

41-42

година XXII-XXIII
2011-2012
ISSN 0353-510X

ХЕРОИ

27. ОКТОМВРИ 2011
МЕТРОПОЛИС
СО МАКЕДОНСКАТА ФИЛХАРМОНИЈА





*Хавзи-пашини конаци во
с. Бардовци - некогаш*



ПОВОДИ / OCCASSIONS / OCCASIONS

35 години – Кинотека на Македонија / 35 years – Cinematheque of Macedonia / 35 ans - la Cinémathèque de la Macédoine

5

Мими Ѓоргоска-Илиевска: Мигови за празнување – сонот на ентузијастите по 35 години реалност / **Mimi Gjorgoska-Ilievska:** Moments of Celebration – The Dreams of the Enthusiasts after 35 years of the Cinematheques' reality / Moments de fête - le rêve des enthousiastes après 35 ans de la réalité

10

Хронологија – 35 години Кинотека на Македонија / **Chronology** – 35 years: Cinematheque of Macedonia / **Chronologie:** 35 ans de la Cinémathèque de la Macédoine

20 години независна Македонија / 20 years of Independent Macedonia / 20 ans de la Macédoine indépendante

24

Сунчица Уневска: На македонскиот филм му треба препознатливост / **Suncica Uevska:** The Macedonian film needs reconcilability / Le cinéma macédonien nécessite une distinction

Денови на заштита на аудиовизуелното наследство / Days of the Audiovisual Heritage / Jours de la protection du patrimoine audiovisuel

33

Мими Ѓоргоска-Илиевска: 27 Октомври – Светски ден за заштита на аудиовизуелното наследство на УНЕСКО / - **Mimi Gjorgoska-Ilievska:** 27th of October – UNESCO's World Day of the protection of the Audiovisual heritage / 27 octobre – Journée mondial du patrimoine audiovisuel de l'UNESCO

35

Дејан Косановиќ: Поглед во нашите традиции / **Dejan Kosanovic:** A Glance onto our Traditions / Un regard vers nos traditions

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

38

Сашко Насев: Панкерите ептен се живи! (за филмот ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ на Владимир Блажевски) / **Sashko Nasev:** The Punks are still alive! (on the film PUNK ISN'T DEAD by Vladimir Blazevski) / Les punks sont trop vivants (sur le film LE PUNK N'EST PAS MORT de Vladimir Blazevski)

42

Арсим Лесковица: Емигранските двојни преселби: „Балкан-Запад“ и „Село-град“ (за филмот ВОЈНАТА ЗАВРШИ на Митко Панов) / **Arsim Leskovica:** The Emigrants' Double Migrations: "Balkan to West" and "Village to City" (on the film THE WAR IS OVER by Mitko Panov) / Les migration doubles "Balkans - Ouest" et "village - ville" (sur le film LA GUERRE EST FINIE de Mitko Panov)

46

Атанас Чупоски: Македонски кусометражни играни филмови на кинотечното платно / **Atanas Chuposki:** Macedonian short-meter films on the Cinematheque's "big canvas" / Les films macédoniens de court métrage sur l'écran de cinémathèque

53

Александар Трајковски: Светот е црно-бел! (за краткиот филм ