или арт-филмот. Она што е очигледно е дека самиот автор е склон кон длабоки интроспекции и психолошка аналитика на човештвото, не притеснувајќи се своите премиси да ги филмува користејќи дефиниран поглед кој во најголем дел од случаите публиката во салата тешко го проголтава.

САУРА

Шпанскиот режисер долго време е миленик на големите фестивали (особено Берлин но и Кан). Неговиот интерес отсекогаш бил насочен кон проширување на филмскиот видик надвор од наратолошкото и филмското. Пред сè, опседнат со латино-танците Саура досега има работено неколку проекти во кои ги истражува токму нив, претежно - фламенкото. Филм за отворање на годинешниот СФФ беше неговиот последен проект насловен ЈАС, ДОН ЏОВАНИ во кој ја надополнува својата досегашна екстратекстова заинтересираност со нов член. Останувајќи доследен на својата интертекстуална патека, овој пат негово поле на филмска синестетичност е операта версус филмот. Ваквата авторска насоченост на Саура е очекувана ако се има предвид дека потекнува од шаренолик уметнички сетинг (мајка пијанистка, брат сликар), а извесен период и самиот се занимавал со фотографија.

Со автентична костимографија и маска, овој филм нè враќа во времето на Моцарт и на Казанова, кога во историската матрица се мешаат легендите и анегдотите. Имено, филмот ги отсликува случките на Л. де Понте (Л. Балдучи), венецијанскиот пријател на Казанова (Т. Морети) и либретистот на В.А. Моцарт (Л. Гванчале). Овој



Границите на контролата (Џим Џармуш)

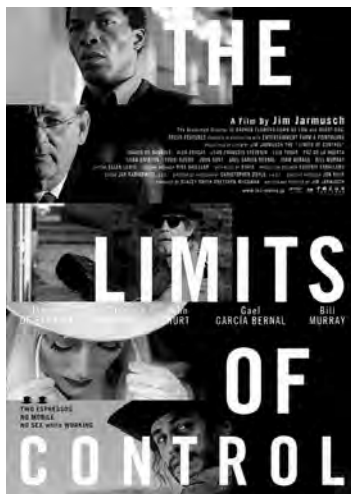
филм е за големиот маестро, но отсликан преку панорамата на човекот кој соучествувал во создавањето на важните дела како *Свадбата на Фигаро* или *Дон Џовани*. Поради своето неприлично однесување во Венеција, инквизицијата присилно го прогонува. Со помош на Салиери стигнува во Виена каде што работи со повеќе композитори, меѓу кои и Моцарт, а подоцна патува во Лондон и Њујорк. Голем дел од филмот е снимен студиски, при што се забележува како архитектурата „градена“ од платнени принтови мрднува при движењето на ликовите, но дел е снимен на сетови во Италија. Намерата која го води Саура не е толку да се прикаже некаква историска гачка (таа повеќе има улога на временско-просторно сидро), туку да се следи егзегетски и внимателно едно уметничко дело, при што објективното и текстуалното се вклопуваат во единствената рамка на самиот процес на создавање. Користејќи ги сите овие примарни алатки набележани во музичките читанки, авторот дозволува неговата имажинација да ги допише празните места, неретко маниристички, неретко магловито, свртувајќи се кон шевовите од истоименото врвно дело на уште поголемиот Моцарт.

ФОНТЕН

Кон друг историски лик е насочен проектот на А. Фонтен, сценаристка и режисерка (поранешна актерка) која е родена во Луксембург а работи во Франција. Нејзините дела најчесто ги категоризираат како психолошки драми. Самата изјавува: „Како Фројд работам на темната страна на моите ликови: со прашањето 'За кои нешта не се свесни дека им се случуваат'. Ме фасцинира иронијата на судбината, кога нешто оеднаш ќе се закочи во место. Сите мои филмови имаат и ронка суровост во себе“.

Заштитничката на женските личности (во повеќето филмови како своевидна симетрала поставува жена) во својот претпоследен проект насловен КОКО ПРЕД ШАНЕЛ (во годината кога уште два филма беа инспирирани од неа) одново тргнува од истата стартна позиција. Насочена е кон периодот од биографијата на К. Шанел пред да стане кралица на модата. Избирајќи ја кршливата и инфантилна појава на О. Тату ни претставува еден сè уште трошен карактер на подоцна студената дама. Премрежијата и нестабилната судбина на

ликот се исцртани во својата екстензивност. Гледаме напуштена девојка, оставена на опасностите на улицата, достоинствена изведувачка во кабаре, вешт креатор, но и бунтовник со причина. Кокетна, детинеста, пресметана, еуфорична, непредвидлива, кротка, генијална, кршлива, одмерена, либерална. Премногу спротивности дури и за лик како неа. Но, Тату ги опфаќа сите овие варијации во карактерот на Шанел која сè уште е потоната во анонимноста. Покрај протагонистите, своја бележита улога во филмот има и самата мода која е исцртана плурално и без мистификации, раскошно но и презицно. Под критичката острица на КШ и на режисерката веќе се насетува револуцијата која е на прагот на модната територија. Челичниот одраз кој подоцна ќе ја краси оваа дама од светски маштаб е само маска на една промашена интимна инвестиција чие портретирање, иако малку холивудско (целиот филм е направен во сосема популарен облик но не сосема комерцијален), го прави длабоко потресен. Сцената кога е седната скрушено на скалите со одвај видливо накривени крајчиња од усните по блескавата модна ревија, со десетина рефлексии на ликот во огледалата наоколу, посипана со френетични аплаузи од присутниот аудиториум, е вибрантна филмска метафора на целиот филм и маестрално финале на режисерката која достоинствено ги портретира променливите превирања на мистеријата КШ.



АКИН

Авторот којшто на самиот крај ќе биде опфатен во овој скроман текст кон годинешниот СФФ е германско-турскиот режисер Ф. Акин. Кој знае по кој пат скопската публика покажа дека ретко кој висок артизам допира до неа како делата на овој по многу нешта впечатлив кантавтор. Битно е да споменеме дека СФФ 2010 ќе остане запаметен по воведувањето на „гласачките кутии“. Без инциденти помина целиот интересно обмислен изборен процес на Фестивалот, а победата ја понесе токму КУЈНА ЗА ДУША на Акин. Наградата за најквалитетен проект според публиката (која му дала над 400 гласови со просечна оценка 4,7), покрај плаката, се состоеше од брендирана коцка од стариот градски плоштад. Тешко за пренесување по авиони и аеродроми но изворно и уникатно. (Останатите две награди

на Фестивалот им беа доделени на проектите на стружаниите Н. Јолдески, Н. Матоски и Г. Ристев - во категоријата едноминутен филм и на В. Тозија со ЕДЕН - во категоријата балкански кратки филмови, иако за јавноста беа недоволно транспарентно објавени, бидејќи не можеше да се најде официјално објаснување за тоа кој и како одлучувал.)

Многумина сметаат дека најновиот филм на Акин е своевидна пауза, во смисла дека стилски двои од претходните ремек-дела СО ГЛАВА ВО СИД и НА РАБОТ ОД РАЈОТ, но и поради тоа што следниот планиран филм е најавен како комплетирање на веќе започнатиот проект. Сепак, оние кои будно го следат неговото творештво, знаат дека неговите „младешки“ проекти (СОЛИНО, ВО ЈУЛИ) го поседуваат тој хумористичен клуч. Исто така, Акин како продуцент и сценарист, стои и до проектот КЕБАП ВРСКА (во кој на сличен начин како и во најновиот се доведуваат едно до друго гастрономијата и меѓунационалните односи). Но, има и такви кои сметаат дека Акин блескаво се зафаќа со овој жанр и дека треба да се насочи исклучиво кон него.

Дека самиот е кастриран од балканските наследи митови едни за други, сведочи тоа што овој пат негов херој е Германец со грчко потекло, сопственик на „рокенрол“ ресторан на периферијата од Хамбург во кој се служи обична храна за гости од шаренолика профилација. Уловен во период кога минува низ голем финансиски крах, а неговата девојка заминува во Кина (Шангај), кога брат му има проблеми со законот, а самиот страда од проблеми со рбетот и инспекцијата, неговиот лик е само генератор на дејствието, но шмек и начин на филмот му даваат бројните епизодни улоги.

Акин сè повеќе станува миленик на широката публика, понекогаш исклучително вешто користејќи ги блокбастерските стратегии. Така, презимето на неговиот јунак гласи „случајно“ Казанцакис, што е апсолутно мотивирано од грчкиот писател, инаку постапка која во Холивуд често пати се користи кога во сценариото се појавува лик од не толку честа националност. Тогаш секогаш се зема име кое потекнува оттаму и е со најголема општост за публиката. И не само тоа. Акин во овој проект впрегнува додатни исечоци од популарната култура (електронска музика), но и од турската традиција (алтернативниот местач на коски), правејќи уште еден ексцентричен и бомбастичен конгломерат (редимејд) од феномени и наративи.

Она што ги прави гледливи неговите филмови е токму таа одмерена релација која ја поставува помеѓу истрошеното и особеното, при што секо-

гаш со самодоверба и само на нему типичен начин ги води своите бизарни ликови кон уште потресне и подинамични климакси. На крајот на краиштата, се чини дека задачата која Акин си ја дава е да рециклира веќе крајно излитени ставови (не е битно дали храната е квалитетна во ресторанот, туку со кого ја дегустираш), но притоа умее да внесе доволно ведрина, доволно страст, доволно наелектризирана филмска еротика, доволно молскавични сцени за паметење, така што е тешко да ја напуштите киносалата без насмевка на лицето. Дури и кога не е сосема во форма, Акин е неодоливо посебен.

ПУБЛИКАТА

Овој избор е личен, така што веројатно на другото место ќе им дадеме поголем акцент на останатите проекти од програмата на СФФ потпишани од носечките (но и од не толку извиканите) автори како Трир (кој покажува дека контроверзноста секогаш има уште еден кат погоре), Торнаторе (кој го сними еден од најскапите италијански филмови на сите времиња), Ангелопулос (кој со актери како Дефо и Ганц направи голем омаж на 20 век), Сулејман (кој донесе филм со кој не врати на атмосферата на ланскиот едноставен но длабок „евергрин“ ПОСЕТАТА НА БЕНДОТ на Колирин), Муверман (кој направи комплексен фестивалски проект на една од најактуелните теми во САД), Нуик (кој по кој знае кој пат не врати на балканската тема за војната во Босна), до дебитантите Хелстром и Вензел (кои снимија крајно несекојдневен проект).

Наместо финале, би потенцирале само уште една промена во фестивалскиот идентитет која се случи од стартот до денес. Со текот на времето, иницијалното име „Скопски филмски фестивал“ во општа употреба се замени со проанглиската варијанта која гласи „Скопје филм фестивал“, на што секој филолог би требало да се побуни дека е надвор од нормите на граматиката на македонскиот јазик. Но, како и со „Скопје uez фестивал“, аудиториумот покажува дека тие детали му се речиси неважни. Она што е најбитно за ова издание на СФФ е дека тој стана навистина наш, а ние навистина негови. СФФ ѝ се врати на публиката, и публиката му се врати на СФФ. Публиката го врати ударот. Сега уште да ја чекаме целосно остварената реакција од Фестивалот кон насоката која сите во нашите мисли ја гледаме. Да им се врати на старите корени, и конечно - да се појави во европското (за почеток и балканско) јато на најинтригантни филмски настани во регионот и пошироко.

Стојан Синадинов

УДК 791.65.079(497.7)(049.3)
Кинопис 39/40(21), с. 71-75, 2010

ЛИЧНАТА РЕАЛНОСТ И РЕАЛНАТА КРЕАТИВНОСТ

(МЕЃУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ НА КРЕАТИВЕН
ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ МАКЕДОКС)

Македонската филмска публика минативе децении ја немала често приликата за комплетирање на доживувањето (и) со документарниот филм. Ставен по малку на страна, пројавуван само како своєвремен успех на македонските филмации на странските фестивали, документарецот како да ја имаше рамката на „школски“ формат. Поедноставено, документарецот беше еден вид задолжителна етида која мораше да се помине на патот до идните успеси во играната форма. Демек, нека се учат дебитантите, да го осетат целулоидот, па ќе видиме...

Затоа дури и во филмската критика занимавањето со документарецот се смета(ше) како одвишна бенеvolentност кон овој род. Извештаите и освртите од фестивалите специјализирани за документарни филмови, како Белградскиот мартовски фестивал или оној во Оберхаузен, беа некако на маргината, дури и на културната јавност. Дури и во

Фестивалски профил:

„Македокс“, 5-11.06.2010, Скопје, прво издание

Куршумли ан, Кинотека на Македонија, МКЦ

Директор на фестивалот:

Киријана Алушевска-Николоска

Продуцент: **Бранд Ферро**

Селектор на главната програма, селекција на нови автори и кратки филмови за деца и млади:

Петра Селишкар

Селектор на музички документарни филмови:

Саша Павловиќ

Ретроспектива на кратки документарци од

Македонија: **Илинденка Петрушева**

Жири:

Борис Митиќ, режисер (Србија)

Игор Анѓелков, филмски критичар (Македонија)

Оливер Сертиќ, режисер и продуцент (Хрватска)

Награди:

Млад кромид: НА ПАТ ЗА УЧИЛИШТЕ

(р. Озгур Доган и Орхан Ескикој, Турција)

Специјален кромид: ПЛАТИ И ЖЕНИ

(р. Атанас Георгиев, Македонија-Австрија-Хрватска)



земјата која ги слави почетоците на балканскиот филмски документаризам низ опусот на браќата Манаки?!

Ваквиот „разлиен“ почеток на освртот на првото издание на Фестивалот на креативен документарен филм „Македокс“ некако се чини како задоцнето но нужно „освестување“. Барем лично. Иако детектирањето на своевидната пропаст на дел од комерцијалните стандарди во македонската кинематографија, како дистрибуцијата и киноприкажувањето, бара покомплетна анализа, се чини дека токму документаризмот, фестивалски (с)пакуван од ентузијасти, може да биде одговорот кај дел од публиката, презаситена од избобилството на филмските наслови виа интернет?! Одговор на најпоставуваното транзициско прашање: Што ќе биде со нас?

Но, тоа прашање е, првенствено, и најлично. Ако ФАРЕНХАЈТ 9/11 на Мајкл Мур на почетокот од вториот филмски век ги помести границите на медиумската, политичката, општествената, социјалната и културолошката перцепција на документарниот филм, тогаш потписникот на овие редови не крие дека неговата лична перцепција на документарецот како род беше поместена по гледањето на БАБИЧКИТЕ НА РЕВОЛУЦИЈАТА на Петра Селишкар и Бранд Ферро. Не дека се работи за критичарска неписменост која, генерално, го есапи документарниот род како „понизок“, гледајќи во него повеќе филмуван журнализам отколку уметност... Но, токму ова дело некако ги склопи ангажираноста, нарацијата, животноста и естетиката во некој fino избалансиран амал-

гам, во кој овој гледач виде документ на животот и живо раскажан документ со личен печат, па предубедувањето дека, ете, документарците и не се „баш-филмови“ конечно беше отстрането. Барем за неговиот личен вкус. А најавата дека овој авторски тандем, заедно со нивните пријатели и заљубеници во документаризмот, прават Фестивал на креативен документарен филм насловен „Македокс“, беше конечната можност за вистинското запознавање на светскиот документаризам. Зошто, како што е и погоре кажано, замената на инцидентноста со прослава (фестивал) на документарецот сигурно е таа токму потребна рамка која го поставува нужниот стандард. А кога тоа, меѓу останатите содржини и активности на „Македокс“, се одржува под отворено небо, во скопскиот Куршумли-ан, тогаш „освојувањето“ од таа мала режија на кино-реалноста е комплетно.

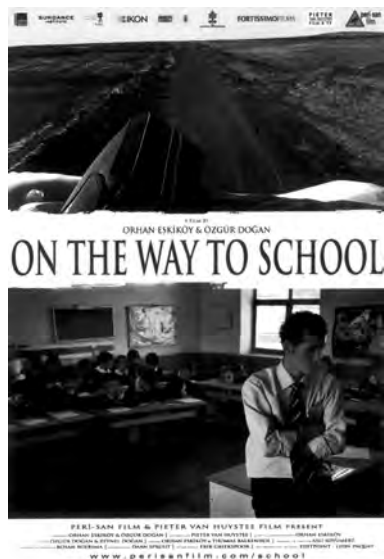
Тргувајќи токму од синтагмата на фестивалската селекторка на „Македокс“, Петра Селишкар, дека режирањето на реалноста околу нас за создавање на филм кој ќе има ефекти како *кромидот* - заштитниот знак на овој фестивал, кој ги обединува и солзите и вкусот во уникатно задоволство – е прилично комплицирана ангажираност, овој критичар се обиде да се фокусира на неколку наслови од програмите на „Македокс“, без разлика на нивната категоризираност во главната натпреварувачка или останатите селекции. Бидејќи, повторно, се работи за личното како креативен чин. Но, и за креацијата како личен избор, можност и став.

Толку за личното. Следува обидот за

објективно проследување на филмуваните, и многу често лични стории, какви што само можат да бидат креативните режии на реалноста. Оттаму, забелешката дека се работи за повеќе или помалку случаен избор од понудените селекции се подразбира.

ЗАЛИВОТ на Луи Сајхоја сигурно е најмаркантниот наслов во селектираните филмови на првиот „Македокс“. Не само поради наградата *Оскар* за најдобар документарен филм за 2010 година. Се работи за дело на автор со силно фотографско портфолио, од „Нешенел





циографик" до водечките светски политички магизини како „Тајм“ и „Њусвик“, но и автор кој очекуваната самозаљубеност ја заменува со тотално истражување, кое поприма трилер елементи. Секако, и идејата-водилка дека група активисти можеби можат да го сменат односот на луѓето кон животните. Фактот дека јапонските рибари и ден-денес убиваат делфини, и тоа не заради прехранување, туку поради некој магловит локален мит дека поради нив ќе останат без риба, сигурно ги надраснува рамките на акциите на обичните вљубеници во животните. Споменатата жртва на Сајхоја е замената на пејзажната фотографија со онаа на термодинамичката камера (многу ретка, ја има војската на САД, и формално не смее да се изнесува надвор од оваа земја), која, пак, ја документира вистината. Секако дека тука ангажманот го надраснува личниот авторски порив, но практичноста победува: нема веќе брутално истребување на делфини во јапонските заливи (?!). Супериорноста на оваа продукција е очигледна.

Кинескиот документарец, со канадска продукциска поддршка, насловен ПОСЛЕДНИОТ ВОЗ ЗА ДОМА на авторот Лишин Фен, е од оние „тивки“ социјални вивисекции на најмногубројната нација на светот. Индустрискиот раст на Кина ја смени нејзината положба на светската економска мапа – сега е веќе втора економска сила на планетата – но има своја инклузија во промената на општеството. 130 милиони кинески работници еднаш годишно, за време на новогодишните празници (кинеската лунарна година), патуваат дома. Патот со воз од индустриските центри до руралните средини, од каде што имигрираат работниците, вообичаено е

долг и по повеќе од 2.000 километри и трае два-три дена, но проблемот е како да се качите во преполните возови. Кога ќе видите дека семејствата чекаат и по цели 7 деноноќија пред железничките станици за да влезат во воз, ви се чини дека тоа е премногу и за традиционалната источна трпеливост. Од друга страна, пак, таа трпеливост веќе ја нема во семејните односи. Желбата за нов, „побрз“ живот кај младите, кои не сакаат да окапат над машините за шиене како нивните родители, ја растура семејната матрица по веќе видените и повторувани модели на генерациска нетрпеливост. Има ли тука и нешто од очекуваниот – за Кина - идеолошки судир? Не се работи за класична идеолошка приказна, туку за малите луѓе во големите времиња: како што пред 4 децении кинеската (културна) револуција ја јадеше сопствените деца, така сега новата кинеска (економска) револуција повторно ги џвака. Познато, нели?! Патем, од овие нешта се прави и антиглобализмот: иако Кина е доволно голема и доволно бројна земја за самата да продуцира внатрешен (анти)глобализам, тивката промена на системот, пред сè, на економски план, допрва ќе изнедрува носталгија кон прокажаната и извиканата еднопартиска идеологија. Или, нешто што е веќе вилено во источноевропските земји. Но, побитно за освртот на овој филм е доближувањето до играната форма. Никој не знае да напише подобро сценарио од животот, а во ПОСЛЕДНИОТ ВОЗ ЗА ДОМА документот полека бледнее за сметка на сторијата.

Тоа (не)сакано режирање на реалноста може да се види и во други наслови. Во македонско-австриско-хрватската продукција ПЛАТИ И ЖЕНИ



на Атанас Георгиев, потрагата по дозвола за работа во западноевропска земја преку договорена и платена женидба е на таа линија на „инсценирана“ документарност. Нешто слично се случува и во НА ПАТ ЗА УЧИЛИШТЕ на турските автори Озгур Доган и Орхан Ескикој. Документираното следење на обидот на еден млад учител, кој од град заминува во турска провинција со курдско население, да ги учи малите Курди на официјалниот јазик на државата во која живеат, од симпатични мали статисти почнува да создава протагонисти.

Во словачкиот наслов СЛЕПИ ЛУБОВИ на Јурај Лехотски, има(в)ме прилика да ја видиме екстензијата на една деликатна димензија, секогаш кога станува збор за лица со оштетен вид, во нејзино „упростено“ прикажување. Да, дури и слепите луѓе сакаат и се сакаат, но треба да се има вистински естетски нерв, како Лехотски, тоа да биде прикажано не само за да побуди сожалување, туку, повторно, да ги прикаже „малите луѓе“ во нивните големи животни и, би рекле, херојски ролји.

Не дека режирањето на реалноста мора да има и живи актери. Напротив: Борис Митиќ во српскиот документарец ЗБОГУМ, КАКО СТЕ успева да направи едночасовен филм само со употреба на слики и видео-клипови. Неговата „монтажа на атракции“ е своевиден пачворк (крпеница), но и атрактивно социолошко огледало на српската реалност, а може слободно да се каже и на балканската, па и пошироко: не постојат некои поголеми пречки глупоста и лудоста да бидат препознаени и присвоени како свои, па затоа паноптикумот на провинцијализмот од монтажната маса на Митиќ има глобален контекст.

Од друга страна, пак, тотално различниот пристап во две други остварувања, какви што се ГРАНИЦА на Харутјун Хачатијан и БУРМА ВИЏЕЈ на Андерс Остергард, се занимава со суровата, непреработена реалност. И иако се работи за две потполно различни култури, па дури и цивилизации – првиот е ерменскиот проблем со непријателската околина, вториот е дводецениски протест против воениот режим во Бурма од страна на будистичките свештеници, и тоа виден со естетиката на еден рафиниран Данец – тие покажуваат глобална „точка на политичко вриење“. Која (точка) се јавува секогаш кога каде било и на кој било јазик се поставува прашањето – „Што ќе биде со нас?!“.

Еден – или неколкуте – од одговорите на тоа прашање можеби го дава словачко-чешко-австриско-финската копродукција на документарецот КАКО СЕ ГОТВЕШЕ ИСТОРИЈАТА на словачкиот автор Петер Керекеш. Црниот хумор не е само бегство во реалноста, како што знае да биде гастрономијата во воени времиња, па Керекеш тврди дека војната се добива со храна, а не со оружје.

Тоа – или слично на тоа – го „тврди“ и Клаудија Тоси во словенечко-италијанската копродукција МОСТАР UNITED: босанско-хрватската војна за Мостар, градот со најпознатиот мост јужно од Виена, покажува дека физичката обнова не значи и политичка реставрација на некое минато време, соживот и пријателства. Колку и да биле површни или лажни...

Се чини дека реалноста не може да побегне од нејзината географија. Ако источно од “Старата Европа” реалноста бode – и очи и стомак – ушушканата стара дама има привилегија да се занимава со нејзината приземна езотерија. Холанѓанецот Џон Апел во КОЦКАР се занимава со зависноста од коцкањето во различни форми: тоа не е непознато и во овие краишта, па прашање на време е кога ќе го добие и соодветниот естетски рафинман. А Шкотланѓанката Еми Харди не само што се занимава со когнитивното и мистичното, и не само на “своја сметка”, туку тоа го прави со вистинска мерка за визуелизација на сопствените стравови и дилеми. Нормално дека се работи за ерудит во секој поглед.

Првото издание на „Македокс“, како и во случајот со неговиот заштитен симбол, кромидот, се обиде да излупи неколку слоја од реалноста. Многу повеќе од креацијата. Секако дека, како и во случајот со кромидот, знаете што ве чека: малку солзи не се на одмет за добар вкус, добра комбинација. Основачите и креаторите на „Македокс“ покажаа дека имаат добар вкус.

ВЛАДИМИР Љ. АНГЕЛОВ

ПРИКАЗНА И СЕНКИ

(ОСВРТ НА ФЕСТИВАЛОТ НА ФИЛМСКА
КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ“, БИТОЛА, 16 – 22
ОКТОМВРИ 2010)

Фестивалски профил:

**31. Интернационален фестивал на филмска
камера**

„Браќа Манаки“, Битола

Директор: **Лабина Митевска**

Извршен директор: **Јана Станисављева**

Уметнички директор и селектор на главната
програма: **Благоја Куновски**

Селектор на Нови визији: **Сунчица Уневска**

Селектор на документарна програма:

Евгенија Теодосиевска

Жири:

Вилмош Жигмонд, Павел Павликовски,

Доминик Фури, Наташа Браер, Кристине Долховер

Дарко Митревски

Награди:

**Златна камера 300 – Мартин Гшлахт за
филмот ЖЕНИ БЕЗ МАЖИ**

**Сребрена камера 300 – Беноа Деби за
филмот ВЛЕЗ ВО ПРАЗНО**

**Бронзена камера 300 – Гиора Бејач за
филмот ЛИБАН**

**Мала камера 300 – Тиери Годфро за
краткиот филм ПОЧЕТОК НА ЗИМАТА**

*„Филмот се состои од
приказна и сенки“*

Вилмош Жигмонд

Се изненадив, пријатно, кога дознав дека еден од лауреатите на ФФК „Браќа Манаки“ е Вилмош Жигмонд. Понекогаш животот знае коцките да ги сложи во убав мозаик... И токму пред неколку месеци на Ју тјуб налетав на видео наречено „Тарантино он Алтман“ (не барајте го попусто, веќе е избришано). Накратко, Тарантино, во нему познатиот стил, во интервју за некоја (верувам) американска телевизија, зборуваше за филмот на Роберт Алтман (кај нас преведен како) КОЦКАР И БЛУДНИЦА (а во оригинал „McCabe & Mrs. Miller“, од 1971 год.). Во своето кажување Тарантино се навраќа кон 80-тите и периодот кога работел во видеотека (тој период од неговиот живот го знаат и врапците) каде што гледал „100 филмови дневно“. Откако го из-

гледал КОЦКАР И БЛУДНИЦА, чуден му бил стилот на снимање и постојаната темнина и играње со сенките во планот. Кога излегло ДВД од филмот, го купил и го гледал и повторно бил збунет од атмосферата во филмот, за на крај, кога станал славен и пред сè богат, купил и 35 мм филмска копија за да може целосно да ужива во филмот. Да, КОЦКАР И БЛУДНИЦА е еден од најдобрите филмови и во мојот список, Ворен Бити еден од најдобрите актери (токму поради овој филм), Алтман еден од најомилените режисери (поради МЕШ, НЕШВИЛ и еден куп други одлични филмови), а Жигмонд еден од хероите што, меѓу другото, ги снимил и: БЛИСКИ СРЕДБИ, ОСЛОБОДУВАЊЕ, ЛОВЕЦ НА ЕЛЕНИ, ПОРТИТЕ НА РАЈОТ, ИСТРЕЛОТ Е ИЗБРИШАН, ВЕШТЕРКИТЕ ОД ИСТВИК, (па дури и) ДЕВОЈКАТА ОД ЏЕРСИ...

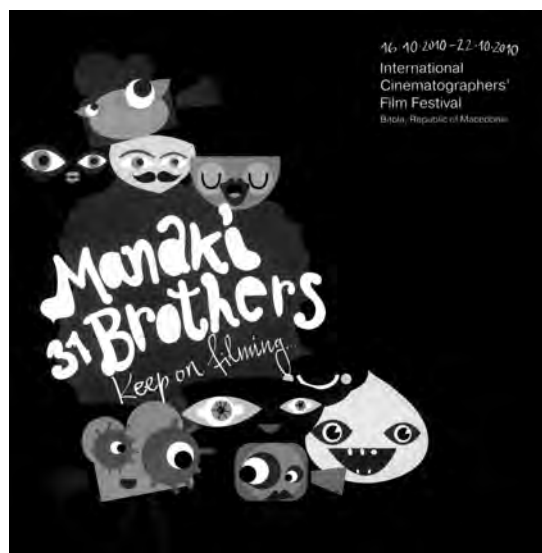
На гости ни дојде и Дерил Хана, да го донесе малку и холивудскиот сјај на битолскиот црвен тепих. Висока, zgodna, талентирана, девојката која играла во ФУРИЈА на Де Палма, БЛЕЈД РА-НЕР на Ридли Скот, ЛЕТНИ ЛЌУБОВНИЦИ на Рандал Клејсер (искрено, мојот фаворит во нејзината филмографија – Дерил Хана во бикини, 90 минути), ВОЛ СТРИТ на Стоун, КИЛ БИЛ на Тарантино. И на крај, помеѓу сите останати гости на Фестивалот, директори на фотографија, директори на филмски фондови, продуценти и дистрибутери, режисери и новинари, дојде и Роџер Прат, снимателот на Тери Гилијам, Мајк Ли...

Меѓу значајните гости, презентациите, работилниците, прес-конференциите и друго (да се пофалам нашата Кинотека настапи со 3 релевантни програми – омаж за Делчо Михајлов, презентација на филмскиот опус на браќата Манаки и со излож-

бата на швајцарските арт дизајнери во Холивуд), можевме да видиме и некои интересни филмови, да направиме споредба со моменталната филмска продукција и со она што се случувало во минатото (пред сè, минатото на Холивуд т.е. САД).

И да не заборавам, имавме една премиера на македонски филм, имавме уште еден македонски филм на програмата, имавме неколку македонски документарци и еден „југословенски омнибус филм“ со македонска партиципација.

Она што ми остави најубав филмски впечаток беше филмот СУБТИТЛИ НЕ СЕ ПОТРЕБНИ/ПРИКАЗНА ЗА ЛАСЛО И ВИЛМОШ. Можеби тоа ми беше најлошиот избор во последно време. Избав филм за двајцата сниматели кои го создале современиот филмски израз, филм за снимателите што во седумдесеттите работеле со Спилберг и Богданович, Боб Рафаелсон и еве сега со Вуди Ален, ги снимиле ГОЛИ ВО СЕДЛО, МЕСЕЦ ОД ХАРТИЈА и ПОРТИТЕ НА РАЈОТ... Филм до филм. И како по еден таков филм да не ги подигнеш критериумите на гледање и проценување на современа продукција која беше прикажана на Фестивалот. А документарецот не беше само филм за филмовите (метатекст?), не, тоа беше филм за двајца вљубеници во кинематографијата, сродни души кои низ целиот свој живот го делеле доброто, а често и лошото. Унгарски емигранти кои за време на советската окупација на Унгарија започнале (со своите колеги) да ги снимаат Револуцијата и отпорот кон Советите. Трогателна приказна за двајца филмации кои го прошверцувале на Запад филмскиот материјал снимен за овие историски настани и така го обзнаиле сето тоа случување во Унгарија на Западот. Приказна за двајца неразделни пријатели кои биле поврзани со филмската лента како сијамски близанци. Прекрасен филм кој дури и лаиците (оние што непаре се разбираат во филм) нема да ги остави рамнодушни. Не знам, во последно време сè повеќе ми се допаѓаат филмови со едноставни, човечки приказни. Па, и Вилмож тоа го кажа, за филм се потребни приказна и сенки. А тоа го имаше доволно во филмот на отворањето, МАЈКИ на Милчо Манчевски. Три приказни, сите откорнати од животот, сите различни (една дури и документарна), поврзани со (не)вистината. Ова сигурно не е некој „грандиозен“ филм, но е дефинитивно „голем“. Ако погледнувањето на часовник (оној на мобилниот) е репер за тоа дали филмот е интересен, морам да признам дека мобилниот го оставив да мирува за време на овој филм. И како секогаш за Манчевски, по секој негов филм има и расправи. „Некој сака црнокоси, некој русокоси“ - вели Манчевски. Некому не му се допаднал филмот, некому му се допаднал. Јас бев од овие вторите иако се обидував



да бидам воздржан во коментарите и да ги сослушам образложенијата за и против. Оние против, генерално, се насочени кон третиот, документарниот дел на филмот, кој (особено за странците) бил премногу телевизиски, а за некои и неразбирлив. Не знам, документарната форма не дозволува многу експериментирање и има воспоставено некои норми до кои авторот мора да се придржува. Затоа документарците личат еден на друг. А што се однесува до тоа дека не можело да се разбере за што станува збор, е тоа е прашање на капацитет... И внимание. Да, Дерил Хана на отворањето го одвлече вниманието на публиката од филмот. А тука беа и долгите и здодевни полит-агит-проп говорањии... Лоша увертира за добар филм. И вториот македонски игран претставник беше на мала човечка тема, и... Митко Панов направил голем филм! ВОЈНАТА ЗАВРШИ е апсолутно прецизен, драматуршки совршен, снимателски бравурозен... Игрено деби на нашиот единствен палмоносец Митко Панов. Филм во кој ја проширува приказната од краткотражниот ЛИВАДА. Има во овој филм моменти на кои македонската кинематографија ќе биде благодарна. Филм кој со гордост ќе биде дел од македонската филмографија. И кога сме веќе кај македонските претставници, да го спомнеме и играниот дел на Марија Џицева за „последниот југословенски филм“ НЕКОИ ПОИНАКВИ ПРИКАЗНИ. Филм, омнибус, составен од пет приказни од

поранешните југословенски републики: хрватски, српски, босански, македонски и словенечки филм. Заедничка тема: мајчинството. Филмот ги потврди сите предрасуди стекнати за кинематографиите на поранешните републики. Хрватскиот филм беше интелектуален (читај: здодевен), српскиот беше забавен (професионален на секој план), босанскиот беше одличен (иако сè уште претеруваат со војната; да бевме на нивно место, претпоставувам дека и ние би го правеле истото), македонскиот беше недотеран (без приказна, без мотив, без актери, слаб, недоречен; тече приказната и на крајот се појавува глас во оф и ни ја раскажува приказната), а словенечкиот само го потврди воспоставениот стереотип за секоја од овие мали ек-ју кинематографии – провокативен-без-причина. Омнибус за кој не знам зошто воопшто е реализиран во ваков концепт? Можеби подобро би било да се измешаат сценаријата со режисерите? Српско сценарио да сними македонски режисер, и обратно. Па, да видиме што имаме различно. Да се види некаква соработка. Вака гледавме филмови кои се снимени одамна, во земја што не постои веќе 20 години. Сепак, остануваат српскиот и босанскиот дел. Сепак. И добро е што некои други филмови ги разбираат стереотипите.

Што се однесува до главната и до споредните програми, филмовите варираа од една кинематографија до друга, од еден автор до друг.

Продолни ја сличаш...

Од отворањето на 31. ИФФК „Браќа Манаки“



Холивудската ѕвезда Дерил Хана на 31. ИФФК
„Браќа Манаки“



Сепак, видовме што се работи во светот и каде оди светската кинематографија. И навистина не ми се допаѓа тоа многу. Можеби филмовите во Битола беа селектирани според своите технички остварувања (барем оние што ги гледав), но основниот сегмент на филмот, оној што веќе третпат ќе го спомнам во текстов, не смее да се занемари, приказната. Златната камера 300 ја доби филмот ЖЕНИ БЕЗ МАЖИ на режисерката-дебитант Ширин Нешат. Нешат е, инаку, фотограф и ова е нејзино прво филмско остварување. Филмот е снимен брилијантно од страна на австрискиот снимател Мартин Гешлахт кој кажуваше дека е навистина тешко да се работи во интернационална екипа во која се зборувало на 6 јазици од кои тој владеел 3. Сепак, секој фрем од филмот може да се извади како фотографија и да се врами, да се изложи на изложба. И продуцентите биле свесни за овој факт кога го праќале филмот на овој Фестивал, па така уредникот/координаторот на фестивалскиот каталог добил огромен број фотографии за овој филм и тешко се одлучил која од нив да влезе во каталогот. И ВЛЕЗ ВО ПРАЗНО на Гаспар Ноа во најавата

на Фестивалот беше опишувач како визуелен егзибиционизам и слично. И одгласите од светските медиуми тоа го потврдуваа. Настрана, Гаспар Ноа е проминентен, провокативен евро-француски режисер. И да, сè што е кажано за филмов стои, држи вода. Првите половина час од филмот се чудев како е ова снимено. Каде е камерата? Неверојатни ефекти, камерата лета насекаде, камерата е актер во субјективен кадар, а актерот умира, духот на главниот јунак одбива да го напушти овој свет... Визуелно лудило. Да не ги заборавам и откачените субјективни халуцинации на главниот актер додека се дрогира. Но, каде е тука првиот дел од она што ни го спомна другарот Вилмож? А тоа го имаше во македонските филмови, на Манчевски и Панов, па го имаше и во турскиот филм МЕД на Семи Капаноглу. Голем филм за малечко дете. Сум пишал и пак ќе пишам. Да се снимат филм со дете, особено како ова што го гледавме во овој филм, е најтешко. Да си играш со емоциите на публиката со едно дете со кое сите веднаш ќе се поврзат е одење по жица. И режисерот решава да го убие неговиот татко на почетокот од филмот и приказ-



ната да ја раскаже во ретроспекција... Што е единствен начин да се раскаже овој филм без да се имаат публиката. А не можеме ниту да кажеме дека камерата беше лоша. Напротив, лежерноста на камерата која не го заморува гледачот во денешно време е доблест. И Фестивалот заврши со филм на Вуди Ален. Митко Панов рече дека еден е Ален од 80-тите, а друг е сега. Насмевките на лицата на публиката што излегуваше од филмот не го делеа неговото мислење. Вуди Ален сепак е Вуди Ален.

Генерално, така измина целиот Фестивал. И генерално, доминираа филмовите во кои технологијата доминира, за разлика од приказната и сенките. Затоа и реков дека првиот филм што го изгледав беше најлошиот избор. Филм во кој се потсетив на сите оние прекрасни филмови полни со страст, љубов, знаење и познавање на филмот. И Битолскиот фестивал ќе си трае, ќе расте (доколку продолжи вака), сè повеќе ѕвезди и синеасти ќе го посетуваат, така што ќе ја гради својата репутација на добар фестивал на кој снимателите но и „ѕвездите од пред камерата“ со задоволство доаѓаат. Таму публиката може да види богата програма, неколку филмски селекции, придружни програми, работилници за филмска критика, кастинг и сценарио, по некоја изложба и слично. А

филмовите своите приказни ќе ги бараат насекаде низ светот. Порано тоа беше во Индија со Сатјаџит Реј и Јапонија со Куросава, пред некое време се случи нешто слично со Иран и приказните кои дојдоа од таму, сега е на ред Романија, а по сè изгледа и Отоманската империја го враќа ударот. Холивуд, пак, е тука засекогаш.

Омаж за Делчо Михајлов



Владимир Љ. Ангелов

УДК 791.65.079(450).451(049.3)
Кинопис 39/40(21), с. 81-88, 2010

„IL CINEMA RITROVATO“, СЛАВЕЊЕ НА ФИЛМОТ

(БОЛОЊА, 26 ЈУНИ – 3 ЈУЛИ, 2010)

*Драги пријатели,
24. издание на фестивалот „Il cinema ritrovato“
заврши постигнувајќи досега најдобри резултати
во споредба со минатите години: 56.668 гледачи,
1194 акредитирани гости, 53 земји од целиот
свет. Овој настан собра студенти, директори,
истражувачи, професионалци и синефили 8 дена
во едно ентузијастично општество, „гневни“ на
филмовите и на Болоња.
Џан Лука Фаринели, директор на фестивалот
(30.07.2010)*

Метрополис (Фриц Ланг, 1926)



И додека светот на филмот дискутира дали приказната или 3Д-то е иднината на филмот, во Болоња се собраа луѓето кои не прават такви разлики. За нив филмот е инкорпориран и во приказната, но и во нејзините технологии, било тоа да е црно-белиот филм или колор-филмот, или немиот, или звучниот филм, тесниот екран или широкиот (вајдскрин). А дека 3Д-то е дел од филмот се покажа преку една демонстрација на експериментални филмови снимени од страна на, ниту помалку ниту повеќе, браќата Лимиер. А приказната оди вака: браќата се повлекле од светот на филмот со цел да ја измислат колор фотографијата, малку



познат факт е дека успеале во тоа, но додека работеле на тоа, вршеле и многу други експерименти. И кога во програмата на фестивалот прочитав дека ќе има презентација на 3Д филмови кои ги снимиле браќата Лимиер, сето тоа ми изгледаше по малку неверојатно. Моите очекувања беа дека ќе видиме нешто доста нереално и аматерски. Сепак, на Пјаца мајоре (Piazza Maggiore) каде што се одржуваше оваа презентација посветена на браќата на светлината, беа поделени 5 000 очила. Презентацијата на повеќе аспекти од творештвото на Лимиер започна традиционално, со филмовите прикажани во Гранд-кафе и продолжи со некои помалку иконични снимки во кои се прикажува Париз, некои играни обиди, разни циркузанти, обиди од автохромниот колор-филм експерименти (кои патем кажано изгледаат импресивно, со смирувачка боја и карактеристичниот уметнички сенс на браќата во поглед на изборот на темите и кадрирањето)... Селекцијата што се прикажуваше е направена од филмовите кои браќата и нивните камермани ги снимиле започнувајќи во 1895, поточно од март 1895 (10 месеци пред првата филм-

ска проекција), сè до средината на 1930-тите години. Филмови селектирани од каталогот на Лимиер кој брои 1425 влезни единици, избрани од страна на Институтот „Лимиер“, скенирани, реставрирани и вратени во живот. Филмови во кои доминираат светлината и умењето на браќата да ја скротат на целулоидната лента. Презентацијата беше проследена со коментар во живо на Тиери Фремо (Thierry Fremaux), директор на Институтот „Лимиер“. Доста впечатливо, но она што 5-6-илјадната публика со нетрпение го чекаше беше 3Д презентацијата, скромно најавена и без дополнително објаснување што е тоа и на што личи. И кога коментаторот пред крај на презентацијата ги најави и овие снимки, веднаш беа ставени очилата кои овозможуваат 3Д перцепција. И првиот впечаток беше неверојатен. Како да бевме со временска машина префрлени во Париз во 1920-тите, на некој од рибните пазари, веќе ја почувствувавме миризбата на рибата и го слушнавме џагорот на продавачите, веднаш потоа се најдовме во средина на борба со снежни топки. Со неверување ги вадев очилата за да видам дали сето ова е вистина

или илузија. 3Д доживувањето беше толку реално, монохроматско но реално. И се потсетив на забелешката на Анри Ланглоа (основоположникот на Француската кинотека и на филмско-архивските принципи): Најневеројатното достигнување на браќата Лимиер е тоа што се обидуваа не да прикажат историја туку живот. Живот не е тоа што би помислиле додека гледате како на екранот минуваат луѓе... Животот е нешто подлабоко и затоа филмовите на Лимиер се толку важни. Животот не е само надворешна манифестација, тоа е аспект, филозофска мисла, уметничкиот израз на времето, како живееле луѓето во тоа време... И откако го поминав првиот шок од неверојатната техника со која располагале браќата пред речиси 100 години, ми стана јасно, 3Д технологијата која уште тие започнале да ја развиваат, технологијата за која сонувал Абел Ганс кога го снимал својот НАПОЛЕОН, е дел од лажниот реализам на филмската слика и како таков постојано бил и ќе биде дел од нејзините цели. Исто како и приказната.

И така се нурнавме во временската машина наречена „Il cinema ritrovato“, која низ 303 филмови годинава нè фрлаше низ разни делови од минатото, различни сегашности и паралелни иднини. Филмофилски хорор. 303 филмови за 8 дена е нешто сосема спротивно на филмофилскиот рај. Ентузијастите, наоружани со волја и целодневна опрема од течности и храна, трчаа помеѓу 4-те киносали и Пјаца маџоре (местото резервирано за вечерните отворени проекции), со програмата (полна со маркери за проекциите кои треба да се видат) во секој џеб постојано проверувајќи го распоредот на проекциите и малкуте репризи. И така од 8.45 до 24.00. Од Џон Форд, трчаница накај Роселини, потоа кон Фелини, Делмер Дејвис; Стенли Донен е во Болоња! Жив е! Мора да се види и да се слушне во живо, а мора да се видат и неговите ремек-дела; Алберт Капелани го пуштаат во салата „Мастројани“... Брзо! Федерико Фелини; најден е филм каде што Марко Белокио, браќата Тавиани, Бертолучи, Годар, Пазолини... зборуваат за влијанието на Фелини врз нивните филмови... Брзо! Најдени се две отфрлени ролни од БЕЛИОТ ШЕИК на Фелини! Направице документарен филм за тоа. Мора да се види! Има некој кинески филм за Конфучие од 1940 год. Брзо! Бергман е во „Скорсизи“ со ДОПИР од 1971 год. Филмот е многу редок. Одиме! Вера Ѓуреј има предавање за некои филмови што ги открил Унгарскиот архив... Интересно. Џон Форд е на сите страни. Па, тој снимил милион филмови пред ПОШТЕНСКА КОЧИЈА! Вестерни! Воени филмови. Еден од филмовите е од фондот на Чешкиот архив, од кај Владимир Опела. Алал вера. Има некое предавање за Чаплин и неговиот Госпо-

дин Верду. Некој се дрзнал да тврди дека Роберт Флори го режирал Верду. Како не? Роберт Флори кому најпознати филмови му се ФРАНКЕНШТАЈН и такви некои холивудски сра... го режирал ВЕРДУ? Глупости. ВЕРДУ е најдобриот Чаплин. Одиме да го гледаме БУДИ СПАСЕН ОД ВОДАТА на Реноар (Jean Renoir)? Секако! А Богарт и Хепберн во АФРИКАНСКА КРАЛИЦА на Хјустон? Сум го гледал 100 пати. Го знам напамет! Се гледаме на проекција! ЏОНИ ГИТАРАТА на Николас Реј, СЕНСО и ГЕПАРД на Висконти... Лудница. Сите тие собрани на едно место. Го гледавте МЕТРОПОЛИС во Берлин? Не? Сигурно да го гледате. Неверојатно... Тука музиката ќе ја свири Болоњската филхармонија. Ќе го гледаме... ќе го гледаме... ќе одиме... тоа не можам да го гледам, решив да одам на...

РАНИОТ ЏОН ФОРД.

Џон Форд пред Џон Форд, или кога Џон Форд беше Џек Форд.

Целта на приредувачите на ретроспективата на раниот опус на Џон Форд е благородна. Преку прикажувањето на неговите рани филмови еднаш



засекогаш да се отстрани дилемата и да се покаже дека немиот опус на Џон Форд не е само подготовка за она што подоцна ќе следува. Во немиот период Форд има снимено 25 филмови со актерот Хери Кери (Harry Carey) и преку него, и неговиот меланхоличен поглед, ја потенцира единственоста помеѓу човекот и природата... Всушност, може да се каже дека сите теми и идеи кои подоцна Форд ги изложува во своите филмски епови за Дивиот Запад се присутни и во раната, нема фаза. Сепак, мое мислење е дека тоа е понекогаш невешто, неартикулирано или, пак, продукциски избрзано. Знаеме дека во тој период на филмската индустрија еден режисер снимал по 20-ина филмови годишно, така што и Форд ја делел таа продукциска ситуација и снимал хиперактивно, и најчесто не можел да посветува внимание на сите детали. Поголемиот дел од овие филмови е само одблесок на она што подоцна ќе следува, иако ги содржат сите интереси, преокупации и естетски премиси на Форд. Но, дел од овие филмови, особено оние од немиот период, стојат рамо до рамо со филмовите од-поштенската-кочија-па-натаму. Дури и славната фаза на Џон Форд и периодот на немите филмови кои ги снима под влијание на Мурнау и неговиот филм ИЗГРЕЈСОНЦЕ (Sunrise, 1928) се во врвот на неговото творештво. Тој не го криел своето одушевување со преземањето на дел од атмосферата на овој филм во сопствените филмови, така што не се срамеж јавно да му оддаде почит на овој голем прерано починат автор. И неговата рана звучна фаза го покажува интересот кон снимање филмови со воени теми, патриотски филмови, во кои се велича Америка, нејзината улога во Големата војна, нејзината сила и демократија, и прогресот кој е дело на сите Американци. Да, Форд е еден од американските идеалисти, на кој не му пречело, туку напротив, му било овозможено по Втората светска војна цврсто да застане на страната против Мекарти, а во одбрана на своите либерални колеги. Џон Форд не ја има продадено душата на ѓаволот на крстопатот во средината на триесеттите. Ако тоа го сторил, го сторил уште на почетокот на својата кариера, кога се потпишувал како Џек Форд и кога лебот го заработувал како каскадер.

Уште со ДИРЕКТНА СТРЕЛБА, ТАЈНИОТ ЧОВЕК, ОСВОЈУВАЈЌИ ГО БРОДВЕЈ, ХЕЛ БЕНТ, КРАЈ ИНДИЈАНЦИТЕ, ПОСЛЕДНИОТ ОТПАДНИК и ГОСПОДИНОТ РЕВОЛВЕРАШ (Straight Shooting, The Secret Man, Bucking Broadway, Hell Bent, By Indian Post, The Last Outlaw, Gun Fighting Gentleman - 1917 – 1920), сите потпишани како Џек Форд, се познава изградениот стил на Форд кој во 1917 имал 23 години. Очигледни се влијанијата кои ги примал од директните учесници на освојувањето на Дивиот

Запад, кои во тоа време биле чести посетители на сцените на Холивуд. Познато е дека и самиот Вајат Ерп ги давал своите сугестии за дуелите на револверашите, а и самиот Форд ги користел како каскадери и дублери во сцените во кои не можеле да се користат филмските трикови. Форд полека го гради своето име, стил, интереси. Во ПОСЛЕДНИОТ ОТПАДНИК сигурно под влијание на „советниците“ го снима првиот крајот-на-дивиот-запад филм, тема која ќе ја вивисекцира во ЧОВЕКОТ ШТО ГО УБИ ЛИБЕРТИ ВАЛАНС (A Man Who Shoot Liberty Valance, 1961). Полека го гради својот свет, легендата за себе. Го гради името.

А легендата вели дека Џек Форд во 1920 год. е позајмен од страна на „Јуниверзал“ на „Фокс“ за доста добра плата од 600 долари неделно. „Фокс“ сакаат да ја изградат својата империја со млади режисери, на кои им даваат поголем буџет. Така Џек Форд го снима САМО ДРУГАРИ (Just Pals, 1920). Приказна од маргините на Дивиот Запад, каде што селскиот бадијалџија Бим (Buck Jones) станува селски херој. Во приказната голем влог дава и ликот на малиот скитник (George E. Stone). Одличен филм со елементи на комедија. И со хепиенд. Бим на крајот си го враќа својот другар, станува угледен лик во селото, станува херој кој го спречува грабежот и поради кој негативецот е фатен, а на крајот ја добива и девојката. Полувестерн во кој има брканици со коњи, но и брканици со автомобили. Крајот на Дивиот Запад како една од омилените теми на Форд. Филмот е најден во архивите на „Фокс“ во раните седумдесетти, иако се мислело дека е изгубен засекогаш. А од СЕЛСКИОТ КОВАЧ (The Village Blacksmith, 1922), високо стилизирана драма снимена според најпознатиот сограѓанин на Форд – Лонгфелоу, поет од 19 век, останати се само делови. КАМЕО КИРБИ (Cameo Kirby, 1923) Форд го потпишува како Џон. Одличен филм во кој Кирби е коцкар, но полн со принципи и доблести, иако наизглед тоа не е така. Приказна за богатиот Југ, коцкарите од пловечките казина на Мисисипи, коцкари, сопственици на ранчови и нивните богати и убави ќерки. Велат дека филмов бил под влијание на Д.В. Грифит (D.W. Griffith). Во 1923 година Грифит е на залезот на кариерата и го снима СКРШЕНИ ЦВЕЌИЊА – одличен филм кој за момент ја враќа неговата слава, но (не)комерцијално ја запечатува неговата кариера. Грифит веќе не е она што бил во првата и втората декада на векот, а во филмот од дваесеттите доминираат некои други клинџи. Работите тогаш доста бргу се менувале. Денес си свезда, утре си никој и ништо! Доста интересно и од денешен аспект. Мислам, во филмот. Во СЕВЕРНО ОД ЗАЛИВОТ ХАДСОН (North of Hudson Bay, 1923) се појавува Том Микс (Tom Mix), еден од најпознатите каубојџи од тоа време. Фил-

мот е за златната треска, северно од заливот Хадсон, во Канада. Џон Форд тука се појавува во некои каскадерски сцени каде што го менува Микс. Очигледно сакал да се потсети на своите филмски почетоци кога работел како каскадер. Општо познато е дека членот на Кју-кјукс кланот кој јава со монокл преку капата во РАГАЊЕТО НА НАЦИЈАТА (Birth of a Nation, 1914) на Грифит е самиот Џон Форд. Во ЖЕЛЕЗНИОТ КОЊ (Iron Hors, 1924), Форд е во својот патриотски елемент и ни го опишува поврзувањето на континентот со железничката линија. КЕНТАКИ ПРАЈД (Kentucky Pride, 1925) е интересен од аспект што главниот актер и наратор (преку интертитлите) е коњ. Симпатичен филм кој и по 85 години измами искрени реакции и аплауз во полната киносала. ТРОЈЦАТА ЛОШИ (3 Bad Men, 1926) е класичен филм и мало ремек-дело. Иако во сенка на ЖЕЛЕЗНИОТ КОЊ, по сè изгледа времето покажува дека ова е филмот кој е еден од најпочитуваните од немиот период на Форд. Филмот е за трката за поделба на територијата на Оклахома, во која оној кој прв ќе стигне до земјата, ја добивал парцелата. Одличен филм, полн со дух, со духовити ликови и одлично избалансирани карактери. Во сцената на масовната трка по земја има една секвенца каде што едно бебе е во преден план, а од задниот план доаѓа толпа коњаници и коли со огромна брзина. Без да прејде на нареден кадар, доаѓа кочија која без да застане го спасува бебето од прегазување. Нема монтажа во оваа акциона сцена. Потоа, веројатно откако ја изгледал сцената и станал свесен за опасноста во која го ставил бебето, Форд станал многу повнимателен кон каскадерите. Со ЧЕТИРИ СИНОВИ (Four Suns, 1928) започнува фазата во која Форд е под влијание на Мурнау и неговиот прв американски филм ИЗГРЕЈСОНЦЕ, кој оставил длабок печат врз тогашниот Холивуд. „Мувинг пикчр ворлд“ пренесува дека „По неколку гледања на ИЗГРЕЈСОНЦЕ, Форд изјавил дека тоа е најдобриот филм кој е снимен. Форд изјавил дека се сомнева оти наредните десет години ќе биде снимен подобар филм“. И иако ЧЕТИРИ СИНОВИ е под влијание на Мурнау, може да се каже и дека е одличен репрезент на Форд. Самиот Форд сметал дека ова е првата добра приказна која ја снимил. Баварско село, мајка со четири синови од кои еден заминува во Америка, а тројцата кои остануваат заминуваат во Големата војна. Откако мајката останува само со синот во Америка, по завршувањето на војната таа заминува кон ветената земја во повторна средба со својот преостанат син. Највпечатливата улога во филмот е можеби онаа на Леполд Архивојводата од Австрија (Leopoldo Arciduca d'Austria) во улогата на германскиот капетан, архетип кој подоцна ќе го преземе Ерих фон Штроххајм (Erich Von Stroheim)

– монокл, кратка коса и бастун. Позната е легендата кога Џон Форд, веќе остарен, ги однел ќерката и сопругата на крстосување по Медитеранот. Нормално, по долго инсистирање на двете жени, Форд се согласил да го напушти својот ранч и да замине на ова патување. По неколку, за него здодевни недели поминати на бродот, некаде крај француската ривиера се проширила веста дека на бродот треба да дојде некој благородник. „Неблагородниците“ Американци со нетрпение го очекувале неговото пристигање, наспроти рамнодушниот Форд. Но, кога благородникот навистина пристигнал на бродот, тој веднаш прашал дали е вистина дека Форд е меѓу патниците. Кога се виделе, срдечно се поздравили и остатокот од денот го минале заедно. Рејтингот на ќерката на Форд на бродот пораснал, а таа изненадена од оваа случка го прашала татка си од каде се познава со надвојводата. Форд одговорил дека во младоста тој глумел во некои од неговите филмови. А да, добил и добри критики. Претпоставувам дека оваа легенда се однесува на надвојводата Леополд. Да. Точно. Можете тоа да го проверите во приказот за ЧЕТИРИ СИНОВИ во „Варајати“ од 1928 год. кој е достапен он-лајн. Сето тоа е дел од легендата „Џон Форд“. Во 1929 доаѓа првиот звучен филм, ЦРНИОТ ЧАСОВНИК (The Black Watch). Снимен како делумно звучен филм, по завршувањето „Фокс“ одлучиле да се додадат уште дополнителни екстра сцени со зборување поради Виктор Меклаглен (Victor McLaglen) и Мирна Лој (Myrna Loy), во тоа време големи филмски ѕвезди. Резултатот е лош, конфузен и здодевен филм и покрај тоа што обожавателите (на пример, еден Линдзи Андерсон) наоѓаат и доста позитивни делови во овој филм: виртуозната режија на секвенците со борба, употребата на задното осветлување од страна на камерманот... Сепак, првиот впечаток дека се работи за здодевен филм го покажа и проекцијата во Болоња. И другите филмови од почетокот на звучниот период на Форд, ПОЗДРАВ (Salute, 1929), НИЗ РЕКАТА (Up the River, 1930), ПОД МОРЕТО (Seas Beneath, 1931), РАЗГАЛЕНИОТ (The Brat, 1931) – „Тоа беше еден од оние филмови кои ќе ти ги дадат“ ќе се пожали Форд на Питер Богданович (Piter Bogdanovich) во нивните славни разговори, АРОУСМИТ (Arrowsmith, 1931), ВОЗДУШНА ПОШТА (Airmail, 1932), АЦИЛАК (Pilgrimage, 1933), кои беа прикажани во Болоња, се само подготовка за вистинската зрелост на Форд во звучниот филм. Само дел од продукцискиот пакет на „Фокс“. Откако го снимил ЧОВЕКОТ ШТО ГО УБИ ЛИБЕРТИ ВАЛАНС во 1962, филм за крајот на Дивиот Запад, Форд ѝ се доверил на познатата колумнистка Хеда Хупер „Знаеш, не сакав да излезе овој филм... Сепак јас постојано се преправав дека сум аналфабета“. Форд долги години



Стенли Донен во Болоња

го градел имиџот на човек кој „снима вестерни“. Играњето на картата на публиката и студиото е нешто што Форд знаел добро да го прави, а во меѓувреме да го протне и својот артизам, својата приказна. За да се избалансира тоа, потребно е малку време и неколку филмови кои по стотина години нема да се гледаат со толкаво задоволство. И потоа доаѓа пресвртницата со ПАРАБРОДОТ ЗАД АГОЛОТ (Steamboat Round the Band, 1935), а потоа и ПОШТЕНСКАТА КОЧИЈА (Stagecoach). И вестерните. И легендата за Џон Форд.

Стенли Донен (Stanley Donen). Минувам покрај Стенли Донен. Седи во првиот ред, пред 25-метарското платно на плоштадот *Пјаца маџоре* каде што се одржуваат вечерните проекции на отворено. Жив е. 86-годишен. Не мислев така. Мислев дека е одамна... Донен никогаш не бил од оние режисери што се ставаат себеси пред своите филмови или филм. Квентин Тарантино? За Донен говорат неговите дела. Го гледам, стар и слаб, сепак добро се држи. На ракофат ми е. Сликаам со апа-

ратот и со камерата, симултано. Не ми се верува. Излегува на сцената за куртоазно да ја поздрави публиката. Скромно раскажува како ја добиле идејата да го снимат ПЕЕЈКИ НА ДОЖДОТ (Singin' in the Rain, 1952). Имал само 27-28 години кога го снимале филмот заедно со Џин Кели (Gene Kelly). Зборува за тоа како да е нешто секојдневно, како за вчерашниот ручек. За филмот кој сигурно е еден од најголемите филмови во историјата. Започнува ПЕЕЈКИ НА ДОЖДОТ. На *Пјаца маџоре* има 10 000 луѓе. Се редат добропознатите сцени од филмот. Мислам дека нема никој во публиката кој за првпат го гледа. Можеби оние помладите од 8 години. Се редат добропознатите музички точки, мелодии и танчарски акробации. Надреални сценографии и волшебни костими. Монтажа. Совршено. Секоја точка, секоја актерка, секоја танчарка во третиот ред е безгрешна. Рабовите на чорапите се со перфектна линија на нозете на танчарките. Неверојатно. 25-метарскиот екран е исполнет со експлозија на техникolorот. Првиот ред не е пречка за ултимативното доживување. Атмосферата е исполнета со позитивна енергија. До граница на експлозија. Започнува сцената каде

што Џин Кели треба да ја пее најпопуларната, на-
словната песна на филмот. ПЕЕЈЌИ НА ДОЖДОТ.
Звучникот почнува да чкрипи – пуф, паф – и го
снима звукот. Веројатно е до позитивната енергија.
Никому не му пречи. Од публиката се слушаат
надополнувања на техничките проблеми. Се пее
песната, која сите ја знаат. Техничкиот недостаток
е отстранет без да се прекине филмот. Народот си
заминува од плоштадот. Од сите страни се слуша:
„Ај ем сингинг ин д реин... ај ем хепи аген...“ Луѓето
потскокнуваат околу тротоарот. Не врне. Топло
е. Луѓето се среќни. Облакот позитивна енергија
останува уште долго над Болоња. Кој рече дека
филмот не е магија?

МЕТРОПОЛИС (Metropolis). Проблемите со овој
филм започнуваат веднаш по неговата премиера
на 10 јануари 1927 во киното на УФА во Берлин.

Откако бил одобрен од филмскиот одбор, копијата
со должина од 4189 метри, четири месеци била
прикажувана во ова берлинско кино. На филмот
не му одело добро. УФА решила да го повлече фил-
мот и да го скрати на 3241 метри. Таа копија треба-
ло да биде прикажувана во дистрибуцијата во ле-
тото 1927 год. УФА оваа верзија ја направила спод-
ред верзијата која била наменета за американскиот
пазар и била долга 3 100 метри. За редукацијата
бил задолжен писателот Ченинг Полок (Channing
Pollock). Тој направил неколку драстични промене.
Го отстранува ривалството помеѓу владетелот
Фредерсен и научникот Ротванг кои сакале иста
жена, сопруга и ќерка. Така е елиминиран моти-
вот за создавањето на жената-робот. Долги години
се мислеше дека скратената верзија за интерна-
ционална дистрибуција и нејзините оригинални
негативи се единствените преживевани копии. Во
2001 година е направен обид да се врати во живот
најдолгата можна верзија на МЕТРОПОЛИС и е из-

*Да пееме на дождот
(Стенли Донен, 1952)*



вршена дигитална реставрација под раководство на Берлинскиот кино-музеј и Ено Паталас. Според цензорните картони, од оригиналната музика на Готфрид Хуперц (Gottfried Huppertz), која се изведувала за време на берлинската премиера, но и според извештаите од филмските критики и печатот, на филмот му недостасувале отприлика уште 20-ина минути за да се постигне оригиналната должина. Веднаш по јануарската премиера во Берлин, дистрибутерот Адолфо З. Вилсон (Adolfo Z. Wilson) го откупува филмот за дистрибуција во Аргентина, кој започнува да се прикажува во мај 1928 година. Се прикажува во целосната должина. Нескратен. Неосакатен. Откако завршува со дистрибуцијата, филмот станува дел од колекцијата на Мануел Пена Родригез (Manuel Pena Rodriguez) и по неговата смрт станува дел од архивата на *Национален фонд на уметнички дела* (Fondo Nacional de las Artes), потоа на *Музејот на филмот* (Museo del Cine)... Во 1970 година оваа многу истрошена нитратна копија е искористена за да се направи 16мм филмска копија, очигледно без неопходниот стручен надзор и со единствена намера да се сочува филмот и да се уништи опасниот нитратен материјал. Сè уште никој не знаел за вредноста на оваа копија. Во 2008 година во Буенос Аирес е откриено дека оваа 16мм копија од МЕТРОПОЛИС е единствената копија која ги поседува дополнителните 30 (!) минути филмски материјал. Епохално откритие за филмската археологија од страна на Фернандо Мартин Пена (Fernando Martin Pena) и Паула Феликс-Дидие (Paula Felix-Didier), кои во јуни 2008 год. стапуваат во контакт со германските колеги, а во јули 2009 год. филмот е на експертиза во Визбаден. Следува процесот на реставрација и повторна премиера (ако може така да се нарече) на отворањето на Берлинскиот филмски фестивал во 2010 год. Изведбата во Болоња беше придружена со изведбата на оригиналната музика од страна на оркестарот на *Локалниот театар* (Teatro Comunale).

Повторно импресивна претстава на *Пјаца маџоре*. МЕТРОПОЛИС и легендата за овој филм ги надживеа сите скептици и негатори на овој филм. МЕТРОПОЛИС денес е еден од најважните филмови во историјата на филмот, а најинтересно е тоа што до неодамна никој го немаше гледано филмот онака како што го замислил режисерот, туку гледавме верзии на неговите монтажери, комерцијални експлоататори (една верзија со смешната музичка подлога на Квин) или, пак, верзии на добронамерните реставратори (со сите објаснувања и отвори-загради дека верзијата што ја гледате е нецелосна). Затоа, по моја слободна процена, на плоштадот во Болоња имаше околу

12 000 луѓе, седнати на столчињата поставени за таа пригода, по кафеаните во околината, легнати, клекнати или потпрени некаде од каде што се гледа филмското платно. Со првите слики на филмот започна и импресивниот музички скор на Готфрид Хуперц кој очигледно наишол на голема инспирација во сликите на Ланг. Во 2002 имав прилика да ја гледам тогаш најновата верзија на МЕТРОПОЛИС и мора да признаам дека сегашната е сосема ново доживување. Отстранети се сите недоумици во врска со приказната која сега тече логично и непрекинато. Копијата од 2001 е искористена како подлога во реставрацијата врз која се додадени деловите од 16мм аргентинска филмска копија, понекогаш цели секвенци, а многу често инсерти не подолги од 2-3 секунди. Не смее да се изгуби ниту еден фрејм. Приредувачите на оваа копија не се труделе да ги воедначат деловите од двете копии, така што јасно е видлива интервенцијата на вметнувањето на деловите од аргентинската копија. Овој метод го поздравувам затоа што можеме да видиме каде биле интервенциите во скратувањето на филмот и кои биле деловите од филмот кои им пречеле на продуцентите и цензорите. Тоа значи дека во иднина можеме да очекуваме и избалансирана копија, што со модерните методи на дигитална реставрација и не е невозможно. Да, потребни се уште малку работа и доста пари, но тоа е возможно и неминовно ќе се случи. МЕТРОПОЛИС ќе биде вратен на филмското платно во истата форма во која на 10 јануари 1927 година, два дена пред роденденот на Геринг, бил прикажан во Берлин.

Што да се каже за ваков фестивал. Каталогот има 250 страници! Секој збор од тој каталог заслужува да влезе во една историја на светската кинематографија. Се обидов да кажам нешто за филмовите, да пренесам дел од атмосферата... Да ги раскажам оние нешта што мене ме направија почитувач на филмот. Филмациите се достоини за почит. Жилави се тие. Секој што може да отиде и да го посети овој фестивал, нека го стори тоа. Не мора да е љубител на филмови или пасиониран филмофил. Доволно е да отиде и да се нахрани со енергијата на луѓето кои со страст ги гледаат филмовите и наоѓаат убавина во тоа. И се надевам дека во иднина ќе прават сè подобри 3Д филмови, со подобри приказни, кои за некое време ќе служат да бидат дел од овој фестивал.

ИГОР СТАРДЕЛОВ

УДК 791.43.091.4(450.3630)
Кинопис 39/40(21), с. 89-92, 2010

УШТЕ ЕДНА НАПОРНА НЕДЕЛА - УМОРНИ НО СРЕЌНИ

(LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO, XXIX/29TH PORDENONE SILENT
FILM FESTIVAL, ФЕСТИВАЛ НА НЕМИОТ ФИЛМ,
ПОРДЕНОНЕ, 2-9 ОКТОМВРИ 2010)

К

ога се вратив од Деновите на немиот филм/Фестивалот на немиот филм, кој годинава по 29-ти пат се одржа во малото гратче Порденоне во Италија, во неколку наврати бев запрашан - зар сè уште се прикажуваат неми филмови, па дури и има фестивали на неми филмови?!? Зар не е сè видено, зар не се знае сè?

Кевин Браунло (Kevin Brownlow), долгогодишен архивист и филмски историчар, заслужен добитник на Оскар за својата долгогодишна работа и постојан ангажман во пронаоѓањето и спасувањето на изгубените филмски богатства, годинава во Порденоне ни порача: „Секогаш е прекрасно за нас, историчарите на филмот, кои патем и знаеме по нешто, да дојдеме во Порденоне и да видиме нешто ново и за нас непознато“. Ништо повеќе не треба да се објаснува.

Годинава, за прв пат, филмската програма на Деновите на немиот филм се одржуваше на едно место, во едно кино, во главната сала на театарот „Верди“. Започнувајќи од 9 часот и завршувајќи таму некаде по полноќ. Како што велеа организаторите, нема поклопување на програмите, секој може да види сè, но истовремено и се извинуваа зашто таа седмица во Порденоне не ни дадоа доволно време за да јадеме.

И каде можете да ги видите: Форд, Дван, Чаплин, Мурнау, Флаерти, Ејзенштајн, Китон, Велман, Кристенсен, Пудовкин, Роом, Шимизу... на едно место. Се разбира, единствено на Giornate del Cinema Muto. И ете ти проблем. Требаше да се решиш што да се гледа од богатата понуда: јапонците или француските клонови, малку познатите руски и грузиски филмови, новооткриените или повторнооткриените, долго време изгубени, Чаплин, Форд, Роберт Вине или Мурнау, прекрасните документарци од раниот период итн. Зашто, едноставно, човек не е во состојба сè да изгледа од тие секојдневни 15-тина часа. А филмската програма беше збогатена и со секојдневни предавања за музичката придружба на немите



филмови, како и со колегиумите, секојдневни дискусии на различни теми: *Правила на играта*, *Придонесот на речникот на филмската заштита*, *Броењето фрејмови*, *брзината на немиот филм* или *Филмот никогаш не бил нем*.

Кон сето ова морам да додадам уште една неверојатна глетка. На два пати, во ударниот термин од 20,30 часот, за програмата *Специјални настани*, пред влезот на театарот „Верди“, во 30-тина метри долга колона, 600-700 луѓе чекаат на ред за да влезат во кино. Едниот термин беше исклучителен настан, *Lanterna Magica* шоу наречен „Збогум на појавувањето“. Светски познатата лантернистка, госпоѓата во години, Лаура Миничи Зоти (Laura Minici Zotti), со сите тие огромни кутии и безброј стакленца, оригиналните рачно сликани слајдови од XVIII и XIX век, во неверојатната претства на словена „Големата уметност на светлото и сенката“, нѐ пренесе во времето од деветнаесеттиот век, во предвечерјето на раѓањето на подвижните слики, со исклучително патување низ времето и околу светот, со сите тие прекрасни ефекти. Доживување кое не се опишува, едноставно треба да се доживее. А како што говори и самиот наслов на шоуто, г-ѓата Зоти реши токму на *Giornate* да ја изведе својата последна претстава, да се пензионира како лантернист, по 40-годишно патување низ светот, и да се посвети единствено на Музејот на PRECINEMA во Падова.

Вториот настан, пак, беше проекцијата на РО-БИН ХУД (Robin Hood, 1922) на Алан Дван (Allan Dwan) со Даглас Фербанкс (Douglas Fairbanks) во главната улога. Копијата е реставрирана и заштитена од Филмскиот оддел на Музејот на модерна уметност (MOMA) во 2009 година.

Кога сме кај програмата *Специјални настани*, мора да се споменат и проекциите на отворањето и затворањето на Фестивалот, НАВИГАТОР на Бастер Китон (The Navigator, Buster Keaton, 1924) и КРИЛЈА на Вилијам Велман (Wings, William A. Wellman, 1927).

Во рамките на оваа програма беше прикажан и новооткриениот, или ако повеќе сакате, повторно откриениот НИЗВОДНО на Џон Форд (Upstream, John Ford, 1927) за кој се мислело дека е изгубен. Заштитата е направена во 2010 година, од 35 мм тинтирана нитратна копија, пронајдена во Филмскиот архив на Нов Зеланд. Реставраторскиот процес бил овозможен и координиран од Американската фондација за филмска заштита (National Film Preservation Foundation), а под супервизија на петте главни американски архиви на немиот филм – Филмскиот архив на Академијата, Џорџ Истман Хаус, Конгресната библиотека, Музејот на модерна уметност и Филмскиот и ТВ архив на УКЛА.

Во рамките на проекциите на програмата *Специјални настани*, на крајот но не и најмалку важно, мора да се спомене и филмот ШАХОВСКА ГРОЗНИЦА на Всеволод Пудовкин (Шахматная горячка, Всеволод Пудовкин, 1925). Иако сцените од шаховскиот турнир одржан во Москва 1925 година се снимени како документарец, режисерското деби на Пудовкин претставува едноставна сатира и филмска досетка, прекрасна комедија во која е присутна ингениозната монтажна постапка на Кулешов. Овој филм претставува весела разделба, поздрав на Пудовкин до својот учител Кулешов.

Во годинешната филмска програма двете главни презентации беа малку познатите неми филмови на тројца режисери од Јапонија и од Советскиот Сојуз.

ТРОЈЦА МАЈСТОРИ ОД ШОЧИКУ

Едно од најпознатите јапонски студија од ерата на немиот филм, „Шочикү“, најпрвин започнало

Убавицата (Јасуџиро Шимазу, 1930)



да работи како кабуки продуцентска компанија, во 1895 година, а во филмската продукција влегло во 1920 година. Годишната ретроспектива на јапонскиот нем филм беше посветена на тројцата извонредни режисери од ова студио: Јасуџиро Шимазу (Yasujiro Shimazu), Хироши Шимизу (Hiroshi Shimizu) и Киџохико Ушихара (Kiyohiko Ushihara). Иако Шимазу и Ушихара имале витална улога во создавањето на стилот на студиото „Шочику“, па и на јапонскиот стил во целина, додека Шимизу имал скромни успеси на Запад со дел од своите детски звучни филмови, сепак најголемиот дел од нивните неми филмови се малку познати надвор од Јапонија. Токму затоа, оваа ретроспектива ни овозможи да се запознаеме со сочуваниите неми филмови на овие тројца, речиси непознати режисери, а преку нивните дела и со стилот на студиото „Шочику“ во целина. Најголемиот дел од филмовите се снимени кон крајот на 20-тите и почетокот на 30-тите години на XX век, кога во останатиот

свет звучниот сè повеќе го заменувахе немиот филм. Можеби ќе звучи неверојатно, но голем дел од филмовите прикажани во Порденоне траеја помеѓу 150 и 240 минути. Беа прикажани филмовите: УТРЕ ДА БИДЕ ДОБРО (May Tomorrow Be Fine, 1929), УБАВИЦАТА (The Belle, 1930) и ЛЉУБОВ, БИДИ СО ЧОВЕШТВТО (Love, Be with Humanity, 1931) на Јасуџиро Шимазу; потем МЛЕЧНИОТ ПАТ (The Milky Way, 1931), СЕДУМ МОРИЊА (Seven Seas, 1931-32), МЛАДИОТ МАЈСТОР НА УНИВЕРЗИТЕТ (Young Master at University, 1933), ЈАПОНСКИТЕ ДЕВОЈКИ ВО ПРИСТАНИШТЕ (Japanese Girls at the Harbor, 1933), ЕКЛИПСА (Eclipse, 1934) и ХЕРОЈОТ НА ТОКИО (A Hero of Tokyo, 1935) на Хироши Шимизу; и КРАЛИЦА НА ПЛАЖА (Queen on the Shore, 1927), ДОБА НА ЕМОЦИЈА (Age of Emotion, 1928), МАРШИРАЈЌИ (Marching On, 1930) и ЗОШТО ПЛАЧЕТЕ, МОМЧИЊА? (Why Do You Cry, Youngsters, 1930) на Киџохико Ушихара. Без сомнение, најголем впечаток остави филмот МАРШИРАЈЌИ, епски воен филм со љубовна романса, чиј буџет денес би бил еквивалентен на неколку билиони јени. Импазантните сцени на воени битки во втората половина на филмот изгледа дека се без преседан во историјата на јапонскиот филм. Тие не би биле можни без помошта и учеството на авионите и тенковите на јапонската армија, а воздушните снимки се први во јапонскиот филм. Но, и покрај грандиозноста на неговите борбени сцени, на крајот тој останува човечко и трогателно филмско дело. Инаку, Јапонскиот филмски центар во 1967 година изработил интернегатив од нитратната копија која била вратена во Јапонија од Конгресната библиотека во Вашингтон.

ТРИ СОВЕТСКИ КАРИЕРИ: ПРОМЕНЛИВИТЕ УСПЕСИ НА РООМ, КАЛАТОЗОВ И ПУХ

Креативниот талент во Сталиновата ера бил со многу променлива среќа. Кариерите на Абрам Роом, литвански Евреин, и на Грузиецот Михаил Калатошишвили (познат како Калатозов) се класичен пример на тие спротивни траектории.

Работата на Калатозов во немиот филм, карактеристична со оригиналност и визуелна сила, постојано била политички и идеолошки осудувана и потискувана. Иако едно време прекината, неговата креативна работа продолжува во 40-тите, а неговиот ЖЕРАВИТЕ ЛЕТААТ ја добива Златната палма во Кан во 1958 година. На годишниот фестивал, особено внимание предизвика проекцијата на неговиот документарен филм СОЛ ЗА СВАНЕТИЈА (Соль Сванетии, 1930). Еден од најраните етнографски филмови го документира животот на народот Сван, во изолираното планин-



ско село Ушгули во Сванетија, област во северо-западниот дел на Грузија. Дали формално или неформално, советската цензура успеа да го потисне СОЛ ЗА СВАНЕТИЈА, кој дури беше заборавен сè до Златната палма на Калатозов. Дури и тогаш, требаше да поминат уште три децении за филмот конечно да може да биде виден.

Истражувањата на животот и делото на Калатозов, пак, доведоа до еден друг грузиски талент, Лев Федорович Пух. Најпрвин работел како монтажер, потоа како режисер на играни филмови и актер, за да заврши како режисер на документарни филмови во студиото во Иркутск. Зошто оваа ветувачка кариера завршила толку понижувачки на далечниот Сибир, може само да се претпоставува. Веројатно негов најдобар филм е ЏУЛИ (Гиули, 1927), љубовна приказна меѓу муслиманка и грузиско момче, кои безуспешно бегаат за да бидат среќни заедно.

И Роом не бил поштеден од идеолошки критики, но неговите неми филмови го потврдија како еден од најдобрите режисери од тој период. Роом несомнено влегува во групата советски филмски автори кои стекнаа светска слава во 20-тите години на минатиот век. Покрај Кулешов, Ејзенштајн, Пудовкин, Вертов и Довженко, тој остана почитуван до денешни дни. А селекцијата на неговите филмови беше навистина репрезентативна: ЗАЛИВ НА СМРТТА (Бухта смрти, 1926), ПРЕДАВНИК (Предател, 1926), ТРЕТА МЕШЧАНСКАЈА (Третья Мещанская, 1927, познат и како „Кревет и софа“), ЕВРЕИ НА ЗЕМЈАТА (Евреи на земле, 1927) и ДУХОТ КОЈ НЕ СЕ ВРАЌА (Привидение, которое не возвращается, 1930).

Посебно задоволство на Фестивалот секоја година претставува програмата РАНИОТ ФИЛМ (Early Cinema). Годинава бше претставен четвртиот дел од „Колекцијата Корик“ на Националниот филмски и звучен архив на Австралија. Една неверојатна збирка на погребни, прослави, потери и паради, трикови со јаже, каубои и мавање со снежни топки. Имаше и магични автомобили, торби, статуи и цвеќиња. А, и неверојатниот скулптор и мајмунот што пуши во костум. Малечки, кратки бисери снимени во периодот меѓу 1902 и 1909 година од различни компании („Едисон“, „Пате“, „Урбан“, „Корик“...).

Несомнено заслужуваат да бидат споменати и другите програми, кои не беа ништо помалку интересни: *Од А до Ш: Француски клонови 1907-1914; 75 години филмски архиви – Британски филмски архив и МОМА*, во која програма, меѓу другите, беа прикажани реставрираните КРТОСУВАЧОТ

ПОТЕМКИН и погореспоменатиот РОБИН ХУД; *Повторнооткриени и реставрирани*. Ако се знае дека се сочувани помалку од 10% од сите филмови снимени во Бразил во ерата на немиот филм, и тоа најголем дел од нив документарци, селекцијата на филмови снимени од бразилски пионери, *Тишината на Амазон*, претставуваше вистинско задоволство. Во оваа програма беа прикажани и новооткриено кратко парче, една ролна од играниот филм МАРИЦА на Фридрих Вилхелм Мурнау (Marizza, Friedrich Wilhelm Murnau, 1921-22), и на мое големо задоволство, филмот ЛОВЕЦ НА КРАДЦИ во режија на познатата актерска звезда на „Кистоун“ (Keystone), комичарот Форд Стерлинг (A Thief Catcher, Ford Sterling, 1914), во кој Чарли Чаплин, тогаш уште непознат, игра малечка ролја на полицаец. Тоа е, веројатно, четвртиот филм на Чаплин за „Кистоун“, за кој немало никакви податоци. Во 2010 година на еден саем на антиквитети во Мичиген била пронајдена 16 мм копија, произведена околу 1918 година од компанијата „Тауер филм“, под наслов НЕГОВАТА РЕДОВНА РАБОТА (His Regular Job), која денес е префрлена на ХД дигитален формат.

На крај само би споменал дека шпицата за годинешното издание на Giornate беше изработена од добитникот на неколку оскари, аниматорот Ричард Вилијамс (Richard Williams), а добитници на традиционалната награда „Жан Митри“ беа Андре Годро (André Gaudreault) и Рикардо Реди (Riccardo Redi).

Фестивалот, кој го достигна прагот на триесеттата година и е еден од најценетите филмски фестивали во светот, кој се грижи за наследството од минатото, е убеден дека досега е откриен само врвот на ледениот брег, под кој лежи потонат континент од епохата на немиот филм. Деновите на немиот филм во Порденоне најпознатите, најинтензивните филмски слики од далечното минато ги прават живи во сегашноста.

Имајќи ги предвид целокупната филмска програма, двете светски премиери и шесте репремиери на повторнооткриени филмови, прекрасните музички придружби во живо, свежиот изглед на филмовите снимени од филмските пионери а овозможени од нивните наследници, можеме да заклучиме дека годинава присуствувавме на еден од најдобрите фестивали со извонредна програма, која не би можела да се оствари без помошта на пријателите и поддржувачите на Фестивалот, филмските архиви, како и приватните колекционери, без чие време, истражување и филмови тој немаше да постои.

ВАЛЕНТИНО ДИМИТРОВСКИ

ФОТОГРАФСКИОТ УНИВЕРЗУМ НА БРАЌАТА МАНАКИ

Н

аспроти раширената здраворазумска и не-
критична умисла за некакво супстанцијално
доцнење и заобиколување на култур-
ните и цивилизациските движења и
состојби од граѓанската епоха, кое денес

*Од фотографскиот опус на
Браќата Манак*



УДК 77:791.43(06.064)
Кинопис 39/40(21), с. 93-97, 2010



Од фотографскиот опус на Браќата Манаки



провинцијално бучно се обидуваат да го надоместат во некакви вонвременски сурогатинсценации, внимателното проследување на одредени сфери од живеењето и културата од втората половина на 19 и првата половина на 20 век кај нас упатува на една сесема поинаква интерпретација на егзистенцијалните, културолошките и уметничките состојби во тој период, особено во урбаните средишта. Без претензија за споредување со некои поголеми центри на Балканот и без потреба од претерување во осветлувањето на граѓанското милје од истиот период, на преминот од 19 во 20 век кај нас може недвосмислено да се потврди веќе етаблираниот граѓански

амбиент во неколку поголеми градски средишта, а особено во Битола и во Скопје. За тоа сведочат сè уште сочуваниите рационално композирани урбани структури, богатството од разновидни архитектонски неоисторицистички стилски обрасци (од неоренесансни, преку необарокни, до неокласицистички регионално посредувани варијанти), мноштвото станбени, сакрални и јавни општествени објекти (делумно сочувани до денес), богатите примери на неотрадиционални, неофолклорни, но и изразито раномодернистички раритети што на урбаните структури и амбиенти му даваат печат на една неповторлива граѓанска епохална автентичност. Овие цивилизациски структури јасно говорат за егзистенцијалната и за духовната култура на живеењето во овој период, што се дефинира како сложено граѓанско милје и социо-културна стратиграфија.

Во ткивото и во исклучително возбудливата семиологија на ова граѓанско милје повеќекратно е вграден феноменот на фотографскиот универзум на браќата Манаки, некаде од крајот на 19 век и првата половина од 20 век. А, каде ако не во Битола, градот што беше најподатен да ја предизвика нивната вонредна љубопитност за истражување и за глорификација на *сплинот* на градското живеење. Повод за ова бегло навраќање на граѓанското во градот на нашите сè уште живи урбани сведоштва, сочувано во фотографскиот опус на браќата Манаки, е трибината одржана на 12 и 13 октомври, 2010 година, во Македонскиот центар за фотографија. Трибината беше насловена



Од фотографскиот опус на
Браќата Манаки

Заштита и дигитализација на фотографското културно наследство, а како придружна манифестација беше организирана и пригодна изложба со 60 фотографии од опусот на браќата Манаки. Овие дигитално принтани фотографии беа изработени во истите димензии како и оригиналните стаклени плочи од кои се копирали.

Трибината и самата изложба беа извонредна можност уште еднаш да се запрашаме што ни значи и што правиме со фотографското наследство на браќата Манаки (над 18000 негативи, над 7000 стаклени плочи и неколку илјади фотографии), но и со делото на останатите претставници на генерацијата стари маке-

донски фотографи кои создавале од крајот на 19 век до Втората светска војна. Освен пионерскиот труд на Роберт Јанкулоски, на истражување, собирање и обработка на еден реално мал дел од ова наследство, институционалниот однос кон старата македонска фотографија речиси е сведен на нула. Но, тоа не значи дека треба да потклекнеме пред феноменот на ова наследство и пред љубопитноста и предизвикот на неговото значење и неговите темелни сведоштва за ова наше поднебје.

За помалку упатените да повториме: браќата Манаки (Јанаки, Авдела 1878 – Солун 1954 и Милтон, Авдела 1882 – Битола 1964) не ги краси само ореолот на први филмски сниматели на Балканот, туку и на извонредно значајни фотографи, со опус респектабилен и во поширокото балканско опкружување. Мошне рано го отвораат своето прво фотографско ателје во Јанина (1898), а потоа и во Битола (1905) и со својата мошне плодна фотографска активност од над половина век се вбројуваат во редот на најистакнатите претставници на овој, во тоа време исклучително авангарден, социо-културен медиум. Секако дека се издигаат на самиот врв од првата генерација фотографи што се јавува на преминот од 19 во 20 век кај нас, а во која како пионери треба да се споменат уште: Костадин Иванов Вангелов од Штип, браќата Цапевци од Прилеп кои работеле во Битола, Атанас Лозанчев од Битола, Лазар Кермеле од Битола, браќата Тегу од Битола и неколкумина други. Браќата Манаки почнуваат со својот твореч-

ки опус во Јанина и патуваат во повеќе значајни градови, Битола, Солун, Истанбул, Букурешт, Пловдив, но најголемиот фонд и најзначајните остварувања се врзуваат за повеќедесетното фотографско дејствување во градот Битола. Овде тие ќе ја испредат граѓанската епопеја на градот, ќе ја проткајат својата со судбината на она специфично урбано живеење на Битола од периодот на нејзиното граѓанско модернизирање и ќе го преплетат универзумот на колективната нарација на градот со мноштвото поединечни приказни и портрети, во коишто речиси нема постаро семејство од градот кое не се препознава во нив. Браќата Манаки ќе станат симбол на градот и на неговото исклучително граѓанско милје.

Припаѓаат на генерацијата фотографи којашто ја внесе фотографијата во социо-културниот универзум кај нас кон крајот на 19 век на тој начин што ќе изградат симбиоза меѓу модернистичкиот капацитет на овој техничко-технолошки медиум, од една страна, и соодветната граѓанска стратиграфија со припадниот симболички поредок на урбаното живеење на епохата, од друга страна. Севкупниот визуелен универзум во нивното творештво ќе биде натопен со оваа епохална аура, наспроти одомаќеното уверување дека старите фотографии кај нас биле обични занаетчи, дуќанџии, кои го практикуваат својот занает само за задоволување на егзистенцијалните потреби, практикувајќи доминантно портретна фотографија за потребите на растечката граѓанска класа. Ова секако ќе биде значителен ангажман на овие фотографии. Несомнено е дека тие не биле преоптоварени со некакви исклучителни артистички претензии, туку живееле како професионални фотографии. Но, зачудуваат богатството и посветеноста во нивниот фотографски практикум во негување на бројни и разновидни жанровски содржини и мотиви, како и во визуелизација на граѓанскиот семиотички универзум, што значително го надминува претпоставениот занаетчиски светоглед. А овој семиотички универзум, кога станува збор за опусот на браќата Манаки, опфаќа навистина непрегледен спектар од глетки на градското ткиво и на граѓанската диоптрија и светоглед. Покрај разновидните поставки на поединечни портретни индивидуализирања (допојасни или во цел раст, во виртуелно сценично амбиентализирање или во бројни природни и необични заднини), се низат и фамилијарни, струковни или друг вид групни портрети во разновидни амбиенти. Во нивниот опус не недостасуваат ниту автопортретните остварувања во честопати необични ситуации. Градските и приградските панорами во различни варијанти, од документарно бележење на урба-

ните, архитектонските и просторните визури до попрште на одредени градски манифестации исполнети со вревата на бројните присутни, за браќата Манаки претставуваат инспиративна возбуда да го визуелизираат сопственото јавно опкружување, свесни за симболичкото и мемориското значење на фотографските сведошта. Оттаму, тие се и првите автори на фотографската репортажа, на фотографската нарација кај нас. Во нивното творештво се застапени и разновидни жанр-сцени, од големи свадбени поворки во јавен простор снимени во тотали, до погребни композиции со некаква траорно-свечена интонација, една мошне застапена визура во фотографскиот исказ на граѓанската епоха. Жанровската разновидност и мотивската инспирација имаат еден навистина широк дијапазон и се простираат од питеорески чаршиски амбиенти, празнични случувања во јавен простор, крајно необични или бизарни глетки (играње шах со живи човечки фигури и сл.), до регистрирање на настани или глетки што ја глорифицираат модерната епоха (велосипедски трки, композиции со автомобили и сл.). Присутни се и класични пејзажи во некаква неопределена романтична поставка, како и мртва природа. А тука не запира нескротливиот интерес во чепкањето по градскиот универзум, туку браќата Манаки се нафаќаат да регистрираат бизарни медицински нарушувања и феномени, сцени од војнички регрутирања, како и глетки од полициските досиеја, независно од тоа што во тие случаи биле повикувани професионално да документираат одредени административни случувања. И овде преовладуваат, пред сè, фотографскиот интерес и впечатливата возбуда од несекоејдневното и бизарното кои тие мошне објективно, би рекле натуралистички, ги детектираат. Колку и да звучи невообичаено, овие двајца стари фотографии се впуштиле и во предизвикот на рекламната фотографија, испорачувајќи повеќе композиции од овој вид во манирот на реалистички мртви природи. Да го завршиме ова жанровско и мотивско проследување (иако не можеме да го затвориме) со одредени композиции со изразито социјална конотација, како што е маестралната композиција на мајка со четири деца, страдалници од Првата светска војна, поставена во еден безпризорен амбиент, како што се и ликовите на оваа потресна група.

Независно од тоа за која сфера од секојдневното и несекоејдневното или невообичаеното живеење и визуелизирање да се работи, фотографскиот исказ на браќата Манаки се раководи од една секогаш автентична возбуда и нескрие-но задоволство од детектирањето на урбаните

глетки и визури, од опиеноста во откривањето и опејувањето на граѓанскиот амалгам од кој денес е сочувана само патината на една неповторлива епоха и за среќа, фотографската ризница на овие автори.

Формалното концептуализирање на фотографскиот јазик на браќата Манаки се движи по обрасците на ликовната визуелизација од 19 век, преформулирана во фотографскиот медиум од почетокот на 20 век и таа еднаш совладана ќе претставува стандардна формула во нивното целокупно релевантно творештво. Се состои од добро совладани лекции за објективистичко, реалистичко, а на моменти и натуралистичко третирање на конкретните мотиви и поводи, со извесни романтичарски отклонувања. Воедно, значително е присутно и форсирањето на питеорескноста на глетката, како и потрагата по онеобичаени и куриозитетни глетки и случувања, својствени за обликовната матрица на посочената епоха.

Овие стилски обрасци суверено се преточуваат во композиции со избалансирани соодноси на визуелните планови на претставеното и во занаетското владеење со тонското пластично обликување на светло-темните партии на сликата. Манаки еднакво суверено решаваат композиции во просторни тотали, како што владеат и со крупните планови и со истакнувањето на бараните детали и посакуваните ефекти. Елементите во композициите се рамномерно, воедначено распоредени и компонирани, водејќи сметка за очекуваните реалистички ефекти. А тонската градација на фактурата е така димензионирана да се сообразува исцело со потребата од задржување на голем број визуелни информации од глетката. Со тоа се постигнува полнотија на пластичната фактура и хармонично третирање на предметните волумени и на просторните површини.

Сите овие компоненти резултираат во еден одмерен реалистички фотографски јазик, воден од неопходноста да се документира и да се осведочи епохалниот граѓански амбиент како неповторлив цивилизациски но и фотографски феномен. Ако некој во културата на тлото на Македонија во првата половина на 20 век тоа свесно и исцело го посакувал и реализирал, тогаш секако дека на прво место тоа е фотографската авантура на браќата Манаки на почетокот од модерното време кај нас.

***Од фотографскиот опус на
Браќата Манаки***



ПОПУЛАРИЗАЦИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ЕТНОЛОШКИ ФИЛМ

И

нтересот за етнолошките (етнографските, антрополошките) филмови е сè поголем како во светот така и кај нас. За тоа сведочат бројните филмови кои обработуваат теми од традиционалната култура и особено од секојдневието на човекот. Етнологите и антрополозите во своите истражувања сè почесто употребуваат аудиовизуелни методи, а како краен продукт на нивната работа се филмовите. Последица на ваквиот зголемен интерес за етнолошкиот филм се многубројните фестивали кои секоја година се сè помногубројни, како во Европа така и во светот. Можеби овој процес треба да го гледаме и обратно, односно како последица на сè поголемиот број фестивали, сè поголем е и бројот на етнологи и антрополози што се занимаваат со етнолошкиот документарен филм.

Ваквиот тренд не ја заобиколи ни македонската етнолошка наука. Македонските етнологи го продолжија производството на етнолошки документарни филмови врз здравиот темел што го постави Вера Кличкова, доајенот на македонската етнологија, првиот македонски етнолог што се зафатил со снимање на филмови кои зборуваат за македонската традиционална култура. Интензивниот развој на етнолошкиот документарен филм и случувањата на ова поле во Европа и светот само му дадоа дополнителен импулс на подзаборавениот процес на производство на етнолошки документарни филмови во Македонија, кој започна во почетокот на 50-тите години на 20 век, да се врати на голема врата на сцената на македонската етнолошка наука. За тоа сведочи зголеменото производство на документарни филмови во кои како комплетни автори, сценаристи или режисери се појавуваат етнологи, главно вработени во музеите низ Македонија.

Ваквите случувања покажуваат дека заинтересираноста и популарноста на етнолошкиот документарен филм меѓу етнологите во Македонија се на завидно ниво. Нивните филмови ги обиколуваат фестивалите на етнолошки филм во Европа и светот. Тоа е извонреден начин и можност за популаризација на овој вид филмо-

ви. Можност да се претстават нивото и квалитетот на нивната изработка во споредба со останатите, да се покаже изборот на темите и начинот на кој етнологите во своите филмови ги обработуваат етнолошките проблеми. Но, пред сè, тие го популаризираат и афирмираат македонското културно наследство воопшто и му даваат можност на македонскиот човек да го каже своето мислење пред европската и светската јавност.

Размислувајќи за популаризацијата на културното наследство, особено етнолошкото, се запрашав што станува со популаризацијата на етнолошкиот документарен филм, не кај етнологите, туку кај пошироката публика? Како овој вид документарни филмови да се актуелизираат и по завршувањето на фестивалите и особено по изминување на одреден број години по нивното појавување во јавноста.

Дојдов до зачудувачки заклучок. Имено, македонскиот етнолошки документарен филм е попознат и поафирмиран надвор од границите на Македонија, отколку во Македонија. Видов дека во Македонија нема сцена на која често или редовно би се покажувале документарци од овој жанр.

Затоа решив да го организирам и реализирам проектот „Денови на етнолошкиот документарен филм“, на кој ќе се прикажуваат етнолошки документарни филмови.

Концепцијата на овој проект се состои во следново: да се одржува секоја година, да се проектираат етнолошки документарни филмови од домашни и странски автори, авторите да се покануваат за да присуствуваат на проекциите и по нив тие да разговараат со публиката и да одговараат на нејзините прашања.

Во 2002 година во рамките на манифестацијата „Европски денови на културното наследство“, која се одржува во Музејот на Македонија, за прв пат ги организирав „Деновите на етнолошкиот документарен филм“. На програмата беа три филма: СТАРОВЕЦИ на авторката Јана Севичкова од Чешката Република, ЏОЛОМАРИ на авторот м-р Владимир Боцев од Македонија и МИСИОНЕРИ И МОЌ на авторката Рашел Иса Џеса од Норвешка.

По завршувањето на проекциите, дадов коментари за изборот на темите кои се обработуваат во етнолошките документарни филмови во Македонија и во Европа. Констатирав дека според она што се прикажува по фестивалите, може да се заклучи дека главната разлика меѓу македонските етнолошки филмови и филмовите произведени главно од европски автори е во тоа што македонските филмови обработуваат теми од живата традиционална култура на Македонците, како обичаи и занаети, додека европските, но и останатите, автори најчесто обработуваат теми



Македонска филмска етнолошка панорама во Љубљана (2007)

Промоција на филм во рамките на проектот „Патувачко етнолошко кино“ во Битола, (2010)



од социјалната антропологија, како што се односите во семејството, односите на поединецот и групата, односите меѓу различни групи и слично. Исто така беше констатирано дека европските автори инспирацијата и темите за своите филмови ги наоѓаат надвор од својата средина, држава, додека македонските автори исклучиво работат во сопствената средина.

Во 2003 година не можевме да посакаме побав повод за започнување на „Деновите на етнолошкиот филм“ како самостоен проект, 50-годишнината од производството на првиот документарен филм, кој се занимава со традиционалната култура - АЗОТ, а во кој како сценарист се јавува етнологот Вера Кличкова.

На ова издание на „Деновите на етнолошкиот филм“ пред публиката, главно студенти по етнологија, етнологи и работници од културата, беше прикажан филмот АЗОТ во режија на Ацо Петровски. Пред проекцијата дадов краток осврт за развојот на македонскиот етнолошки филм и придонесот на Вера Кличкова. Покрај филмот АЗОТ, на публиката ѝ беа прикажани филмовите САМОВИЛСКА ВОДА, по сценарио и режија на м-р Владимир Боцев и КРУШЕВСКИТЕ КАЛАЈЦИИ, по сценарио и режија на м-р Елизабета Конеска.

Во 2004 година, во организација на Македонското етнолошко друштво на „Деновите на етнолошкиот филм“ го поканив бугарскиот независен режисер Ивајло Иванов, кој се занимава со режирање и производство на документарни филмови со етнолошки теми, а кој извесен период предавал визуелна социологија на студенти-етнологи на Универзитетот во Пловдив.

Беа прикажани неговите филмови ДА ГО ЗЕМЕШ ВРЕМЕТО В РАЦЕ и ВЕРА. По проекциите се разви дискусија за тоа како тој ги подготвува и реализира своите филмови, како ги бира темите, а добивме информации и за состојбите на бугарскиот етнолошки филм. Во просториите на Институтот за етнологија и антропологија при Универ-

зитетот „Св. Кирил и Методиј“, пред студентите по етнологија тој одржа предавање за начинот на кој тој ги создава филмовите, на што обрнува внимание при снимање на материјалот, а одговараше и на прашања од студентите.

Во истата година, по повод трагичната смрт на светската легенда на етнолошкиот документарен филм, изумителот на *синема верите*, францускиот етнолог Жан Руш, одржавме проекции на два негови филма: ЛУДИТЕ УЧИТЕЛИ и ЛОВ СО ЛАК. По тој повод пред проекциите стана збор за делото и придонесот на Жан Руш во развојот и популаризацијата на етнолошкиот филм и употребата на камерата во етнолошките теренски истражувања.

Во 2005 година, гости на „Деновите на етнолошкиот филм“ беа хрватскиот етнолог и сценарист Алексеј Готарди Павловски и режисерот Иван Кузманиќ, двајцата вработени во Хрватската телевизија. Беа прикажани два документарни филма во производство на Хрватската телевизија: НАРОДНАТА ИНТИМА, на режисерката Влатка Воркапиќ и МАСКИТЕ ОД ТУРЧИШЧЕ на режисерот Иван Кузманиќ. Во уводниот дел пред проекциите, етнологот Алексеј Готарди Павловски зборуваше како се прават етнолошките документарни филмови во нивната телевизија и кој е нивниот интерес во нив. Беше истакнато дека редакцијата за традиционална култура, чиј уредник е тој, има одврзани раце во изборот на темите, бројот и должината на филмовите. Како резултат на тоа, тие имаат забележливи резултати, како во гледаноста на нивните филмови така и во успесите што ги постигнуваат на фестивалите на етнолошки филм, каде што земаат учество нивните филмови. Исто така, гостите по проекциите разговараа со публиката и одговараа на нивните прашања.

Во 2006 година, „Деновите на етнолошкиот филм“ повторно беа во рамки на манифестацијата „Европски денови на културното наследство“. Во таа пригода, пред публиката беа претставени домашните филмови: ВОЗОТ и ЗА МАРТОЛЦИ на авторот м-р Владимир Боцев и БЕЛГРАДСКИОТ КАЗАНЦИЈА на авторот м-р Елизабета Конеска. Од странските автори беа застапени антропологот и режисер д-р Лииво Ниглас од Естонија, со филмот СВЕТОТ НА ЈУРИЈ ВЕЛА, етнологот д-р Нашко Крижнар од Словенија, со филмот ГОДИНА НА ОРАЧОТ и антропологот Жан Руш од Франција, со култниот филм ХРОНИКА НА ЕДНО ЛЕТО. Пред проекциите беа презентирани кратки информации за авторите застапени во програмата и за начинот на нивната работа. Домашните автори по проекциите зборуваа за своите филмови и одговараа на прашања од публиката.

Во 2007 година имавме две значајни гостувања на „Деновите на етнолошкиот филм“. По моја иницијатива и по покана на Македонското етнолошко друштво гостуваа колегите од Етнографскиот музеј во Сан Микеле ал Адиџе, Италија и живата легенда на етнолошкиот документарен филм, канадскиот професор Асен Баликчи.

Колегите од Италија ја покажаа својата музејска продукција на етнолошки документарни филмови, со претставување на филмовите: АЗБУКА НА ПРЕДМЕТИТЕ и АГУСТО И ПОЕТИТЕ. Потенцираа дека производството на етнолошки документарни филмови во музеите е од исклучителна важност за зачувување, проучување и презентирање на културното наследство на начин кој овозможува сликовито и така речиси непосредно запознавање на публиката со одредена проблематика, како и тоа дека филмовите се особено значајни во едукацијата на децата.

Професорот Асен Баликчи одржа двочасовно предавање за своето огромно искуство во создавањето етнолошки документарни филмови. Зборуваше за своите почетоци, за работата со Ескимите на северот на Канада кај Хадсоновиот Залив и за филмските серии за Нетилик Ескимите, за неговата работа во Авганистан и за предавањата на Универзитетот во Монтреал.

Задоволство беше да се погледнат делови од сериите за Ескимите и нивниот начин на живот, а целосно го претстави и својот филм СИНОВИТЕ НА ХАЌИ ОМАР.

По предавањето и проекцијата, имаше разговор со публиката. Особен интерес беше покажан за начинот на живот на Ескимите, па затоа професорот зборуваше за интересни детали од нивното секојдневие. Предавањето и разговорот со публиката ги снимив на видео.

Истата година во рамките на манифестацијата „Европски денови на културното наследство“, беа прикажани филмовите: ДЕНОТ НА АШУРЕ на м-р Елизабета Конеска, БОГОЈАВЛЕНИЕ на режисерот д-р Зоран Цветковиќ од Србија и филмот од Велика Британија СВЕТИТЕ ЛУЃЕ И БУДАЛИТЕ на д-р Мајкл Јорк, антрополог и режисер.

Во јануари 2008 година во Музејот на Македонија, во рамките на „Деновите на етнолошкиот филм“ ја организирав ревијата: *Избор од програмите на Фестивалот на етнолошкиот филм во Белград*. Изборот го направи етнологот Саша Среќковиќ, секретар на Фестивалот. На отворањето на ревијата, на публиката ѝ се обрати Саша Среќковиќ, кој накратко го кажа развојниот пат на Фестивалот во Белград, го истакна значењето на оваа манифестација во контекст на развојот и популаризацијата на етнолошкиот

документарен филм како единствена на Балканот и бенефитите што ги добива Етнографскиот музеј од Белград, како организатор на фестивалот.

Првиот ден од ревијата беше резервиран за македонската премиера на филмот МИР НА СИТЕ на авторот м-р Елизабета Конеска од Македонија, а потоа следуваа проекциите на филмовите: ЛЅУБОВ, ЗАВЕТ, на авторот Владимир Перовиќ од Србија, МОРОКАПЕЛОВАТА ГОЗБА на авторот Стефан Кохен од Германија, ЦОЛОМАРИ на авторот м-р Владимир Боцев од Македонија и повторно филм на авторот м-р Елизабета Конеска, ЗВУКОТ НА ЧЕКАНОТ.

На вториот ден од ревијата беа прикажани следниве филмови: ЈАС, МРТОВЕЦОТ на авторот Паун Ес Дурлиќ од Србија, ВАМПИР на авторот Каменко Катиќ од Србија, MEET THE PRICK на авторот Илја Рупелт од Нов Зеланд, МУСТАКИ на авторот Белмин Сојлемез од Турција, ИЗРАБОТКИ на авторот Сергеј Овчаров од Русија и филмот КУЦИЊАВА КОШУЛА на авторот Голуб Радовановиќ од Србија.

Свое продолжение „Деновите на етнолошкиот филм“ имаа во декември 2008 година со промоцијата на филмот ДОБРИ СМЕ ДОСЕГА на авторот м-р Владимир Боцев. По проекцијата следуваше разговор на авторот со публиката на темата што ја обработува филмот, односно животот на осамениите старски фамилии во македонските пусти села.

„Деновите на етнолошкиот филм“ во 2009 година повторно беа во рамките на Европските денови на културното наследство. Овој пат тие беа посветени на премиери и дебитанти. Имено, премиерно беа претставени дебитантските филмови на авторите-сценаристи, етнологи од Народниот музеј во Куманово, Надица Петковиќ - ГОВЕДАР КАМЕН и Милица Николовска - САМОВИЛСКА ВОДА.

На проекциите покрај авторите-сценаристи, присуствуваа режисерот Иван Митевски и снимателот Владимир Петковски. Сите тие ги искажаа своите впечатоци за време на снимањето на терен, монтажата и соработката помеѓу етнологот-сценарист и режисерот и снимателот, филмски работници. Исто така, авторите одговараа на поставени прашања од публиката.

Проектот „Денови на етнолошкиот филм“ има за цел не само популаризација, како што спомнавме погоре, на овој жанр, туку и зголемување на свеста кај музејските работници и работниците од културата воопшто за важноста, значењето и вонредните можности на филмот како медиум, не да ги фиксира случувањата, туку да ги зачува движењата во нив.

Вториот проект со кој настојувам да се пре-

зентира и популаризира македонскиот етнологски документарен филм, а преку него и македонското културно наследство воопшто, е *Македонската етнологска филмска панорама*. Панорамата ја конципира така што таа подразбира презентација на македонскиот етнологски филм преку давање пресек од неговите развојни раздобја и во неа вклучувам и промовирам различни автори. Имено, *Панорамата* дава преглед на различните раздобја во развојот и продукцијата на македонскиот документарен етнологски филм, од неговите почетоци, преку браќата Манаки, раздобјето меѓу двете светски војни, потоа особено значајното раздобје за развојот на македонскиот етнологски документарен филм во Етнологскиот музеј на Македонија на почетокот на 50-тите години, па сè до средината на 60-тите години на 20 век и раздобјето на возобновување на дејноста на создавање етнологски документарни филмови во Музејот на Македонија на почетокот на 90-тите години на минатиот век, сè до денес, односно современиот македонски етнологски филм.

Програмата што е содржана во *Панорамата*, реализирана во Бугарија, Словенија и Хрватска, е поделена на два дела, односно проекциите се разместени во два дена. Првиот ден е посветен на две раздобја во развојот на македонскиот етнологски филм: за првите почетоци и за почетоците на организираното снимање на етнологски документарни филмови.

За првото раздобје е даден краток вовед за историскиот развој на македонскиот етнологски документарен филм, односно за првите визуелни документи во Македонија и проекции на два филма од браќата Манаки: ВЕРСКИ ПРАЗНИК ПРЕД ЦРКВАТА СВ. НЕДЕЛА ВО БИТОЛА и ВЕРСКИ ПРАЗНИК ЗАДУШНИЦА.

Второто раздобје е претставено со филмовите МИРАВСКА СВАДБА, во режија на Јово Камберски, и АЗОТ и ВЕЛИГДЕНСКИ ОБИЧАИ ВО ПОРЕЧЕ, двата во режија на Ацо Петровски. Исто така, даден е краток вовед за значењето на ова раздобје во развојот на македонскиот етнологски документарен филм.

Вториот ден на *Панорамата* е посветен на современиот македонски етнологски документарен филм, од почетокот на 90-тите години на 20 век, сè до денес.

Како и за претходните две раздобја, и за ова е даден краток вовед за неговото значење во развојот на македонскиот етнологски филм, но и за неговото место во актуелната македонска етнологска наука.

Современиот македонски етнологски документарен филм во *Панорамата* е претставен преку

двајца автори, етнологи од Музејот на Македонија, м-р Елизабета Конеска и м-р Владимир Боцев.

БЕКТАШИ - ВЛЕЗИ И ВИДИ и АДАК се филмови во кои м-р Елизабета Конеска се јавува како сценарист и режисер, а обработуваат теми од нематеријалното културно наследство на малцинската етничка и религиозна заедница во Македонија, Турците.

Во *Панорамата* м-р Владимир Боцев се јавува како комплетен автор (сценарио, камера и режија) на филмовите САМОВИЛСКА ВОДА, ГОВЕДАР КАМЕН, В ГОДИНА ПАК ЌЕ ДОЈДЕМЕ и ВОЗОТ ЗА МАРТОЛЦИ. Филмовите обработуваат теми од нематеријалното културно наследство на Македонците, а филмот ГОВЕДАР КАМЕН го претставува истоименото култно место како собиралиште на луѓе од различна национална и конфесионална припадност кои изведуваат исти обичаи.

Македонската етнологска филмска панорама, со наведената програма, за прв пат беше реализирана во Македонскиот центар за култура во Софија, Бугарија, во 2006 година. Публиката беше составена главно од етнологи, студенти по етнологија и почитувачи на македонската култура. По проекцијата се разви дискусија за темите обработени во филмовите, а особено интересно беше да се слушат различните мислење и толкувања на пораките што ги носат филмовите. На двата дена на проекциите беш присутен канадскиот професор Асен Баликчи, познат светски антрополог, одличен познавач на македонската традиционална култура.

Во 2007 година, по покана на Словенечкото етнологско друштво, односно по покана на истакнатиот словенечки етнолог, познат автор и педагог на полето на визуелната антропологија, проф. д-р Нашко Крижнар, *Панорамата* беше реализирана во Словенечкиот етнографски музеј во Љубљана. Во програмата беа вклучени два филма на браќата Манаки, ВЕРСКИ ПРАЗНИК ПРЕД ЦРКВАТА СВ. НЕДЕЛА ВО БИТОЛА и УЧИЛИШТЕН ЧАС НА ОТВОРЕНО, потоа филмовите на режисерот Ацо Петровски и сценаристот Вера Кличкова АЗОТ и ВЕЛИГДЕНСКИ ОБИЧАИ ВО ПОРЕЧЕ, филмовите на м-р Елизабета Конеска ЗВУКОТ НА ЧЕКАНОТ, АДАК и МИР НА СИТЕ, кој премиерно беше претставен пред публиката, филмот на етнологот д-р Соња Јовановска-Ризоска ПРИЛЕПСКИ МЕЧКАРИ и филмовите на м-р Владимир Боцев САМОВИЛСКА ВОДА, ГОВЕДАР КАМЕН, В ГОДИНА ПАК ЌЕ ДОЈДЕМЕ, ЦОЛОМАРИ и ВОЗОТ ЗА МАРТОЛЦИ.

И тука мнозинството од публиката беше составена од етнологи, но пријатно бевме изненадени од интересот и бројното присуство на македонска дијаспора која живее во Словенија. Авторите м-р

Елизабета Конеска и м-р Владимир Боцев зборуваа за сопственото искуство во создавањето на етнолошки документарни филмови и одговараа на поставените прашања од публиката.

По покана на Хрватското етнолошко друштво во 2008 година, *Панорамата* се реализираше по трет пат во Етнографскиот музеј во Загреб.

На првиот ден беа прикажани филмовите на браќата Манаки **ВЕРСКИ ПРАЗНИК ПРЕД ЦРКВАТА СВ. НЕДЕЛА ВО БИТОЛА** и **УЧИЛИШТЕН ЧАС НА ОТВОРЕНО**, потоа филмовите **АЗОТ** и **ВЕЛИГДЕНСКИ ОБИЧАИ ВО ПОРЕЧЕ** на режисерот Ацо Петровски и сценаристот Вера Кличкова. На вториот ден беше прикажан филмот **МИР НА СИТЕ** на м-р Елизабета Конеска, а својата премиера ја доживеа филмот **ДОБРИ СМЕ ДОСЕГА** на м-р Владимир Боцев.

По проекциите, м-р Елизабета Конеска и м-р Владимир Боцев зборуваа за тоа како денес се создава македонскиот етнолошки документарен филм, а прашањата на публиката се однесуваа на начинот на воспоставувањето контакт помеѓу етнологот и луѓето на неговиот интерес.

Македонската етнолошка филмска панорама во мај 2010 година повторно се одржа во Македонскиот културно-информативен центар во Софија, Бугарија, а во организација на Македонското етнолошко друштво. Овој пат во програмата беа вклучени почетоците на македонскиот етнолошки документарен филм со филмот **УЧИЛИШТЕН ЧАС НА ОТВОРЕНО** на браќата Манаки и современиот македонски етнолошки филм со премиерното прикажување на филмот **НИТУ ЌЕ ГО ПРОДОЛЖИ, НИ НИШТО** на авторот м-р Владимир Боцев и промоцијата на тројца современи македонски автори, етнологи, со нивните филмови: **ТАМУ НЕКАДЕ ГОРЕ ВО ПЛАНИНАТА** на авторката Анита Ѓорѓиоска, **ЕДИНСТВОТО НА ЕТНО-ДИВЕРЗИТЕТОТ** на авторот д-р Рубин Земон и **ПИШАЊЕ НА НЕВЕСТАТА** на авторот Владимир Јаневски.

Третиот проект со кој сметам дека придонесувам за популаризација на македонскиот етнолошки документарен филм е проектот „Патувачкото етнолошко кино“, што се реализира во рамките на изложбените активности на Музејот на Македонија, во текот на 2010 година. Активностите содржани во *Патувачкото етнолошко кино* ги насочив кон популаризирање на овој вид филмови во внатрешноста на државата, особено во помалите градови и селата. Акцент на проекциите се става на оние места во кои се снимени етнолошките документарни филмови во продукција на Етнолошкиот музеј и Архивот на Македонија, како на пример, с. Миравци, с. Секирник, с. Покрајчево, с. Мартолци, с. Манастир, с. Галичник итн. Исто

така, *Патувачкото етнолошко кино* се претставува и во поголемиот дел музејски институции во земјава, за што за секоја проекција е подготвена специјална филмска програма, по можност блиска на локалната традиционална култура. Паралелно, се прикажуваат и филмови од странска продукција.

При проекцијата на филмовите снимени во 50-тите и 60-тите години на XX век, во местата на нивното снимање настојувам да пронајдам некои од учесниците во филмовите. Ова настојување има повеќе цели: учесниците ги кажуваат своите сеќавања и впечатоци за време на снимањето на филмот, ги кажуваат евентуалните забелешки кои ги имаат за филмот и ги снимам нивните реакции за време на проекциите. Исто така, за време на проекциите се бележеа и реакциите на помладата публика, а потоа се земаат интервјуа за тоа што мислат за филмот и темата што тој ја обработува и што во моментот филмот им значи како припадници на заедницата во која тој е снимен пред години.

Дел од *Патувачкото етнолошко кино* беа и еден вид мали работилници во кои заинтересираните беа поттикнувани да ги бележат видео случувањата во нивната средина и со тоа да можат да се запознаат со начинот на создавање на етнолошкиот документарен филм.

Како што може да се забележи, главните активности на полето на етнолошкиот документарен филм, поврзани со презентацијата и производството во Македонија, се одвиваат во музеите, а носители на таа активност се етнологите. Можеби оваа поврзаност на етнолошкиот документарен филм и музеите се должи на фактот дека најголем дел од етнологите во Македонија се вработени токму таму. Секако дека во ваквата забелешка има вистина, но сметам дека едноставно музејот и филмот, сакале или не, се упатени еден кон друг, од едноставна причина што и музејот и филмот имаат исти цели - зачувување на сегашноста и минатото. Тие на најдобар можен начин го прават тоа, помагајќи си еден на друг со своите специфични начини на чување и претставување на културното наследство. Бројни музеи од Европа и светот имаат сопствени продукции и архиви во кои не само филмовите, туку и филмските и видео материјали, се чуваат, систематизираат, класифицираат и на тој начин ги прават лесно и брзо достапни до заинтересираните. Токму поради ова, голем дел од фестивалите на етнолошкиот (етнографскиот, антрополошкиот) филм во светот се организираат од музеи, кои на тој начин квалитативно и квантитативно ги збогатуваат своите архиви со филмски документи за, пред сè, традиционалната култура од целиот свет.

ОСВЕТЛУВАЊЕТО Е РАБОТАТА НА ДИРЕКТОРИТЕ НА ФОТОГРАФИЈА

(ИНТЕРВЈУ СО ВИЛМОШ
ЖИГМОНД, ОСКАРОВЕЦ,
ДОБИТНИК НА НАГРАДА
ЗА ЖИВОТНО ДЕЛО ЗЛАТНА
КАМЕРА 300 НА ФЕСТИВАЛОТ
„БРАЌА МАНАКИ“, 2010)

Вилмош Жигмонд и Дејан Трајкоски



Д.Т. -Зошто во филмот РЕКАТА во режија на Марк Рајдл се одлучивте најчесто да ја употребувате специфичната сиво-сина боја?

В.Ж. -Тоа е филм за поплава. Затоа сè е сино и сиво. Тоа беше решението за да се направи филм кој ќе биде вистинит, реален. Филм сместен во сезона на дождови бара и посебен изглед. Секој филм си има потреба од свој изглед.

Ремек-делото ЛОВЕЦ НА ЕЛЕНИ е исто така поделено на неколку бои, и тоа во секој од трите делови има по една доминантна. Ќе ни раскажете нешто повеќе околу боите во тој филм?

Таму има посебен изглед, поинакво чувство во трите различни делови. Затоа првиот е сликан преку сино и портокалово. Филмот е сместен во град со фабрики за метал, а тоа бараше таков вид пристап. Сцените во фабриките се претежно со портокалова боја а надвор е сино. Во Тајланд пак беше речиси како да правите документарец, користевме многу документарни снимки од настани кои навистина се случиле, за да направиме филмот да изгледа што повистинит. Кога, пак, Де Ниро ќе се врати во градот, но сега се присутни и последиците од војната,

Кристофер Вокен не е вратен дома, по тоа чувство го сликавме употребувајќи сива боја, сакавме да изгледа нешто како црно-бела.

Токму црно-бела естетика има во ЦРНАТА ДАЛИЈА на Брајан де Палма.

ЦРНАТА ДАЛИЈА требаше да изгледа во стилот на филм-ноар. Сакавме да го направиме да изгледа како црно-бел. Сакам да го менувам стилот, секој филм сакам да изгледа различно.

Токму тука може да се постави прашањето дали Вашата естетика се менува низ текот на декадите? Имате една естетика во седумдесеттите, друга во осумдесеттите, трета во деведесеттите...

Седумдесеттите беа интересни затоа што беше потребен нов изглед во филмовите, така што филмациите во Америка започнаа да го следат изгледот на европските филмови. Сакаа филмовите да изгледаат како италијанскиот неореализам, затоа што тие изгледаа многу реални, беа филмови за вистинскиот живот. Тоа беше веројатно добра идеја да се направат оние филмови кои беа успешни, луѓето ги сакаа, критичарите ги сакаа... Тогаш имаше многу публика во кино. Денес малку луѓе одат во кино, гледаат филмови дома. Мислам дека филмовите мора да изгледаат реално, да не се препознава дека се снимени на сет.

Интересно е што до детали го имате совладано движењето на камерата кога нештата се статични, поставеноста на статичната камера кога актерите се движат, но и движењето на камерата кога актерите се движат (особено во сцената со свадбата во ЛОВЕЦ НА ЕЛЕНИ). Како го одредувате овој однос?

Тоа е нормално кога го дефинирате стилот во еден филм, тоа мора да биде... на пример, кога Вуди Ален прави филм, некаде камерата е статична, и актерите се статични, или во МЕНХЕТЕН, на пример, камерата е статична а некои од актерите излегуваат од кадарот, некогаш кадарот е празен... Стилот често зависи од режисерот, не е само до директорот на фотографија, а и филмот е дело на група, на заедница, затоа и го сакам филмот. И возбудливо е дефинирањето на движењето на актерите и движењето на камерата. Можеби затоа ги нарекуваат movies, од movement, ха ха.

Во БЛОУ АУТ од Брајан де Палма, на повеќе места е застапена динамична монтажа, со лепење на многу парчиња за прикажување на една сцена. Колку тоа беше предизвик за Жигмонд? Како тоа го постигнавте со Де Палма?

Знаете, Брајан де Палма имаше план за сите сцени, знаете, како што Хичкок го има филмот во главата пред да го сними. Овде имаш кадар од близу, овде од страна... Знаете, сè беше претходно забележано и не беше многу тешко да се сними. А Де Палма понекогаш снима обратно, снима сцени кои траат многу долго, некои траат и по две минути без монтажаен рез.

Во СТРАШИЛО од Шнацберг го снимате Ал Пачино на почетокот од неговата кариера, веднаш по КУМ. Како беше да се работи со него тогаш? Како кинематограферски ги разделувавте ликовите на Пачино и Џин Хекман?

Беше одлично, и двајцата актери беа одлични. Беа идеални за улогите. Пачино беше пријателски настроен, секоја вечер свиреше со бендот од хотелот, беше тапанар, а всушност, тој навечер го играше карактерот од филмот. Џин Хекман, исто така, беше идеален за улогата. Понекогаш може да биде тежок човек, напнат, што е спротивност од Пачино кој секогаш беше весел и забавен.

Кога сме кај актерите, имате работено и под режисерската палка на Џек Николсон, во ДВА ЏЕКА. Па, Николсон како актер и како режисер?

Тој е одличен и како режисер и како актер. Јас мислам дека е навистина одличен како режисер. Штета што не направи повеќе филмови како режисер. Тој е навистина добар режисер.

Кој е неговиот заштитен знак како режисер и како актер, по што го препознава екипата во филмовите?

Па, не знам, не сум сигурен дека како актер има некој заштитен знак. За мене Џек е истиот Џек во сите негови филмови. Во сите се игра самиот себе. Мислам дека во раниот период беше подобар актер. Мислам дека улогите што ги играше тогаш многу повеќе го отсликуваа него. На пример, во ГОЛИ ВО СЕДЛО, тоа беше совршен Џек Николсон карактер.

Сцената со детето, Били Реден, кое свири на бенџо на мостот во филмот ОСЛОБОДУВАЊЕ од Џон Бурмен, со камерата која го следи и од под мостот, е една од најпоетичните фотографии во Вашата кариера. Кажете ни како дојдовте до тој едноставен но ефективен зафат, или нешто повеќе за тој прекрасен спој на камера и музика?

Благодарам, но во ова прашање повеќе зборуваат за режисерските решенија. Повеќе од решенијата доаѓаа од режисерот. А таа сцена беше многу тешко да се сними, водата нè носеше, а сè требаше да биде добро снимено...Навистина, мис-

лам дека Џон е навистина добар режисер. Знае многу за камерата и слично. Јас и обично работам со режисери кои многу знаат за камерата, за поставување на кадрите. Потоа јас им помагам како да ја направиме композицијата на сликата, да го уредиме осветлувањето. Тоа е и мојата работа, во основа, осветлувањето. Филмот е работа на многумина, сите работиме заедно, и тоа е една од работите што ги сакам во филм.

За Вас се пишува дека сте познат по употребата на природно светло. Која е предноста на природното светло?

Тоа е направено за да изгледа како природно светло. Нема такво нешто како некористење на светло. Некогаш се употребува светло, но малку, па не може да се забележи дека е употребено. Во тоа е тајната. Има многу осветлување, дури и во сцените во кои мислите дека нема никаква потреба од осветлување. Како на пример, во долгата сцена со дијалогот во ОСЛОБОДУВАЊЕ, кога актерите разговараат што да направат со телото - таа сцена ја снимавме 5 дена. Изгледа како да ја снимавме со светло од сонцето кое доаѓа низ дрвата, но вистинското природно светло се случуваше од околу 10,30 наутро до нешто попладне. Потоа дрвата го криеја светлото, па моравме да користиме осветлување. Мислам дека токму тоа е вистинската работа за нас директорите на фотографија, осветлувањето. А сега филмовите имаат голем проблем, со сета оваа дигитална фотографија. Тие не обрнуваат многу внимание на осветлувањето.

Во две сцени од ДУХОТ И ТЕМНИНАТА кога Вал Килмер со возот пристигнува во Африка, може да се каже дека заднината е додадена. Што ќе кажете на тоа?

Не верувам дека се забележува. За некои од

сцените, на пример, немавме доволно железничка пруга, знаете, па некои од заднините се снимани на зелен скрин. Но, не мислам оти може да се каже дека е користен зелен скрин. Можеби Вие знаете дека е користен па ме прашувате. Не се забележува.

Говорот на актерот Џон Харт на почетокот од НЕБЕСКА ПОРТА ја започнува една од неговите први, но и една од неговите најдобри улоги на филм. Токму тука му е отстапен доста простор во еден подолг кадар. Како се дојде до таквото визуелно решение кое ја потенцира извонредната глума на Харт?

Интересно прашање. Таа сцена ја снимавме со две камери. Филмот беше при крај со буџетот, снемувавме пари и за да заштедиме, снимавме со две камери. Моравме многу да вежбаеме. Пробувавме неколку денови, па снимавме. Ја паметите онаа сцена каде што играат околу дрвото? И таа ја снимавме исто така со две камери. За Харт тоа беше добро бидејќи, инаку, ќе мораше многу да пробува, а во такви долги сцени често се греша.

Кои се тајните на Роберт де Ниро, како се подготвува за улогите?

Роберт де Ниро е еден од актерите што многу сакаат да импровизираат. На пример, во ЛОВЕЦ НА ЕЛЕНИ Де Ниро има многу импровизации. Сцените многу зависаа од пробите, но имаше и многу импровизација. Тоа е комбинација од проби и импровизација, но и од убедувањето дека си дел од карактерот. Она што во Русија го нарекуваат Станиславски метод. А во ЛОВЕЦ НА ЕЛЕНИ има и многу други одлични актери, па затоа и филмот е ремек-дело. Покрај сето тоа, јас само требаше да го осмислам осветлувањето, таму и немав некоја друга поголема работа.

Во ЛОВЕЦ НА ЕЛЕНИ има сцена кога камерата



се фокусира на одразот од актерот Џон Казале во стаклото на колата, со што како да се најавува неговото идно и важно, а во моментот затскрие-но дејствие. Дали беше тоа некаков интелегентен зафат на режисерот или едноставно сакавте да ја раздвижите сцената?

Не мислам дека тоа имаше некаква посебно обмислена заднина.

Истата финта е искористена и со сопругата на исчезнатиот човек во Алтмановиот ДОЛГОТО ЗБОГУВАЊЕ, која исто така е снимена со одраз во огледало.

Всушност, таму одразот е во стакло, не во огледало. Тоа само по себе се случи да биде така, затоа што стаклото беше таму. Не го планиравме. Само го забележавме и рековме -гледај, ова е супер, ајде да го снимиме вака.

Значи, не можеме да кажеме дека тоа е некој Ваш заштитен знак или омилен кинематограферски зафат?

Па, не баш...

Во последно време работите со Вуди Ален. Тој не е познат по екстравагантност или некој вид ексцентричен однос кон камерата. Па, каде е за Жигмонд предизвикот во работата со Ален?

Вуди Ален не обрнува многу внимание на камерата. Најважна му е глумата и таму посветува најмногу време. Јас понекогаш имав проблеми за да направам филмовите визуелно да функционираат. Затоа што, знаете, јас можам да го направам осветлувањето да изгледа како што треба, но понекогаш е тешко затоа што тој сака да снима кога нема сонце. Вуди го мрази сонцето. Тој е лошо расположен кога сонцето ќе изгрее. Тој не сака кога сцената изгледа светло...

Како би го опишале како карактер, како човек, дали е како карактер од неговите филмови?

Тој е ОК како личност. Ме остава да ги правам работите што сакам да ги правам. Не сум го снимал како актер.

Интересно е што во МЕЛИНДА И МЕЛИНДА, исто така од Вуди Ален, во „трагичниот дел“ употребувате потопли бои а во „комичниот“ дел поладни. Како со Ален дојдовте до таквото решение, кое, претпоставувам, кај друг режисер би било поставено обратно?

Сакавме да направиме двете верзии на приказната да изгледаат малку поинаку. Одлучивме кај еден карактер да не ја движиме многу каме-

рата, а кај другиот да ја движиме повеќе. За контрастот, и таму сакавме еден од карактерите да го насликаме посветло а другиот помалку светол. Не сум сигурен дека постигнавме да направиме сè што сакаме. Некои луѓе мислат дека филмот е малку конфузен...

Не може да се направи интервју со Вас а да не Ви се постави прашање за пријателот Ласло Ковач. Кажете ни што било за тој извонреден директор на фотографија.

Среќен сум што се имавме со Ласло во раните денови. Тој ми помагаше околу осветлувањето, и обратно. Се имавме и за да си најдеме работа. Тој ќе има две понуди а може да сработи само една па една ќе ми ја даде мене. Им велеше, не грижете се, Вилмож ќе ја сработи, и онака тој е многу подobar од мене. И јас го вел-

лев истото за него. О, Ласло е супер, ќе го засакате, им велев. Се поддржувавме заедно до момент кога немаше потреба да се поддржуваме, тој имаше свои клиенти, јас имав свои клиенти... Останавме пријатели речиси 60 години...

Каков впечаток Ви остави Македонија?

Јас навистина мислам дека би можел да живеам во Охрид. Прекрасно езеро, прекрасни бои, убав поглед...



МИШО САМОИЛОВСКИ

(30.09.1931 - 06.11.2009)

З

амина уште еден од титаните на македонската кинематографија. Замина Мишо Самоиловски, директор на фотографија или едноставно, како што милуваше да се нарече - снимател. И тоа каков!

Мишо Самоиловски е еден од доајените на македонската кинематографија, еден од пионерите на повоеното организирано филмско производство во Македонија. Тој речиси од училишна клупа зачекорува во оваа област и успешно се фаќа во костец и со професијата, која треба да се совлада стручно и занаетчиски, но и во костец со своите поискусни колеги, од кои треба да го впије занаетот, но и да се избори за своето место – пред сè, со огромен труд и нескротлива и до крај младешка енергија и ентузијазам, која со годините се издига до највисока авторска креативност. Можеби, во овие современи текови на животот на помладите генерации, категориите и фразите *пионери* или *ентузијаст* им се чинат некако изветвено и декадентно. Сепак, ние како филмско-архивски работници ги имаме таа привилегија и чест постојано да навлегуваме во филмските трезори, реализирани токму и од тие генерации пионери. Со задоволство ги споделуваме нивните сонешта, нивните преокупации, нивното творештво, па и нивните творечки недоследности, преку што, апсорбирајќи ги цивилизациските придобивки, тие наметнувале двонасочна комуникација со светот и нашата тековна реалност и култура воопшто.

Во навистина импозантниот филмски опус на Мишо Самоиловски, кој бележи многу повеќе од сто филмови, се вбројуваат 13 играни филмови како директор на фотографија, други дваесетина македонски играни филмови како снимател или асистент, што е безмалку ангажман во две третини од вкупниот број реализирани македонски играни филмови во дваесеттиот век, како и бројни кратки играни филмови, документарни филмови и филмски журнари/прегледи, што вкупно далеку ја надминува троцифрената бројка. Токму тој беспопштеден личен залог му ги донесува највисоките меѓународни и (во тоа време) југословенски стручни и општествени

признанија, со што Мишо Самоиловски станува најнаградуван снимател во Македонија - две златни Арени за најдобра камера на Филмскиот фестивал на југословенскиот филм, во Пула (1972 и 1981 г.) за филмовите ИСТРЕЛ, во режија на Бранко Гапо и ОЛОВНА БРИГАДА, во режија на Кирил Ценовски, на пет златни медали на Мартовскиот фестивал на документарен и кусометражен филм, во Белград (меѓу кои е снимателското остварување на документарниот филм ДАЕ, во режија на Столе Попов, номиниран за наградата Оскар), како и на бројни други награди и признанија. Се разбира, и тоа како заслужено.

Мишо Самоиловски е роден на 30 септември, 1931 година во Скопје. Бидејќи е дете на војната, првите допири со филмскиот медиум ги доживува како момче на *работното место*, продавајќи *клакер* (денешна оранжада), кои ги разнесувал во скопското кино „Балкан“. По гимназиските денови и поради другарувањето со Иван Петровски-Циго (кој исто така станува снимател, а всушност е помлад брат на Ацо Петровски, во тоа време на висока партиска и општествена функција - претседател на Републичката комисија за кинематографија, а подоцна истакнат филмски работник и прв директор на Кинотеката на Македонија), 1948 година, Мишо Самоиловски заминува во Белград, на Високата филмска школа, каде што го праќа

токму Ацо Петровски, со доделување стипендија. По двомесечниот престој и филмска едукација во Белград, Мишо Самоиловски се вработува во веќе основаното државно претпријатие за производство на филмови „Вардар филм“. Така започнуваат калењето и совладувањата на животните и работните предизвици, реализирани и забележани на филмската лента, кои ќе траат не само до пензионирањето - 1992 година, туку и понатаму, речиси педесет години.

Почетоците во „Вардар филм“, како и за сите кои се занимавале со филмските занимања, не биле лесни, што се должи и на фактот што самиот филмски медиум е нешто што за прв пат организирано се реализирал во Македонија, дотолку повеќе што преку првите зачетоци, преку документарните филмови и филмските записи на македонските филмски прегледи (филмски журна-ли), требало да се отслика тековната реалност и тоа на позитивистички начин, во сообразност со новата идеологија и режим. Филмските прегледи, низ кои своите професии ги започнуваат речиси сите филмски работници од тоа време и покрај таа идеолошка обоеност, гледајќи севкупно, визуелно допираат до сите сегменти од тековното живеење (села, градови, изградба, етаблирање на разни стопански објекти, образование, култура), со што на некој начин најнепосредно ја

Мишо Самоиловски со Франко Неро





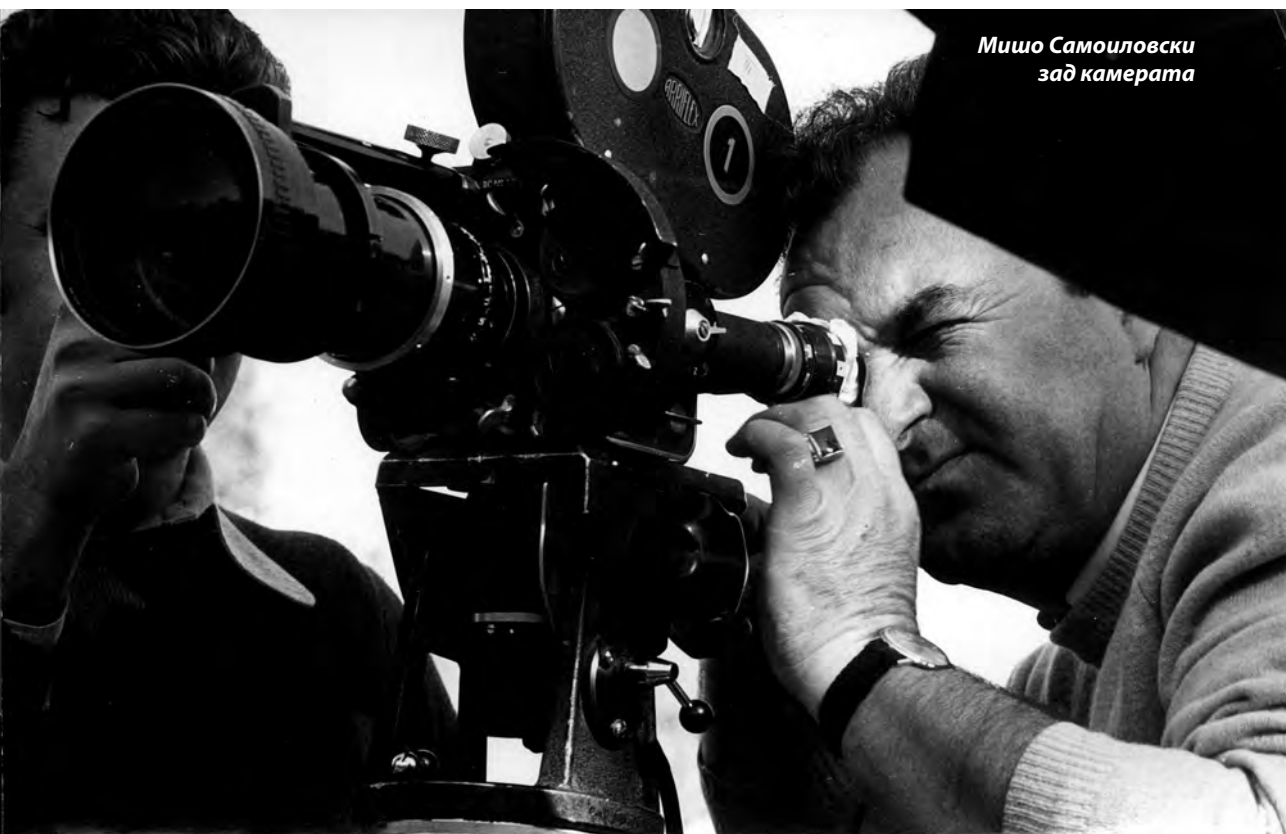
Мишо Самоиловски со филмска делегација во Москва



Мишо Самоиловски и Неда Арнериќ

одразуваат повоената епоха кај македонскиот народ, односно во дослук со тоа време, животот го доловуваат како полигон за одбројување на победите на човековиот стремеж кон *подобра утрешнина*. Така и Мишо Самоиловски своите први почетоци, некако паралелно, ги реализира како асистент-снимател во документарниот филм 11 ОКТОМВРИ (1949), во режија на Благоја Дрнков (кој, всушност, е снимен и ги прикажува пригодните одбележувања на празникот 11 Октомври, во 1948-та година) и како асистент-снимател во Филмскиот преглед број 12/1949 година. Веќе во 1950 година, Мишо Самоиловски, со првата камера која ја користел - *Дебрика*, е самостоен снимател во документарниот филм РАДОСНО ДЕТСТВО, во режија на Благоја Дрнков, а за прв пат како самостоен снимател на сторија во филмските журна-ли се јавува во Филмскиот преглед број 19/1950 година. Потоа, следува отслужувањето на воениот рок, но за одбележување е податокот дека и во служба на армијата, поточно во морнарицата на поранешна ЈНА, иако сместен во Офицерскиот дом во Сплит, се занимавал со снимателската дејност, регистрирајќи ги, за потребите на воено-филмскиот центар „Застава филм“, отстранувањата на неексплодираните мини на Јадран.

Кога човек е целосно предаден на професијата и кога на тоа ќе се накалемат младешкиот ентузијазам и енормната енергија, карактеристична за Мишо Самоиловски, со текот на годините, филмовите само се нижат, се стекнува искуство, и



Мишо Самоиловски
зад камерата

животно и работно. Продолжува работата на документарните записи. Воедно, Мишо е и еден од снимателите на филмските репортери, снимени во 1956 година, меѓу кои и Филмскиот репортер број 4, со сторијата *Средба со нашиот прв репортер*, во режија на Димитрие Османли, каде што, за прв пат, Милтон Манакџ зборува пред камерата за своите филмски почетоци и остварувања.

Работата на документарниот филм ќе го преокупира Мишо целиот работен век. Тој има снимено толку многу документарни филмови од сите области на севкупното живеење, на следењето на настаните во Македонија во распон од 40-ина години, што доколку се сака да се илустрира само еден приказ од нив, мора барем селективно да се поделат родовски и тематски. Така на пример, веќе ги спомнавме првиот и вториот циклус на филмски журнари (филмски прегледи и филмски репортери), но Мишо работи и на последниот циклус журнари, снимени во Македонија, а тоа се „Скопските репортери“ (број 4, 5, 6/1964), информативни репортажи снимени непосредно по земјотресот во Скопје. Кога сме веќе кај земјотресот, Мишо излегува меѓу првите со камерата и ги регистрира ужасите од скопскиот



Мишо Самоиловски со Бранко Гапо

Јасер Арафат и екипата од филмот
„Џафра“



земјотрес (СКОПЈЕ, 26.07.1963, во режија на Кочо Недков). За да се снимаат посетите на Јосип Броз-Тито во Македонија, требало барем да си извонреден и одбран, истакнат снимател. Тој ги следи посетите на Тито во Македонија од 1957-та година, до неговите последни доаѓања (реализирани се десетина документарни филмови). Со вештата снимателска рака, забележана е изградбата или завршницата на хидроцентралите Врбен, Равен, Глобочица, Шпиље, како и бројни стопански објекти (Железарницата во Скопје, ЗИК Пелагонија, Цементарница) и многу други, кои претставуваат траен визуелен документ за развојот на Македонија. Тој е идентичен со животот, уверлив, вистинит... Мишо Самоиловски со својата камера следи и спортски натпреварувања во разни дисциплини уште од 1953-тата година, снимајќи го документарниот филм ВАРДАР-РАБОТНИЧКИ, во режија на Бранко Гапо, ШАМПИОНИ НА ВОДНИТЕ ПРОСТРАНСТВА (1962), во режија на Вељо Личеновски, со што е забележан Првиот охридски меѓународен маратон во пливање, како и еден од најпоетските документарни филмови од областа на спортот - КАЈАК (1976), во режија на Кочо Недков, филм за 14. Светско првенство во кајак и кану, одржано 1975

година во Македонија, на реките Радика и Треска. Спортистите го совладуваат поставениот резултат, а и спортистите и екипата на филмот сопствениот предизвик на вештина и издржливост.

Ако се вели дека преку камерата може да се изрази соодветна филмска лирика која го разгледува срцето или ги поттикнува сопствените сетили и емотивните возбуди, тоа Мишо Самоиловски успева да го долови дури и преку документарните филмови, и тоа уште од 1953-тата година, со филмот БЕЛИ ШТРКОВИ, во режија на Благоја Дрнков, потем во филмската елџија ГРАНИЦА (1962), во режија на Бранко Гапо, во филмовите за нашите поети Рајко Жинзифов и Коста Рацин, но и за носителите на струшкиот „Ловоров венец“, филмови за и со поетите Леополд Седар Сенгор, Еуџенио Монтале, Фазил Хисни Дагларџа и Рафел Алберти, сите во режија на Кирил Ценеvски, потем филмот за изработка на нашиот познат бурек ПОЛНОЌНИ ТАНЦУВАЧИ (1985), во режија на Мето Петровски итн. Меѓутоа, кулминација на овој избор се, секако, филмовите ОГАН (1974) и ДАЕ (1979), обата во режија на Столе Попов. Филмот ОГАН, преку рафинирана естетска постапка, ја афирмира секојдневната борба на човекот, на-

дежите, стремезите, но и победата на човекот во конфронтацијата со огнот, како симбол на несо-
владливото, кое се издига до митски димензии. Од друга страна, филмот ДАЕ е поетска балада и визија за животот на последните номади во автентичниот амбиент на чергарската населба спроти празнувањето на ромскиот празник Ѓурѓовден, визуелно доловена преку реминисценциите на далечните митови. Вистински визуелен атак на селатата. Не попусто, обата филма се високо валоризирани и заштитени со врвни меѓународни награди (до номинација за Оскар, за филмот ДАЕ), а Мишо Самоиловски ги добива златните медали „Белград“ на Мартовскиот фестивал во Белград.

Што се однесува до играните филмови, Мишо Самоиловски првото искуство во работата на игран филм го стекнува во вториот македонски игран филм ВОЛЧА НОК (1955), во режија на Франце Штиглиц. До неговото целосно авторско снимателско осамостојување во областа на играниот филм, кое е крајниот дострел на секој снимател, ќе изминат 20-ина години, но во меѓувреме, како дел од снимателската екипа (како швенкер), тој учествува во снимањата на бројни македонски

играни филмови (да набележиме само дел од нив): МИРНО ЛЕТО (1961), во режија на Д. Османли, ДУБРОВСКИ (1959), во режија на В. Дитерле, СОЛУНСКИТЕ АТЕНТОРИ (1961), во режија на Ж. Митровиќ, ПОД ИСТО НЕБО (1964), во режија на Љ. Георгиевски и М. Стаменковиќ, ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ (1965), во режија на Б. Гапо, ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА (1966), во режија на Ж. Митровиќ, КАДЕ ПО ДОЖДОТ (1967), во режија на В. Слијепчевиќ, МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА (1967), во режија на Т. Попов, ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ (1968) и РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН (1969), обата во режија на Љ. Георгиевски, МАКЕДОНСКИ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ (1971), во режија на В. Мимица, ЦРНО СЕМЕ (1971), во режија на К. Ценовски итн., итн...

Како автор и креатор на сликата и светлото, за прв пат му се дава шанса да работи како директор на фотографија во филмот ИСТРЕЛ (1972), во режија на Бранко Гапо, но бидејќи е веќе созреан и прекален во бројните филмови, уште со првиот самостоен проект се здобива со највисоката награда во (поранешно) југословенски рамки - Златна арена за најдобра камера, на Фестивалот во Пула. Иако соочен со тешката задача да се долови ми-



Мишо Самоиловски со Питер Устинов

натото преку колор техниката/лентата, а истовремено да зборува со јазикот на современоста, со сите естетски амбиции, тој успева со колористичко контрапунктирање да ги исенчи психолошките состојби на ликовите, внесувајќи во визуелните композиции исклучителна сугестивност, а преку сопствените симболи да даде поттекст на севкупното драмско дејство. По доделувањето на првата Златна арена за камера, во Македонија, во едно интервју, Самоиловски ќе изјави: *Сум учествувал речиси во сите играни филмови во нашата Република и посебно ми беше драго што работев со познати режисери како што се Митровиќ, Слипчевиќ, Мимица, Бауер, Гапо, Османли, Ценевски, Георгиевски и Дитерле. Разновидноста на темите со нив ми овозможи позрело да се подготвам за самостојната снимателска работа.*

Така, Мишо Самоиловски незапирливо продолжува да ги реализира, како директор на фотографија, играните филмови: ТАТКО (1973), во режија на Коле Ангеловски, ПРЕСУДА (1977), во режија на Трајче Попов, ОЛОВНА БРИГАДА (1980), во режија на Кирил Ценевски (за кој, веќе спомнавме, е добитник на втората Златна арена, во Пула), потем СРЕКНА НОВА '49 (1986), во режија на Столе Попов (награден со Златна плакета, „Милтон Манаки“, на Фестивалот на филмската камера во Битола), ХАЈ-ФАЈ (1987), во режија на Владимир Блажевски, ВИКЕНД НА МРТОВЦИ (1988), во режија на Коле Ангеловски, ТЕТОВИРАЊЕ (1991), во режија на Столе Попов (повторно награден со Сребрена плакета „Милтон Манаки“, на фестивалот во Битола), АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995), во режија на Димитрие Османли, а во меѓувреме и плус неколку играни филмови, реализирани

како снимател или директор на фотографија во поранешна Југославија: БАНОВИЌ СТРАХИЊА (1981), снимател, во режија на Ватрослав Мимица, МАСМЕДИОЛОГИЈА НА БАЛКАНОТ (1989), директор на фотографија, во режија на Вук Бабиќ, НЕЧИСТА КРВ (1996), директор на фотографија, во режија на Стојан Стојчиќ итн., итн.

Што да се каже за еден ваков енормен опус, и работен, и професионален, и креативен, и суптилен...? Едноставно, Маестро, симнуваме шапка!

Мишо Самоиловски, освен со тесно снимателската работа, се занимава и со професионално општествени активности. Тој е еден од основоположниците на фестивалот на филмската камера во Битола, како и негов долгогодишен соработник (во разните тела, совети, селекции и друго на фестивалот). Воедно, на фестивалот „Браќа Манаки“, добитник е и на стручната награда доделена од „Кодак“, а како општествени признанија ги има добиено наградата „13 Ноември“ - Награда на градот Скопје (1973, за филмот ИСТРЕЛ) и највисокото републичко признание - наградата „11 Октомври“ (1974, за филмот ОГАН).

Како и титаните што имаат втора генерација, така и Мишо зад себе остава следна генерација - обучува помлада генерација сниматели, меѓу кои е и неговиот сопствен син.

Делото на Мишо Самоиловски ќе се истражува, проучува и валоризира и во иднина, не само од нас, љубопитните филмско-архивски работници, туку и од студенти, докторанти и разни истражувачи. А за нас, замина еден личен пријател, пријател на Кинотеката на Македонија, ведре и позитивна личност, која ќе ја помниме и по неговата: *Каде си бе, убавец? Слава му!*



Мишо Самоиловски во домашен амбиент

Благоја Куновски-Доре

РОН ХОЛОВЕЈ (1933-2009)

УДК 929 Холовеј, Р.
Кинопис 39/40(21), с. 115-117, 2010

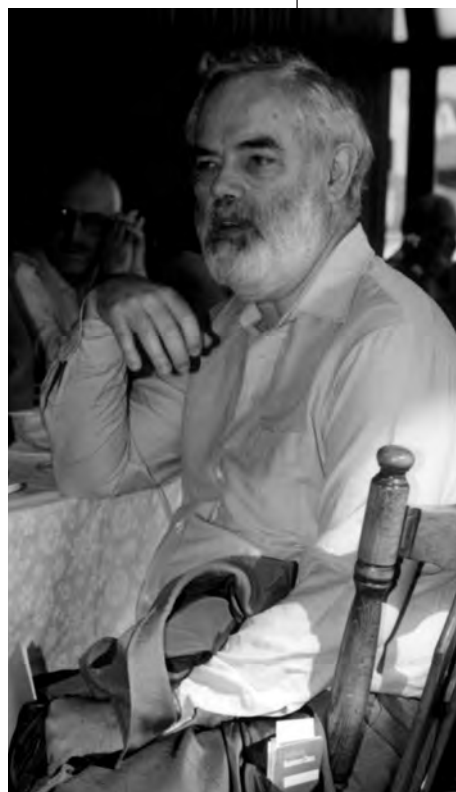
К

он крајот на минатата година, од Берлин ни пристигна тажната вест дека во 76-та година од животот починал д-р Рон Холовеј, великанот на светската критика и големиот пријател на македонската кинематографија и на Битолскиот фестивал „Браќа Манаки“.

Интернационалните филмски фестивали и критичарските светски кругови, списанијата во кои соработуваше, заедно со неговото КИНО- ГЕРМАНСКИ ФИЛМ, во иднина остануваат празни без појавата и вечната насмевка заедно со текстовите на популарниот Рон, кого буквално го почитуваше сиот филмски свет. Го сакавме сите, зашто зрачеше со неизмерна добрина, постојано насмеан, алтруист, човек со големо срце и над сè, голем работник. Како неуморен пишувач, живееше од тие напишани текстови со статусот на фриленсер, интелектуалец-пролетер, левичар по убедување, потекнат и затекнат од капитализмот, кој и врз неговиот пример покажа дека не знае да ги вреднува вистинските луѓе. Рон, како и многу негови колеги низ светот, не можеше да си дозволи ни малку луксуз, не го интересираа свечени костуми, не возеше ниту можеше да купи автомобил или да има вила. Не, Рон и неговата сопруга Доротеа се бореа за скромна живејачка, да платат кирија и да имаат скромна исхрана, тие не знаеја што се ручеци и вечери во ресторани.

Роновият имиџ беа фармерките и самото како најмногу од елганцијата. Но затоа домот во Берлин, нему и на неговата Доротеа, им беше нивното духовно и интелектуално гнездо, исполнет со пребогата библиотека со филмска и друга литература, меѓу која и многу книги напишани од Рон. Тој беше толку скромен што иако доктор по титула, никогаш пред своето име не го ставаше она д-р освен ако другите не го правеа тоа. За нас беше едноставно драг пријател,

*Рон Холовеј на
ИФФК „Браќа
Манаки“ во
Битола*





другар, колега -популарниот Американец во Берлин, Рон. Немаше светски фестивал а да не готвела и тоа му беше единствената сатисфакција од професијата да пропушта низ светските фестивали, секогаш ценет и угостен. Зашто Рон со присуството на секој фестивал беше гаранција дека ќе го афирмира пишувајќи одговорно и посветено. Вожеше за светски познавач-експерт на источно-европскиот филм, поранешниот советски и сегашниот руски и она што остана со создавањето на новите држави од советската кинематографија, како и некогашната југословенска, во чие време, на пример, ја напиша книгата **3-за Загреб**, посветена на некогашната светски водечка загребска школа на цртаниот филм. По распаѓањето на Југославија, Рон Холовеј го продолжи интересирањето за новите самостојни национални кинематографии, вклучително и за македонската, за која, по покана од Македонската кинотека, специјалното издание на своето списание КИНО-ГЕРМАНСКИ ФИЛМ, во 1996 година, црвениот број му го посвети на **Македонскиот филм**, со поднасловот **Историја на македонскиот филм, 1905-1996**. Во оваа специјална брошура, Рон пишува на популарен информативен, дајцестиран начин за македонската кинематографија и македонскиот филм – од Милтон и Јанаки Манаки и нив посветениот Битолски

фестивал на филмската камера, до светскиот успех на Милчо Манчевски со првенецот ПРЕД ДОЖДОТ, со куси биографии на македонските филмски режисери, сниматели, аниматори и документаристи, како и хронологијата на создадените македонски филмови. Рон Холовеј беше чест и радо вииден драг и ценет гостин на Фестивалот „Браќа Манаки“ во Битола. Неговото последно гостување беше во Скопје на 29. издание. Не доживеа, за жал, поради тежината на болеста со која се бореше, да го види jubилејното 30. вратено во Битола, која многу ја сакаше. Во 1995 година Рон беше член на 3-членото интернационално жири во Битола, заедно со Столе Попов и британскиот кинематографер, прославениот соработник на Мајк Ли – Дик Поуп. На два наврата, Рон и Доротеа учествуваа во Ревиијата на германскиот филм во арт- киното „Фросина“ во МКЦ, а неговиот професионален и животен сопатник –сопругата Доротеа Мориц исто така беше член на студентското жири во Битола на „Браќа Манаки“, а имаше и рецитал на германска поезија како специјалност од нејзината актерска вокација.

Рон Холовеј, натурализираниот Германец од американско потекло, стапувајќи во брак со артистката Доротеа Мориц, стана дел од германската кинематографија, како активен критичар и публицист, кој го научи германскиот јазик но постојано

пишуваше на својот мајчин англиски јазик, како Американец во Германија. Тој фактички беше и останува еден од најголемите критичарски космополити, чија специјалност беше источноевропскиот филм, а фактички го познаваше сиот светски филм. На пример, Фестивалот во Ваљадолид во Шпанија, кога му посвети портрет - ретроспектива на водечкиот српски режисер Горан Паскаљевиќ, веднаш му се јави на вредниот Рон да напише монографија за Паскаљевиќ, што тој го стори на нему својствениот врвен професионален начин, создавајќи една од неговите многу книги посветени на филмската уметност.

Рон Холовеј, како млад студент кон крајот на 1960-те, дојде од САД, од родниот град Пеорија во државата Илиноис – во Европа, во центарот на филмската уметност Париз, како стипендист на фондацијата „Рокфелер“ со 2-годишна стипендија за да го подготви својот докторат на тема **Религиозните димензии во филмот, со посебен акцент врз филмските дела на Карл Теодор Дрејер, Ингмар Бергман и Робер Бресон**, што ја одбрани на Универзитетот во Хамбург. Тукушто ја подготви дисертацијата, Рон Холовеј доби понуда од американската водечка филмска ревија „Вераети“ да биде нејзин германски дописник, покривајќи ја и Источна Европа. Тоа беше поводот Рон и Доротеа да се преселат во 1976 година во Берлин, каде што останаа да живеат и работат сè до Роновата смрт. Тогаш Рон беше ангажиран и од директорот на Берлинскиот фестивал Волф Донер, како член на селекциониот одбор со специјалност за советскиот и рускиот филм. Во 2007 година сегашниот директор на Берлиналето Дитер Козлик го одликува Рон Холовеј за неговата 30-годишна соработка со Берлинскиот фестивал, со специјалната награда **Берлинале камера**. Рон беше долгогодишен соработник на филмските списанија: „Холивуд Рипортер“ и „Мувинг Пикчрс“, пишувајќи за нив најчесто во фестивалските дневни изданија на големите фестивали во Кан и Берлин, а соработуваше и со весниците „Фајненшл Тајмс“ и „Хералд Трибјун“, како и други филмски списанија. Но, најмногу беше врзан за своето списание **КИНО-GERMANSKI ФИЛМ**, кое го уредуваше со сопругата Доротеа и во кое најчесто ги објавуваше извештаите од посетените светски фестивали и кое минатата година ја одбележа својата 30-годишнина, во чие јубилејно издание, со респект кон него, соработуваа Вим Вен-

дерс, Волкер Шлендорф, Андреас Дрезен, директорот на Берлиналето Дитер Козлик и познатата продуцентка Регина Зиглер, за чија компанија Рон работеше како стручен консултант на сценарија, промовирајќи ја серијата од кратки играни филмови **Еротски приказни** на рекорден број светски фестивали, вклучувајќи го и „Брака Манаки“.

Рон Холовеј ги режираше и двата документарни филма посветени на руските режисери Елем Климов и Сергеј Параџанов. Тој исто така беше соосновач на Чикашкиот филмски центар и на Кливлендската кинотека. Добитник е на неколку светски награди за својата критичарска и публицистичка работа, како Германскиот крст на вредности, Полскиот прстен, Златниот медал на Канскиот фестивал, Наградата на Американската филмска фондација, како и Дипломата за поддршка на рускиот филм. Една недела пред неговата смрт, Рон Холовеј ја доби почесната награда на Германската асоцијација на филмските критичари за неговиот неуморен опус во интернационалната афирмација на германскиот и источноевропскиот филм. Во образложението неговите германски колеги, кои неизмерно го ценеа, напишаа: „Новиот германски филм од 1970-те ги должи својот светски успех и афирмација во голем дел и на пишувањето на Рон Холовеј како критичар и публицист“.

Уште еднаш, за крај, ќе повторам дека светските фестивали, а тоа веднаш се почувствува на јубилејното 60. Берлинале годинава - ќе бидат осиромашени за појавата и присуството на еден од најголемите светски филмски критичари, кој буквално сиот свој живот го посвети на планетарната филмска уметност, што за него значеше живот и смисла на постоење, со што Рон Холовеј си избори место во храмот на бесмртните великани – критичар со космополитска димензија.



Рон Холовеј со Коста Крпач

ДЕЛЧО МИХАЈЛОВ

(СКОПЈЕ, 1947 – СКОПЈЕ 2010)

Н

ајзначајна појава за македонската кинематографија во седумдесетите години е анимираниот филм чиј зародиш е резултат на две битни влијанија: светски афирмираната *Загребска школа на цртан филм* и богатата традиција на скопската карикатура. Карикатуристичко-сликарско-стриповските искуства на идните македонски аниматори беа значајни предуслови за отварање на скопското студио на анимиран филм при продуцентот *Вардар филм* и развојот на македонскиот анимиран филм.

Делчо Михајлов, доајенот на македонската карикатура и еден од водечките автори во анимацијата и илустрацијата, во македонската кинематографија ќе остане запаметен како автор на анимирани филмови од најзначајниот период на развојот на македонската анимирана продукција.

Од 1975 до 1984 година работи во продуцентската кука *Вардар филм* во студиото за анимиран филм, а во 1977 година го создава својот прв анимиран филм, ХОМО ЕКРАНИКУС за којшто добива и специјална награда на Меѓународниот филмски фестивал во Бордигера. Во ХОМО ЕКРАНИКУС преку 17 различни ситуации и исто толку кадри Михајлов ја презентира човековата опседнатост со телевизискиот медиум.

Потоа, во однос на анимираната продукција, Делчо Михајлов го надополнува својот творечки опус со уште неколку значајни наслови, кои и ден-денес ги носат своите безвремено-актуелни пораки и го потврдуваат неговиот специфичен авторски израз: по ХОМО ЕКРАНИКУС, следуваат УСПЕХ (1978), ХОМО ДОГМАТИКУС (1980), АФИРМАЦИЈА (1982), ЉУБОВНА ПРИКАЗНА (1982) и КРАЈ (1995).

Секогаш алудирајќи на животните појави, во анимираните филмови на Делчо Михајлов наоѓаме толкувања на нештата со кои поединецот секојдневно се соочува во својот живот – стремежот кон успех, упорноста како доблест, дволичноста, нетрпеливоста...



Делчо Михајлов

Во УСПЕХ ја потврдува релативноста на успехот, по којшто човекот секогаш се стреми да го постигне. И кога ќе се успее да се стигне до врвот, тоа не значи дека целта е постигната, зашто не успева да се задржи таму. Во ХОМО ДОГМАТИКУС, човекот е олицетворение на творец, градител кој со својата упорност ја облагородува средината и луѓето со кои живее, стремејќи се кон убавина и прогрес. И покрај тоа што е во судир со спротивни на себе, деструктивни луѓе, тој не се откажува од својата идеја, дури и тогаш кога останува сам во сопствената зандана, продолжува да гради. Како еден вид на филмско резиме на претходните филмови УСПЕХ и ХОМО ДОГМАТИКУС, Михајлов го создава АФИРМАЦИЈА, филм во којшто следува една јасна порака за постојаната борба на поединецот за остварување на сопствените цели, кои – и покрај напорите, желбите и стремежите – не е едноставно да се постигнат, и честопати крајниот резултат е негативен.

Понатаму во филмографијата на Делчо Михајлов следува филмот ЉУБОВНА ПРИКАЗНА, при што низ симболиката на чашата, алкохолот и жената (или куклата) во седумнаесет кадри во неговиот препознатлив аниматорски израз го отсликува светот во кој живееме, односно неговата

комерцијализираност која не бира средства кога станува збор за остварување на профит. Во едноминутниот, пак, филм КРАЈ, којшто го работи заедно со Тонкица Митровска, користејќи ги запчаниците коишто постојано се натегаат и затегаат сè до моментот на хаварија и потоа повторното нивно функционирање, на еден совршено луциден начин алудира на разни несогласувања во секое општество и можноста за позитивен или негативен крај во зависност од волјата на оние што ја имаат моќта да донесат соодветна одлука.

Делчо Михајлов ѝ припаѓа на групата македонски аниматори кои се определуваат за карикатуристичката-гег анимација, преку која филмската идеја се гради од елементи на комично-сатирична алузија на животните појави. Така, тој успева светот на своите карикатури оптимално да го пренесе во анимацијата преку секогаш јасните и асоцијативни пораки, суптилната духовитост и критичкиот однос спрема стварноста.

Својата прва карикатура ја објавува во 1961 година, а од 1970 година редовно учествува на курсеви, изложби и фестивали низ целиот свет. Еден е од основачите на хумористично-сатиричниот весник *Остен* каде беа презентирани делата на македонските карикатуристи, а со нивна заслуга

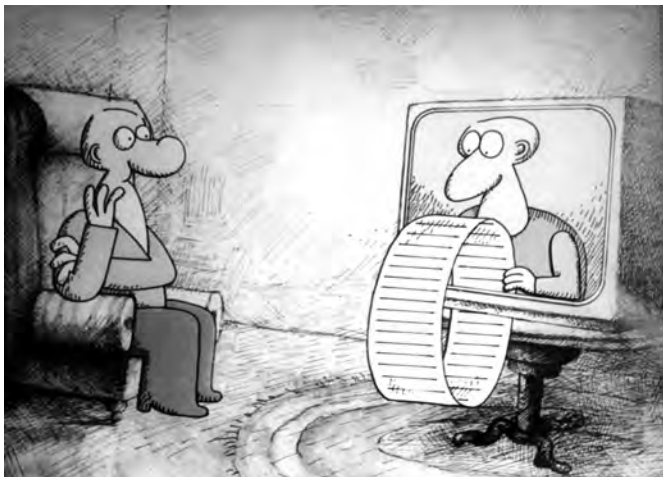
беше основана и *Скопската галерија на карикатури*, која секоја година во Скопје ги собирале најдобрите светски карикатуристи. Изложбата на карикатури *Хани-бал-кан анте портас* која беше отворена минатата година во Брисел е една од последните иницијативи на Михајлов, со цел преку 100 карикатури од околу 40 автори да се прикаже размислувањето на уметниците за влез во две значајни институции, во ЕУ и НАТО.

Фактографијата за творештвото и придонесот на Делчо Михајлов во областа на кинематографијата нема да биде заокружена доколку не се потенцира периодот од 1995 до 2000 година, кога тој е директор на Интернационалниот фестивал на филмска камера *Браќа Маџани* во Битола. Со своите осведочени лидерски потенцијали и естетски критериуми успешно ги задржа и надгради и традицијата и континуитетот на овој значаен Фестивал, а сè во интерес на зачувување на културните вредности и нивно достоинствено претставување.

Организатор е на „Првата самостојна ретроспектива на македонската анимација“ во рамките на *Светскиот фестивал на анимирани филмови во Загреб*, како и еден од иницијаторите за приемот на македонските аниматори во Меѓународната аниматорска асоцијација АСИФА. Автор е и на повеќе книги карикатури, меѓу кои „Зошто не?“ и монографијата „Делчо Михајлов“, а учествувал на повеќе од 220 групни изложби и околу десетина самостојни изложби, како и на филмски фестивали на краткотражни филмови.

Добитник е на повеќе награди и признанија од областа на карикатурата. Во 1994 година ја доби Државната награда *11 Октомври*, по повод 30 години творечка дејност на полето на карикатурата, како и наградата на град Скопје *13 Ноември* и наградата *Феникс* на општина Центар.

Со заминувањето на Делчо Михајлов, македонската карикатура и кинематографија и македонската културна и општествена јавност, како и Кинотеката на Македонија, загубија неуморен работник и човек целосно посветен на својата професија.



Кадар од филмот „Хомо Екраникус“ (1977)



Кадар од филмот „Хомо Догматикус“ (1980)



Кадар од филмот „Афирмација“ (1982)

ЗАБРАНЕТИ БЕЗ ЗАБРАНА

„Ние бевме како боите на виножитото, сосема различни, а сепак дел од една иста, прекрасна целина!“ Со овие зборови го започна своето предавање на Факултетот за драмски уметности во Скопје, посветено на „Црниот бран во српскиот филм“, монтажерот и професор по монтажа, филмски историчар и теоретичар, и автор на филмови, Марко Бабац, кој, по покана на Кинотеката на Македонија, во периодот 13-21 ноември 2009 г., престојуваше во Македонија и одржа неколку предавања во просториите на Кинотеката и на ФДУ. Истовремено, во киносалата на Кинотеката се проектираа филмови од циклусот „Црниот бран во српскиот филм“, со што македонската публика имаше можност да се запознае или да ги освежи сеќавањата, со дел од најрепрезентативните остварувања на „црниот бран“.

„Црниот бран“ е еден од најзначајните културни феномени кој се случи во периодот на Титова Југославија. Овој неформален правец обедини многу млади луѓе, пред сè од сферата на филмот и литературата, кои имаа радикално поинаков светоглед од оној што го нудеше официјалната социјалистичка перспектива. Во своите филмски дела тие понудија сосема поинаква визија на реалноста од онаа што ја промовираше официјалната државна пропаганда и на некој начин ѝ ги симнаа розовите очила на јавноста. „Црниот бран“ се појави во текот на 60-тите години на XX век, во време кога целиот западен свет (Европа и Америка) го тресеа бунтовништвото на младата генерација, незадоволна од лицемерните малограѓански вредности на генерацијата на нивните родители. Но, иако инспириран од тој бунтовен дух на времето, „црниот бран“ во Југославија, портретирајќи ја својата слика на реалноста и на некој начин симнувајќи ја маската на официјалната социјалистичка идеологија, не ги промовираше капиталистичките вредности на западните општества, туку отвори нови теми и обработуваше проблеми кои му беа својствени на општеството во кое настанал, но за кои дотогаш јавно не се зборуваше. Инспириран, пред сè, од идеалите со ултралевичарска ориентација на германскиот философ „татко на новата левица“, Херберт Маркузе и лидерот на студентските протести во Германија, Руди Дучке, како и од студентските протести во париска Сор-



бона, засилен со анархистички, либералистички и антикомунистички ставови, „црниот бран“ со голема доза на црн хумор и иронија ги отвори и критички ги преиспитуваше сите табу-теми на југословенското општество на кои се потпираше целиот поредок: личноста на неприкосновениот маршал Тито, револуцијата, работничката класа, самоуправувањето, братството-единството, темата за слободната љубов, т.е. сексот и особено темата за недопириливата Југословенска народна армија – ЈНА.

Разбирливо, тоа предизвика реакција на другата страна и власта, преку своите инстанции, силно ги нападна творците на ова неформално движење, заткулисно етикетајќи ги нивните филмови како идеолошки неподобни. Така, иако до крајот на 1973 г. во тогашната СФРЈ беа произведени 431 филм, а официјално, судски, забранет беше само еден - омнибус-филмот ГРАД, од 1963 г., на режисерите Кокан Ракоњац, Марко Бабац и Живоин Павловиќ, сепак, петнаесетина долготражни и четириесетина кусометражни филмови (СВЕТИОТ ПЕСОК и ПОЈАДОК СО ГАВОЛОТ на Мика Антиќ, СЛИКИ ОД ЖИВОТОТ НА УДАРНИЦИТЕ и УЛОГАТА НА МОЕТО СЕМЕЈСТВО ВО СВЕТСКАТА РЕВОЛУЦИЈА на Бахрудин Бата Ченгиќ, ВРАЌАЊЕ и ЗАСЕДА на Живоин Павловиќ, ЧОВЕКОТ ОД ДАБОВАТА ШУМА и ДЕЛИИ на Мика Поповиќ, ДЕФЕКТ на Милош Радивоевиќ, НЕВИНОСТ БЕЗ ЗАШТИТА и В.Р.: МИСТЕРИИ НА ОРГАНИЗМОТ на Душан Макавеев, СОЛЕНИ КИКИРИТКИ на Томислав Готовиќ, МЛАД И ЗДРАВ КАКО РОЗА на Јоца Јовановиќ, ЦРН ФИЛМ на Желимир Жилник и др.), без официјална забрана, од разни причини, завршија во т.н. „бункер“, а нивните автори можеа да се занимаваат со сè друго само не со филм. Еден режисер, Лазар Стојановиќ, беше осуден како жртвено јагне и помина в затвор три години (татко му умре од инфаркт додека тој беше в затвор), а неговиот филм ПЛАСТИЧНИОТ ИСУС од 1971 г. помина во „бункер“ дваесетина години. Многумина од неговите колеги, за да ја избегнат сличната судбина, беа принудени да ја напуштат земјата (Желимир Жилник оди во тогашна СР Германија, Саша Петровиќ во Франција, Душан Макавеев во Франција и САД, снимателот на ПЛАСТИЧНИОТ ИСУС – Бранко Перак во Канада итн.), а режимот немаше ништо против таквата нивна одлука. И што е уште поинтересно, името на ова движење му го дадоа токму тогашните партиски комесари, кои во своите извештаи ги нарекоа овие филмови, настанати во периодот 1963-1973 г., „црн бран“ („црни талас“), на тој начин, несвесно давајќи му име на најсилниот период од развојот на југословенскиот филм. Интересно е што „црниот бран“ се здоби со големо

реноме од страна на светската филмска критика и тоа не поради политичките ставови што ги застапуваше, туку, пред сè, поради уметничката естетика на неговите филмови.

Во Кинотеката на Македонија, во споменатиот период (13-21.11.2009), можевме да видиме вкупно девет играни и два документарни филмови, кои ни дадоа прецизен увид во филмската поетика на „црниот бран“. Поради нивната хетерогеност, што беше еден од заштитните знаци на „црниот бран“, при обидот за најслободна тематско-поетичка класификација на филмовите, тие би можеле условно да се поделат во неколку, поточно во пет групи.

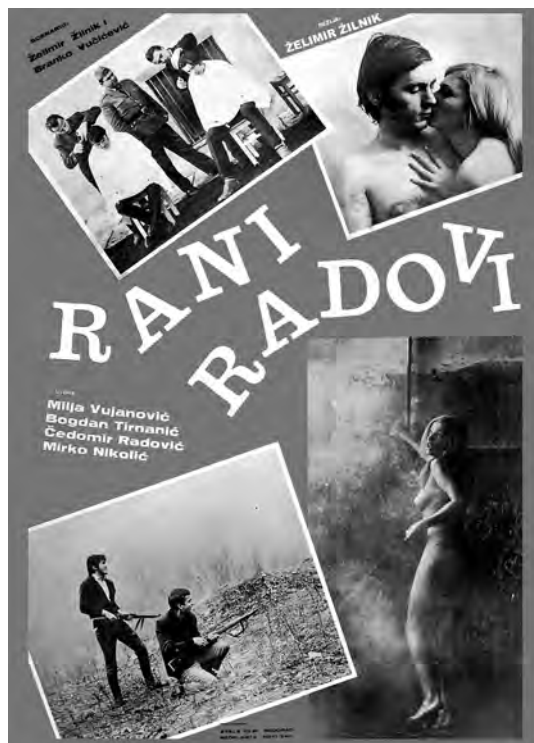
ЖИКА ПАВЛОВИЌ, ГОРДАН МИХИЌ И ЉУБИША КОЗОМАРА

Во првата група влегуваат филмовите кои на некој начин се поврзани со имињата на сценаристичкиот тандем Гордан Михиќ и Љубиша Козомара: БУДЕЊЕ НА СТАОРЦИТЕ (1967) и КОГА ЌЕ БИДАМ МРТОВ И БЕЛ (1967), во режија на Живоин Жика Павловиќ, каде што тие се потпишани како сценаристи и филмот ВРАНИ, во кој се и сценаристи и режисери. Сите три филма се реалистички остварувања кои ја портретираат суровата реалност без никаква шминка, го опишуваат светот на аутсајдерите и антихероите, луѓето од дното, од најниското општествено скалило. Главните протагонисти во овие филмови, без исклучок, се маргиналици, луѓе сурови, кои животот не ги галел и кои се принудени да се снаоѓаат во секакви ситуации. Иако нивна главна преокупација е како да си обезбедат основна егзистенција, при што најмногу се заинтересирани за пари, а во трката по пари воопшто не се срамот да прибегнат и кон нелегални средства, сепак, главните ликови во овие три филма длабоко во својата душа задржале нешто од елементарната чесност и човечност и всушност, тие се принудени да бидат сурови ако сакаат да преживеат во толку сурова средина. Сите, без исклучок, на крајот животот го завршуваат трагично, како жртви на општествената средина во која живеат.

Се разбира дека ваквата поетика не можеше да им се допадне на официјалните државни претставници, кои ги преповторуваа паролите за „светла социјалистичка иднина“. Оттаму, авторите се соочија со одредени реперкусии. Козомара и Михиќ беа отпуштени од работа, од моќната новинарска куќа „Борба“, а на Жика Павловиќ му беше забрането да предава на белградската Академија за театар, филм и телевизија, така што тој ѝ се пошевети на литературата.



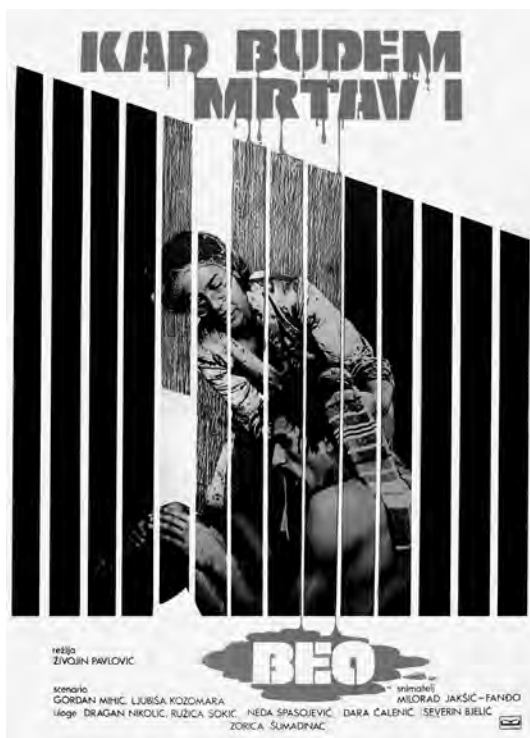
Гордан Микић (1938) е човек којшто никогаш не ги довршил студиите по книжевност, но тој е првиот професионален сценарист во поранешна Југославија и еден од најплодните сценаристи во српската кинематографија, со над 40 реализирани филмски сценарија (КАМИОНЦИИ, 1973; ЧУВАР НА ПЛАЖАТА ВО ЗИМСКИОТ ПЕРИОД, 1976; ПЕСОТ ШТО ГИ САКАШЕ ВОЗОВИТЕ, 1976; ВРАЌАЊЕТО НА ОТПИШАНИТЕ, 1976; ОСВОЈУВАЊЕ НА СЛОБОДАТА, 1979; БАЛКАН-ЕКСПРЕС, 1983; ЛАЖЛИВО ЛЕТО '68, 1984; СРЕЌНА НОВА '49, 1986; СИВИОТ ДОМ, 1986; ДОМ ЗА БЕСЕЊЕ, 1988; ТАНГО АРГЕНТИНО, 1992; ЦРНА МАЧКА, БЕЛ МАЧОР, 1998; КОНТАКТ, 2005; и многу други), 3 режирани филмови, 18 ТВ-серији, 40 радио-драми, 11 театарски претстави и 3 книги проза. За себе вели: „Јас сум секогаш на почеток и сè додека пишувам, ќе бидам на почеток. Затоа што онаа бела хартија, секогаш е бела“. Интересно е едно негово сеќавање, кое одлично ја отсликува атмосферата во која се појави „црниот бран“: „Во 1963 г. ме испратија како новинар на Фестивалот во Пула. Таму се запознав со Жика Павловиќ, кој веќе имаше еден забранет филм. Се зближивме со Жика и ме праша: „Ми рекоа дека сте направиле добро сценарио, имате ли нешто за мене?“ Му ја раскажав приказната која ја напишавме јас и Љубиша Козомара, ја нарековме „Будење на стаорците“. Веднаш по Фестивалот Жика почна



да го работи тој филм. После го направивме и филмот „Кога ќе бидам мртов и бел“. Се сеќавам дека на тој Пулски фестивал на Жика и мене ни еден филм не ни се допадна – сето тоа ние поинаку би го направиле! Сакавме времето во кое живееме, кое како млади луѓе го чувствувавме, да најде свој одраз и на филм. Тогаш доминираа воени филмови, идеолошки приказни. Во таков амбиент се појавија „Будење на стаорците“ и „Кога ќе бидам мртов и бел“.

БУДЕЊЕ НА СТАОРЦИТЕ (1967) не беше снимен во официјална државна продукција, туку во продукција на делумно независната „Филмски работни заедници“ од Белград. Во овој филм Жика Павловиќ го портретираше животот на еден осаменик, кој обидувајќи се да го измени својот сив и бесмислен живот, да најде работа и некако да стигне до пари, се вљубува во непозната девојка, за која ќе поверува дека ќе му донесе пресвртница во животот. И токму тогаш кога неговата илузија на среќа ќе го достигне врвот, девојката кришум заминува од неговиот живот, понесувајќи ги со себе и позајмените пари... Филмот беше награден со „Златна арена“ во Пула и со „Сребрена мечка“ за режија во Берлин.

КОГА ЌЕ БИДАМ МРТОВ И БЕЛ (1967) беше снимен веднаш по **БУДЕЊЕ НА СТАОРЦИТЕ**, исто така во црно-бела техника и важи за еден од најдобрите филмови на Жика Павловиќ и истовремено за најрепрезентативен примерок на „црниот бран“, во кој се сублимирани сите елементи на поетиката на овој неформален уметнички правец: „поетиката на злото“, експлицитниот политички ангажман, суровиот реализам, естетиката на насилството, искуството на биртијата и евиниот секс. Во овој филм, кој претставува своевидна трагедија на апсурди, со многу комични елементи, карактеристични за филмовите на Павловиќ, натуралистичката постапка на Жика Павловиќ го достигна врвот, преку сугестивното портретирање на животот на Џими Барка, врвно актерско остварување на Драган Николиќ. Џими Барка е прописвет, мангуп и заводник, кој се обидува да стане пејач и со таа цел патува низ провинциска Србија. Оригиналните епизоди кои му се случуваат попат и автентичните, карикатурални ликови со кои се среќава, на филмот му го даваат оној особен шмек по кој и денес е препознатлив. Филмот е своевидна балканска верзија на „патувачки филм“ („road movie“) и во него е особено нагласен ироничниот однос кон партизанската митологија и „придобивките од социјалистичката револуција“, а со многу стил и умешност се исмеани неукоста и примитивноста кои владеат во ЈНА и меѓу работничката класа, што го прави овој филм уметнички и политички мошне



храбар за своето време. Завршната секвенца, во која антихеројот завршува со куршум в чело, седнат на импровизирана ве-це школка, во импровизиран полски тоалет, е приказна за себе и само ја заокружува онаа поетска „сплин“ аура која е вградена во филмот. Не случајно, филмот беше награден со награда за најдобар филм во Карлови Вари, „Златна арена“ во Пула и „Златен медал“ во Авелино, а важи за еден од филмовите што извршиле огромно влијание врз подоцнежните генерации филмации, не само во Југославија.

Се разбира, Жика Павловиќ (1933-1998), писател (автор на 32 книги раскази, романи, есеи и дневници), режисер, сценарист и филмски есеист, кој дипломирал декоративно сликарство на Академијата за применета уметност во Белград, мораше на некој начин да плати за ваквиот ангажман и тој беше отстранет од професорската катедра на Филмската академија во Белград. Со следниот филм, **ЗАСЕДА** (1969), Павловиќ го освои „Златниот лав“ во Венеција. Потоа снимил уште неколку филма и со своето творештво, книжевно и филмско, до денес важи за една од најмаркантните култни фигури на белградската културна сцена од втората половина на минатиот век.

Откако се уверил дека нивните сценарија функционираат на филм, Гордан Микиќ и Љубиша Козомара (1934-1984) се решија своето сценарио

контроверзен филм ПЛАСТИЧНИОТ ИСУС (1971) на неговиот студент Лазар Стојановиќ, во 1973 г. е избркан од професорското место на Академијата за театар, филм и телевизија во Белград, по што заминува за Париз, каде што е и роден.

И двата филма на Саша Петровиќ што ги видовме во Кинотеката ги карактеризира интерес за руралниот живот, но виден низ искусното око на еден голем ерудит, кој ниту еден детаљ не му пропушта на случајот. Заедничка карактеристика и на двата филма е ромската музика, која во СОБИРАЧИ НА ПЕРДУВИ извонредно ја интерпретира Оливера Вучо –Катарина, додека во НАСКОРО КЕ ПРОПАДНЕ СВЕТОТ песните се авторски, дело на самиот режисер и на една интересна ромска дружина. Овде тие се опеани на српски и се во функција на нарацијата на филмската приказна, со што на некој начин ги антиципираат подоцнежните врвни остварувања на југословенската кинематографија, филмовите на Слободан Шијан (КОЈ ТОА ТАМУ ПЕЕ?) и на Емир Кустурица (ДОМ ЗА БЕСЕЊЕ, АН-ДЕРГРАУНД и ЦРНА МАЧКА, БЕЛ МАЧОР).

СОБИРАЧИ НА ПЕРДУВИ во 1983 г. филмската критика го прогласи за најдобар дотогаш снимен југословенски филм. Овој филм, исто така, од одредени филмски критичари се смета за еден од најзначајните филмови на „српскиот (југословенскиот) црн бран“, додека други критичари сметаат дека овој филм воопшто и не припаѓа на естетиката на „црниот бран“. Сепак, и едните и другите се согласуваат дека тоа е еден од најзначајните филмови на некогашната југословенска кинематографија, а потврда за неговиот квалитет се и наградите: Гран-при за режија во Кан, каде што беше номиниран и за „Златна палма“, а ја доби и наградата на критиката – „Фипресци“, номинации за „Оскар“ и „Златен глобус“ и „Златна арена“ за најдобра машка улога во Пула. Дистрибуиран е во повеќе од 100 земји, а само во Париз, каде што играл истовремено во четири киносали, го виделе повеќе од 2000 луѓе. Филмот е извонредно автентична приказна која се плете околу рустикалниот живот на рамничарските Роми, трговци со гускини пердуви, населени во едно село на северот на Војводина. Тие го живеат животот според сопствените скитачки закони, со своите копнежи и страсти и љубов за која се убива. Сепак, тоа не е филм за Циганите, туку филм за слободата, а Ромите се само парадигма на слободата. Преполн е со лирски елементи, прекрасни пејзажи, долги музички пасажии, сугестивни, поетски кадри, но во ниеден миг не го идеализира животот на Ромите, туку, напротив, го прикажува во сета негова реалност, токму преку таа поетика на парадокси, во која се испреплетуваат љубовта и страста, не-

чистата кал и белите перја, слободата и смртта итн. Централен лик, околу кој се врти целата приказна, е Бели Бора (извонредна интерпретација на Беќим Фехмиу). Една негова реплика одлично ја отсликува сета атмосфера со која е проткаен филмот. Кога судијата веќе го осуди за јавен неред, затоа што ги отвори вратите од камионот со кој ги превезуваше перјата и тие се разлетаа по патот на сите страни, судијата го праша зошто, како човек кој живее од трговијата со пердуви, така неразумно ги расфрлува? Одговорот на Бора е следниот: „Е, господин судија, што можеш, циганска работа... А кога ќе ги пуштиш перјата да летаат, летаат како да имаат крила... Што има тука да се зборува?“, и погледнува во силниот сноп светлина кој низ прозорецот влегува во судницата. Во филмот во најголем дел се зборува на ромски јазик. Освен актерите кои ги толкуваат главните роли, сите други улоги ги толкуваат натуршници, а филмот е препознатлив и по исклучителната фотографија на Томислав Пинтер.

НАСКОРО КЕ ПРОПАДНЕ СВЕТОТ, како и многу од филмовите на Саша Петровиќ што следуваа, беше снимен, поточно инспириран од книжевна предлошка. Овој пат тоа беше романот „Демони“ на Ф.М. Достоевски, но дејствието на трагикомичната филмска приказна беше сместено во едно село во Војводина. Многу интересна драма, со луциден хумор, во која извонредно се профилирани психолошките портрети на ликовите, неколку селани, кафеанцијата, свињарот, татко му, селската луда девојка, младата учителка (ја игра гостинката од Франција – Ани Жирардо). Заплетот би можел да се резимира на следниов начин: Кафеанцијата е скаран со свињарот и за да му се одмазди, заедно со другарите, го убедува полупијаниот свињар да се ожени за селската луда девојка. Во меѓувреме, во селото доаѓа млада учителка, во која свињарот ќе се вљуби. Мислејќи дека жена му му пречи во остварувањето на новата љубов, тој ќе ја убие. Неговиот татко ја презема вината врз себе, но по одредено време, вистината ќе излезе на виделина... Се разбира, сето тоа беше маестрално спакувано од искусниот Саша Петровиќ, повторно со автентични музички пасажии и одлични актерски роли (Ева Балаш-Рас, Иван Палух, Мија Алексиќ). Филмот беше награден со „Голема бронзена арена“ во Пула, а до денес останува запаметен рефренот на насловната нумера: „Наскоро ќе пропадне светот, па нека, не е штета!“.

ПУРИША ЃОРЃЕВИЌ, ДУШАН МАКАБЕЕВ, ЖЕЛИМИР ЖИЛНИК

Следната, трета група ја сочинуваат автори кои имавме можност да ги видиме со само еден

филм, автори со толку впечатливи самостојни поетски, што нивните филмови самите сочинуваат одделни групи: УТРО (1967) на Пуриша Ѓорѓевиќ, ЉУБОВНИОТ СЛУЧАЈ ИЛИ ТРАГЕДИЈА НА ПОШТЕНСКАТА СЛУЖБЕНИЧКА (1967) на Душан Макавеев и РАНИ ТРУДОВИ (1969) на Желимир Жилник.

Младомир Пуриша Ѓорѓевиќ (1924) е највозрасниот активен српски филмски уметник, режисер, сценарист, писател. Со филм почнал да се занимава во 1946 г. и досега има снимено педесетина документарни и дваесетина играни филмови (ПРВИОТ ГРАЃАНИН НА ПАЛАНКАТА, 1961; КРОС КАНТРИ, 1969; ОСУМ КИЛА СРЕКА, 1980; СКЕРЦО, 1994; и др.). Неговите филмски ликови секогаш се повеќеслојни, полифони, никогаш еднодимензионални, а неговите филмови, особено оние од прочуената тетралогичка посветена на војната и револуцијата: ДЕВОЈКА (1965), СОН (1966), УТРО (1967) и ПЛАДНЕ (1968), во кои главните улоги ги толкуваат повеќе доајени на српското глумиште, претставуваат метафори сами за себе, метафори на еден оригинален авторски универзум, во кој се испреплетуваат крвавите глетки од српската историја и логиката на сонот. УТРО е најпознатиот филм на Пуриша Ѓорѓевиќ, кој во 1996 г., членовите на Југословенскиот одбор на Академијата за филм, уметност и наука, го изгласаа за шести најдобар српски филм во периодот 1947-1995 г. Во оваа повоена драма се портретирани луѓето со длабоки рани здобиени за време на војната. Минувајќи низ различни судири во првите повоени денови на мирот, во кои новата власт се пресметува со соработниците на окупаторот, а предавниците се стрелаат, војната фактички продолжува и кога е мир, а ниту мирот не може да помине без убивање. Низ одличните психолошки портрети остварени низ импресивни актерски улоги (Љубиша Самарџиќ, дебитантката Неда Арнериќ, Милена Дравиќ, Мија Алексиќ, Љуба Тадиќ) се допираат темите за предавството, лојалноста, пријателството, моќта, власта..., а сето тоа е надополнето со одлично снимените надреални секвенци на соншита.

Душан Макавеев (1932), психолог по образование, режисер и сценарист по вокација, во меѓународни размери е едно од најпознатите режисерски имиња на поранешната ју-сцена. Неговите филмови се карактеризираат со документаристички пристап, усвоен уште во раната фаза од кариерата, кога снима краткометражни и документарни филмови, најчесто по сценарија на поетот Васко Попа. Негови најзначајни остварувања се општествено критички интонираните филмови: ЧОВЕКОТ НЕ Е ПТИЦА (1965), ЉУБОВНИОТ СЛУЧАЈ ИЛИ ТРАГЕДИЈА НА ПОШТЕНСКАТА СЛУЖБЕНИЧКА (1967) и НЕВИНОСТ БЕЗ ЗАШТИТА (1968), во кои

се мешаат играни и документарни секвенци, а главни теми се сексот и политиката. По неговиот најпознат филм, контроверзното, необично колажирано и на меѓународните фестивали многу наградувано ремек-дело В.Р.: МИСТЕРИИ НА ОРГАНИЗМОТ (1971), филм посветен на психологот Вилхелм Рајх, Макавеев е принуден да ја напушти Југославија. Следните филмови, СЛАДОК ФИЛМ (1974), МИСТЕР МОНТЕНЕГРО (1981) и КОКА-КОЛА КИД, ги работи во Канада, Шведска и Австралија. Потоа повторно се враќа во Србија, каде што ги снима МАНИФЕСТ (1988) и ГОРИЛАТА СЕ КАПЕ НА ПЛАДНЕ (1993), филмови што имаат малку допирни точки со оние од зенитот на неговата кариера.

ЉУБОВНИОТ СЛУЧАЈ ИЛИ ТРАГЕДИЈА НА ПОШТЕНСКАТА СЛУЖБЕНИЧКА, филмот на Макавеев што го видовме во Кинотеката, ја раскажува трагичночната приказна за љубовната драма на една наивна, промискуитетна млада жена со современи сфаќања, Избела, операторка во телефонска централа (извонредна рола на Ева Балаш-Рас) и еден сериозен млад човек, патријархалниот санитарен инспектор Ахмед (исто така одлична улога на Слободан Алигрудиќ). Кога во приказната ќе се вклучи и настојчивиот колега на поштенската службеничка, приказната се претвора во драма за изневерувањето која има трагичен крај. Филмот е снимен под големо влијание на францускиот режисер Жан-Лик Годар и е интересен од повеќе аспекти, особено поради леснотијата во водењето на нарацијата. На тогашната југословенска јавност по малку шокантно делуваа секвенците во кои се гледаше голото тело на главната глумица, Ева Рас, која беше првата жена која се облече гола во југословенскиот филм, но остануваат запаметени мајсторски изведените кадри со црниот маџор легнат врз голото тело на Ева Рас. И во овој филм Макавеев вметна документарни секвенци: експерти во своите области даваат изјави за сфаќањето на сексот низ историјата, за психологијата на убијците, потоа рецепти за правење штрудла и за фаќање стаорци итн. Интересно е што во филмот ЉУБОВНИОТ СЛУЧАЈ ИЛИ ТРАГЕДИЈА НА ПОШТЕНСКАТА СЛУЖБЕНИЧКА, асистент по режија на Душан Макавеев му беше токму Желимир Жилник, авторот на филмот РАНИ ТРУДОВИ.

Желимир Жилник, правник по образование, синеаст по вокација, уште со своите први, краткометражни и документарни, визуелно експресивни и критичко настроени остварувања, го привлече вниманието на филмскиот свет. За документарниот филм НЕВРАБОТЕНИ ЛУЃЕ, во 1967 г. доби Гранпри на Фестивалот во Оберхаузен, Германија. Во 1969 г., инспириран од Прашката пролет, го снимил своето дебитантско долготражно и воедно



најпознато и најквалитетно остварување, РАНИ ТРУДОВИ, филм за кој на 23 јуни истата година во тогашна Југославија беше отпочнат процес за негова забрана. Овој филм, нецел месец подоцна, на 7 јули 1969, на Филмскиот фестивал во Берлин ја освои главната награда, „Златната мечка“, и тоа во конкуренција на Луис Буњел и Жан-Лик Годар, како и на ПОЛНОЌНИОТ КАУБОЈ на Џон Шлезингер, под следново образложение: „...поради предизвикувачката конфронтација на идеологијата и реалноста, за случајната брилијантност со која ги хуманизира политичките апстракции и ја прави драмата модерна по својата форма и содржина...“. Во Југославија филмот беше жигосан како „антисоцијалистички и анархистички“, а наводно, кога маршалот Тито го гледал филмот во приватната киносала во својата резиденција на Дедиње во Белград, многу лут, по петнаесетина минути ја прекинал проекцијата и извикал: „Што сакаат овие лудаци?“. Првата проекција на РАНИ ТРУДОВИ во Србија се случи дури во 1982 г., а дотогаш филмот беше во „бункер“. По овој филм, Жилник во 1971 г. го снимил ЦРН ФИЛМ, а во следната, 1972 г. следуваше и СЛОБОДА ИЛИ СТРИП, исто така цензурирани и забранети, така што Жилник еден период мораше да ја напушти Југославија и да живее во Германија. По враќањето во Србија, еден период работи во театар, а потоа продолжува со снимање на многубројни филмски и телевизиски, вкупно дваесетина играни и седумдесетина краткотражни и документарни, кон стварноста критички интонирани остварувања: ВТОРА ГЕНЕРАЦИЈА (1983), УБАВИ ЖЕНИ МИНУВААТ НИЗ ГРАДОТ (1986), ТАКА СЕ КАЛЕШЕ ЧЕЛИКОТ (1988), ЦРНО И БЕЛО (1990), ТИТО ПО ВТОР ПАТ МЕЃУ СРБИТЕ (1994), МЕРМЕРЕН ЗАДНИК (1995), КАДЕ ПЛОВИ ОВОЈ БРОД (1999), ТВРДИНА ЕВРОПА (2000), ЕВРОПА ВО СОСЕДСТВОТО (2005) и многу други. Жилник е активен и денес и неговата критичка острџика воопшто не затапила.

Филмот РАНИ ТРУДОВИ е именуван според истоименото дело на Карл Маркс и неговите протагонисти во филмот често, со доста иронија, го цитираат Маркс. Започнува со цитат од францускиот револуционер Антоан Сен-Жист: „Оние што

револуцијата ќе ја изведат само делумно самите себеси си копаат гроб“. Филмот, на сосема необичен начин, раскажува приказна за една млада дваесетгодишна девојка, Југослава, која, незадоволна од (мало)граѓанските квазипатријархални вредности промовирани во општеството (татко - пијаница, мајка - слугинка), со тројцата верни другари и љубовници, во еден стар „спачек“, тргнува да го менува светот, или уште подобро, тргнуваат заедно да побараат одговор на загатката на стариот мудрец Маркс: „Како човекот да стане господар на својата среќа?“. Но, набргу сè им здосадува, затоа што сфаќаат дека светот е грд, а луѓето лоши. И овде се работи за своевиден „патувачки филм“ („road movie“), во кој четворицата главни протагонисти одблизу се запознаваат со селанството, работничката класа и придобивките на револуцијата. Во едно српско село, четворицата главни протагонисти се натепани од селаните, во впечатливата секвенца снимена во калта, а девојката е силувана, исто така во калта. Потоа се вработуваат во една фабрика, но кога девојката и таму доживува разочарување, таа решава да се откаже од понатамошните „револуционерни“ активности. Нејзините другари, неадоволни од нејзиниот чин кој тие го сметаат за изневерување на идеалите, решаваат да ја казнат и на крајот од филмот ја полеваат со бензин и ја запалуваат. Филмот избобилува со сексуално слободни сцени, со суптилна иронија и со извонредни кадри снимени од рака, со камера која е во постојано движење, како што впрочем во постојано движење се и главните протагонисти, но и дејствието на нарацијата на филмот. Црно-белата техника во која е снимен филмот само уште повеќе ја потенцира драматичноста на филмската приказна.

ОМНИБУС-ФИЛМ

Место во четвртата група му резервиравме на омнибус-филмот КАПКИ... ВОДИ... ВОИНИ (1962) на режисерите Жика Павловиќ, Марко Бабац и Воислав Кокан Ракоњац, со кој всушност и започна претставувањето на „црниот бран“ во Кинотека-та. Ова беше првиот омнибус-филм на тројцата автори, членови на аматерскиот кино-клуб „Белград“, по што следуваше уште едно заедничко остварување, омнибусот ГРАД од 1963 г., единствениот официјално забранет филм во Титова Југославија. Трите краткотражни приказни што се претставени во овој омнибус-филм, КАПКИ... ВОДИ... ВОИНИ само го најавија талентот на оваа млада генерација филмски творци, во прв ред на Жика Павловиќ. Сите три приказни, се разбира на различни начини, во зависност од сензибилитетот



на режисерите, третираат секојдневни ситуации низ кои минуваат главните ликови на филмовите и се обидуваат однатре да ја соголат причината за сè поголемото отуѓување на луѓето. Филмот во 1962 г. е награден со „Специјална награда“ на Фестивалот во Пула.

ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМОВИ

Последната, петта група од нашава класификација ја сочинуваат документарните филмови: ПАРАДА (1962) на Душан Макавеев и ЗАБРАНЕТИ БЕЗ ЗАБРАНА (2007) на авторскиот тандем Милан Никодиевиќ и Динко Туцаковиќ. ПАРАДА е извонреден, краток, црно-бел, 11-минутен филм, кој прикажува една првوماјска парада во Белград, но видена од сосема поинаков агол од оној на кој официјалните филмови ги прикажуваат државните паради. Така, филмот почнува со прикажување на раното утро пред парадата и нејзината подготовка, а низ кадрите дефилираат огромни платна со ликовите на Маркс и Ленин, трамваи украсени со југословенските тробојки, војници кои ги гланцаат оклопните автомобили пред почетокот на парадата, шатори во кои спијат учесниците на парадата, кои утрината највнимателно си ги подготвуваат свечените униформи, белградските станбени згра-

ди на кои се веат југословенски знамиња, додека на прозорците се проветрува постелнината, еден татко на китен со орден, додека зад него чекорат три деца со букети цвеќиња во рацете, несмасни милицајци како забрзано оптегнуваат јажиња меѓу дрвата од уличниот дрворед, со што на толпата ќе ѝ оневозможат пристап на улицата каде што треба да се одржи парадата итн. Кадрите, иако сосема автентични, со суптилна иронија ја критикуваат сета таа државна машинерија на која воопшто ѝ се потребни парадите. Особено гротескна димензија имаат кадрите во кои е прикажана несмасноста на народната милиција, но и кадрите во кои еден човек чита стрип додека свечената парада е во тек или, пак, кадарот во кој еден селанец доаѓа на парадата влечејќи прасе врзано на ремче итн. Филмот нема никаква нарација во оф-тон, а нема ниту дијалози и единствените реченици што се слушаат во филмот не се изречени во камера, туку се џагор на протагонистите. „Кога го снимивме филмот, излезе пред цензурата и веднаш беше забранет. Јас не очекував дека ќе биде забранет“, се сеќава Душан Макавеев, додавајќи: „Тие паради беа исклучително досадни. Прво, тие секој пат беа исти: прво минува група младинци со цвеќе, млади работници, па потоа поминува армијата, прво гардата, потоа авијацијата и другите родови и на крајот тенковите, се разбира.“

Филмот ЗАБРАНЕТИ БЕЗ ЗАБРАНА на Милан Никодиевиќ и Динко Туцаковиќ е, всушност, филм кој ја раскажува приказната за „црниот бран“. Сценариото произлегува од истоимената книга на Милан Никодиевиќ посветена на епохата на југословенскиот црн бран, а беше реализирано и како ТВ-серија. Покрај интервјуата со најзначајните живи протагонисти од споменатиот период: Душан Макавеев, Гордан Микиќ, Слободан Шијан, Лазар Стојановиќ, Желимир Жилник, Пуриша Ѓорѓевиќ, Бата Ченгиќ, Бранко Вучичевиќ и др., радио-интервјуа со починатите филмски уметници Саша Петровиќ, Жика Павловиќ, Кокан Ракоњац, во него се застапени и изјави на многу филмски критичари и теоретичари, судии и киноапарате-ри кои пред партиските комисии ги прикажувале филмовите. Така публиката, преку овој филм, има можност да се запознае со карактеристиките на епохата, крајот на 60-тите и почетокот на 70-тите години на минатиот век, време во кое дејствува најталентираната генерација филмски творци во тогашна Југославија, генерација која подоцна на разни начини ќе го почувствува притисокот на власта, но која, без сомнение, на историјата ќе ѝ го остави уметнички најсилниот период во развојот на филмот на просторите на некогашна Југославија.

КОРЕНИТЕ НА НОВИОТ ТУРСКИ ФИЛМ

(15. ФЕСТИВАЛ НА ТРКАЛА 2009: СОВРЕМЕНИОТ ТУРСКИ ФИЛМ;
18-20 ДЕКЕМВРИ 2009, КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА)

К

15. ФЕСТИВАЛ НА ТРКАЛА 2009 современ турски филм



орените на новиот турски филм за добрите познавачи на оваа кинематографија датираат од пред повеќе од 4 децении. Првиот голем меѓународен успех беше во 1964 г. кога филмот СУВО ЛЕТО на режисерот Метин Ерксен во Берлин освои *Златна мечка*, а во 1965, како родоначалнички, своевиден турски новобрановски филм, кој временски се совпаѓаше со оној во Франција или другите западноевропски земји - се појави филмот ПОСЛЕДНИ ПТИЦИ, дебитантско крштавање на режисерот Ердоган Токатли. За тоа време, тоа беше една атипична современа драма за неостварената комплетна љубов на младиот инженер Огуз кон гимназијалката од последната завршна година Ајше, а која се зачнува на секојдневната бродска сообраќајна релација на обата брега на Босфор (тогаш сè уште не беа изградени мостовите), меѓу азиската и европската страна на мегаполисот Истанбул. Покрај двете млади централни личности кои треба да ја развијат својата љубов, потенцијално забранета, бидејќи девојката е ветена на друг маж од страна на нејзините родители – филмот ПОСЛЕДНИ ПТИЦИ е воедно и своевиден портрет за Истанбул, прв од таков вид, подиректен, со сиот шарм на големиот град од 1960-те, што



КИНОПИС НА МАКЕДОНИЈА



МИНИСТЕРСТВО ЗА КУЛТУРА НА
РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА



МИНИСТЕРСТВО ЗА КУЛТУРА И
ЕРИТАНИ НА ТУРЦИЈА



АМБАСАДА НА РЕПУБЛИКА
ТУРЦИЈА ВО МАКЕДОНИЈА



ФИЛМСКА АСОЦИЈАЦИЈА
НА ТУРЦИЈА



Меѓународно (Сири Суреа Ондер и Мухарем Ѓулмез, 2006)

до денес се покажа како неодолива постојана инспирација за турските филмации. Филмот е снимен во црно-бела фотографија што му дава изворна документаристичка кулиса, со улиците преполни со луѓе и Босфор како аортата на животот на Истанбул. Оттогаш, уште од овој филм, Истанбул се претвори во неизбежно, неисцрпно креативно извориште за турските филмации, станувајќи она што е Њујорк за американските, Лондон за британските или Париз за француските филмации.

Сепак, за поголемата популаризација и светска афирмација на турската кинематографија придонесе затворениот и прерано починат режисер Јилмаз Гинеј. Неговата кариера започна во 1960-те, станувајќи најнапред славен турски актер со над 100 филмски улоги, но се прослави со филмот ПАТ, за кој како затвореник (во 1974 г. беше осуден на 18 години) го пишува сценариото како силен портрет за тогашна недемократска Турција, за односот на власта и режимот кон обичните луѓе. Преку сториите за група затвореници пуштени на викенд „слобода“ за да ги посетат своите семејства и домови, ликовите доживуваат своевидна голгота, лични и семејни трауми од недостаток на вистинска слобода, останувајќи жртви на неправдата. Самиот Гинеј воедно беше и извршен продуцент, иако затворен, диктирајќи и давајќи инструкции

како да се снима филмот. Во тоа егзекутивно, ко-режисерски му помогна неговиот помлад колега, тогаш слободниот Шериф Горен, кој пак претходно, заедно со Зеки Октен, му помогна да се реализираат неговите претходни два успешни филма: СТАДО (1978) и НЕПРИЈАТЕЛ (1979). ПАТ, како потресна драма за репресивниот режим во тогашна Турција, чија директна жртва беше самиот затвореник Гинеј, како филм му ја донесе светската слава во Кан 1982 г. (откако ќе побегне од затвор во 1981 г. добивајќи азил во Франција), освојувајќи ја *Златната палма*, но претходната солидарност со него и апелите за ослободување од затвор беа веќе задоцнети. Гинеј, во следната 1983 година, иако тешко болен, во егзил, успеа само уште да го режира својот последен филм СИД, исто така затворска драма за суровиот затворенички живот, а во следната 1984 година почина во Париз, прерано кога имаше само 47 години, оставајќи притоа завидна филмографија како актер, сценарист и режисер. Како уметник-жртвеник и паталец, прогонуван и затворан поради својата слободарска и прогресивна мисла, која одеше пред неговото време, Гинеј лично го плати суровиот уметнички цех, отворајќи пат на новиот турски филм по него, со појавување на нови авторски генерации кои денес се предводени од вториот голем корифеј на со-



времениот турски филм, актерот, сценарист и режисер Нури Билге Чејлан, заедно со една плејада нови млади талентирани режисери кои удираат силен печат во турската кинематографија, ширејќи ја нејзината светска афирмација преку бројни фестивалски награди кои зачестија во последнава деценија. Но, покрај филмовите на Гинеј, во тоа време се појави уште еден филм-меѓник, и тоа во 1977 г., кој имаше голем меѓународен одек. Беше тоа АВТОБУС на актерот, сценарист и режисер Тунч Окан. Тогашната актуелна гастарбајтерска авантура на група турски селани од Анадолија, кои со автобус, наместо во Германија, завршуваат на еден плоштад во Стокхолм, стана директна драма на културниот и социјален шок – кога преплашените Турци беа како затвореници во автобусот, како животинки затечени в кафез среде туѓата земја Шведска, totally различна од нивниот рурален свет од кој доаѓаа. Филмот АВТОБУС беше дел од печалбарската трилогија на Окан за турските гурбетчи или современите гастарбајтери.

Суштинска карактеристика, како содржини, опсервации и критички однос во турскиот филм од 1970-те и 1980-те, беше социјалната димензија со сите политички импликации и конфликти, што во турската кинематографија од тоа време е познато како **Језилкам** движење. Но, следните децении, особено во текот на 1990-те и овие од новиот

21 век, донесоа духовно-психолошки и изразно нов авторски концепт во современиот турски филм, што го најави исто така рано починатиот автор Омер Кавур (роден 1944, почина 2005), за супер новиот европски и светски сензибилитет со силен авторски печат да го инаугурира водечкиот автор Нури Билге Чејлан. Она што е суштинска карактеристика на неговиот авторски израз е игнорирањето на општествените, социјално-политички конфликти, свртувајќи се кон внатрешниот свет на отуѓената индивидуа во големиот град, која е во потрага по својот мир и идентитет, како што беше тоа во филмот ДАЛЕКУ, во амбиентот на Истанбул потонат во снежна зима, првиот филм од неговата урбана трилогија, воедно и лауреат на Битолскиот фестивал „Браќа Манакџи“ во 2002 г. Во вториот филм КЛИМИ во 2006 г. низ четиригодишните времиња, Чејлан, во осаменичката опседнатост на главниот лик-интелектуалец во филмот ДАЛЕКУ (меѓу другото, и со СТАЛКЕР на Тарковски) - сега бергмановски ја продлабочува зимата во душата на двајцата Тој и Таа, во неостварената љубовна врска-драма, во која Чејлан е европски настроен и од најевропските современи режисери. Третиот филм од трилогијата, најновиот ТРИ МАЈМУНИ, е уште попродлабочена и спирално изострена семејна драма за отуѓувањето во триаголникот: татко, син и неверна сопруга-мајка,

која се придушува и покрива за да не пукне срмот, на начин на кој би позавиделе и многу поевропоидни средини, што пак говори за супермодерниот, неоптоварен од ништо изразен авторски свет на Чејлан. И овој филм на 29. издание на Фестивалот „Браќа Манаки“, на кинематограферот Гокан Тирјаки му ја донесе *Бронзената камера 300*, покажувајќи се како кинематограферски брат по крв на големиот Чејлан, кој пак лично беше лауреат во Битола за филмот *ДАЛЕКУ* како директор на фотографија, за во следните 2 филма од урбаната трилогија, снимателско-кинематограферската палка да му ја препушти на талентираниот Тирјаки.

Блесокот на новиот турски филм го потврдуваат и: *ПРИКАЗНА НА ЗМИЈАТА* кој му ја донесе светската слава на режисерот Кутлуг Атаман, потоа авторката Јесим Устаоглу, со одличните филмови *ПАТ КОН СОНЦЕТО* (драма за еден млад убиен Курд, чиј турски пријател на патот до родното место, за да му го однесе телото, минува низ милитаристичко-полициска тортура) и *ПАНДОРИНАТА КУТИЈА*, освојувачот на Златната школка на Фестивалот во Сан Себастијан. И Устаоглу опсервира во духот и

стилот на Чејлан, во современата семејна драма на релацијата отуѓувачко урбано живеење во мегаполисот Истанбул и родниот крај, селото на една мајка-старица заболена од Алцхајмерова болест, со нејзините две ќерки и синот. Секој е на свој начин несрекен и неостварен на интимен и професионален план - за во финалето, отуѓениот внук да ја придружува баба си, која во стилот на јапонската *БАЛАДА ЗА НАРАЈАМА* на Имамура си заминува доброволно или несвесно во густата шума за да почине, откако во затворениот фрустрирачки свет на Истанбул доживува шок. Овие внатрешни отуѓувачки чувства од филмовите на Чејлан и Устаоглу и другите од најновиот турски филм имаат свои корени во меланхолијата и несреќноста како синдром, што нобеловецот Орхан Памук го нарекува *Хузун*, во својот автобиографски роман **ИСТАНБУЛ**. Кон ваквиот тренд на новиот турски филм, покрај Чејлан и Устаоглу, со сиот свој талент и авторски сензибилитет се приклучува и режисерот Реха Ердем со филмовите *ТРКА ПО ПАРИ* (сниман во неодоливите амбиенти на Истанбул), *ПЕТ ВРЕМИЊА/ВРЕМИЊА* и *ВЕТРОВИ, МОЕТО ЕДИН-*



Пандорината кутија (Јешим Устаоглу, 2008)



Погрешна бројаница (Махмуд Фазил Џошкун, 2009)

СТВЕНО СОНЦЕ, потоа КОСМОС, зимска рурална историја за истоимениот гангстер-чудотворец. Централна личност во МОЕТО ЕДИНСТВЕНО СОНЦЕ е тинејџерката, 14-годишната Хајат (што на турски значи *живот*), која живее со својот дедо и татко и кој има рибарско бротче, што го користи за нелегална трговија и транспорт и во таа спrega нејзиниот живот е тежок и безмилосен, одбивајќи да падне во очај, борејќи се без да ја загуби надежта во љубовта, луѓето и иднината. Ердем е несомнено еден од најталентираните турски автори чиј синематско-визуелен израз зрачи низ секое движење на камерата, особено од најновиот филм МОЕТО ЕДИНСТВЕНО СОНЦЕ во кој метафора е водата како сеприсутна во амбиентите на Босфор како срцето на Истанбул, видена и низ перспективата на бротчето. Филмот МОЕТО ЕДИНСТВЕНО СОНЦЕ како да е многу повеќе посветен на неодоливиот Истанбул со неговата иконографија и архитектура, со неповторливиот пулс на животот. Тоа како да е изворно истиот Истанбул од првospомнатиот филм ПОСЛЕДНИТЕ ПТИЦИ на режисерот Токатли од пред повеќе од 40 години, но сега еден тотално поинаков Истанбул со нагласената меланхолија која зрачи и во трилогијата на Чејлан, што, како што спомнав, изворно ја опишува Памук, со меланхолијата - **Хузунот** на неговите личности. Група дебитанти се исто така лансирани од минатогодишниот фестивал во Истанбул. Нив ги предводи режисерот Ошчан Алпер со филмот ЕСЕН во

кој ја следиме драмата на младиот повратник од затвор, неправедно осуден како политички затвореник, кој доаѓа во родното село кај својата мајка и паралелно има љубовна врска со една имигрантка, проститутка од Грузија, која пак дома оставила мало дете. Во филмот ПОГРЕШНА БРОЈАНИЦА, авторот Махмуд Фазил Џошкун ја донесува провокативната, особено еретична драма на двајца млади од две различни религии, млад исламски муезин-молитвеник и млада католичка жена, кои во обидот да ја остварат посакуваната љубов не успеваат, не поради различната религиска припадност, туку поради синдромот на тага и меланхолија, од Памук наречениот **Хузун**. Посебно силно авторско остварување е апсолутниот победник на 28. Фестивал во Истанбул, добитникот на *Златно лале* во интернационална конкуренција - ЛУЃЕ НА МОСТОТ на режисерот-дебитант Асли Озге. Овој филм раскажува една речиси документаристичка драма на тројца луѓе од истанбулските предградија: таксист, нелегален продавач и сообраќаен полицаец, чие секојдневие се случува на еден од босфорските мостови во сообраќајниот метеж, при што Озге не ги преплетува нивните стории кои не се ни допираат, со исклучок на неколку сцени на мостот. Сроден на овој филм е уште едно дебитантско остварување ДЕЦА ОД ДРУГАТА СТРАНА во кое младиот автор Ајдин Булут ја гради крими драмата за двајца брака, помладиот чиј живот го следиме низ флешбекови, со неговата желба да заминат

Америка со својата девојка и постариот, кој тукушто вратен од војска го бара убиецот на неговиот брат. Покрај овие маркантни филмови од новиот турски филм, главно прикажани на Фестивалот во Истанбул, како суштински промотор на најновите дела од турската кинематографија, кои откако стануваат лауреати на домашен терен, потоа зачекоруваат и на светската сцена или пак оттаму доаѓаат на турскиот репертоар со светска награда, ќе ги спомнам и неколкуте прикажани на Ревиијата на турскиот филм во Кинотеката на Македонија, како: ИНТЕРНАЦИОНАЛ/МЕЃУНАРОДНО на режисерскиот тандем Ондер-Ѓулмез, нешто постариот од 2006 г. ЧОВЕКОВИОТ СТРАВ ОД БОГА на авторот Озер Кизилтан и БОРНОВА, БОРНОВА на Инан Телмуран.

И конечно, како круна на новиот турски филм се двете лауреатски остварувања на авторот Семих Капланоглу, од неговата рурална трилогија, со првиот ЈАЈЦЕ од 2007 г., потоа ланскиот освојувач на наградата на критиката ФИПРЕСЦИ во интернационалната конкуренција на Истанбул - МЛЕКО и најновиот триумф на турската кинематографија на jubилејното 60. Берлинале годинава, со освојената Златна мечка за ремек-делото - МЕД. Во својот најнов филм 47-годишниот Капланоглу го манифестира својот раскошен авторски израз низ

една селска идила во која демне трагедијата. Тоа е историја за тричленото семејство: мајката и татко-то на првачето 7-годишниот Јусуф (во маестрална игра на малиот роден актер Бора Атлас), кој е во фокусот на опсервацијата или сè е видно низ неговите очи и свест на релација - одење на училиште и читање на првите текстови, преку контактите со мајка му која инсистира да пие млеко кое не го сака и придружувањето на неговиот татко во шумата, кој на високите дрвја одгледува кошници со мед, што ќе биде фатално за него кога еден ден ќе му се скрши гранката на која се искачува. Навидум едноставна, забавена идила за селското секојдневие, но одлично режирана и со поетска фотографија која плени, креирана од кинематограферот Барис Озбичер, кој, иако ова е негов трет целовечерен игран филм, создава импресивна атмосфера со низа бисерно снимени сцени, меѓу кои е и онаа со малиот Јусуф кој во една ведрa нок сака да ја фати во дланките одразената месечина во кофа со вода или документаристички снимената секвенца од еден селски панаѓур. Филмот МЕД е извонреден пример за разновидното авторско богатство на турската кинематографија, која со освојената Златна мечка ја крунисува несопириливата светска афирмација, ставајќи ја во рангот на највитаалните светски кинематографии.



Страв од Бога (Озер Кизилтан, 2006)

КИНОПИС

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

**Број 39/40(21), 2010
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

м-р Мими Ѓоргоска-Илиевска

Главен и одговорен уредник

Илинденка Петрушева

Редакција

Георги Василевски, Петар

Волнаровски, Валентино

Димитровски, Роберт Јанкулоски,

Жарко Кујунџиски, Јелена Луџина,

Дубравка Рубен

Дизајн

Ладислав Цветковски

Лектор

Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Петар Волнаровски

Превод на француски

Наташа Ѓондева

Печат

Европа 92 – Кочани

Тираж: 500 примероци

„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

KINOPIIS

**Journal of Film History,
Theory and Culture and the
Remaining Arts
Num. 39/40(21), 2010**

ISSN 0353-510 X

Publisher

Cinematheque of Macedonia

P.O. Box 16, Nikola Ružinski 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

m-r Mimi Gorgoska-Ilievska

Editor in Chief

Ilindenka Petruševa

Editorial Board

Georgi Vasilevski, Petar Volnarovski,

Valentino Dimitrovski, Robert

Jankuloski, Žarko Kujundziski

Jelena Lužina, Dubravka Ruben

Design

Ladislav Cvetkovski

Proof read by

Suzana V. Spasovska

English translation

Petar Volnarovski

French translation

Nataša Gondeva

Print by

Evropa 92 - Kocani

Copies: 500

KINOPIIS

**Revue de l'histoire, de théorie et de
culture du film et d'autres arts
Numéro 39/40(21), 2010**

ISSN 0353-510 X

Editeur

Cinmathèque de Macédoine

Box 16, Nikola Ružinski 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

m-r Mimi Gorgoska-Ilievska

Redacteur en chef

Ilindenka Petruševa

Rédaction

Georgi Vasilevski, Petar Volnarovski,

Valentino Dimitrovski, Robert

Jankuloski, Žarko Kujundziski

Jelena Lužina, Dubravka Ruben

Mise en page

Ladislav Cvetkovski

Lecteur

Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise

Petar Volnarovski

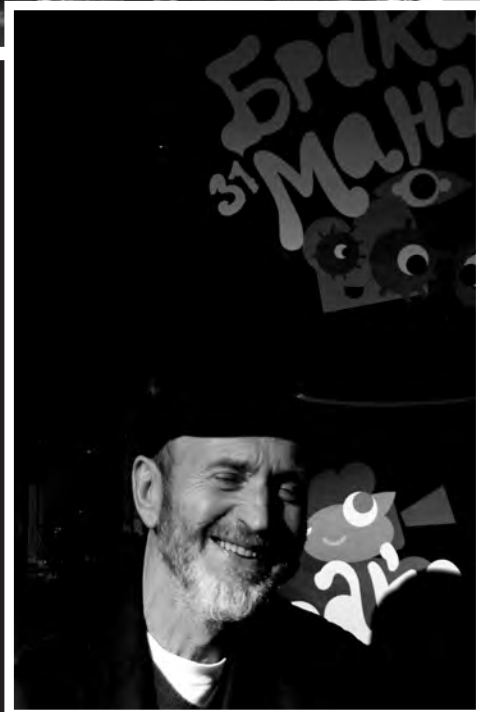
Traduction française

Nataša Gondeva

Imprimerie

Evropa 92 - Kocani

Tirage: 500 exemplaires



**31. ИНТЕРНАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ
НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА
„БРАЌА МАНАКИ“
БИТОЛА, 2010**



фестивал на креативен документарен филм
МАКЕДОКС, 2010

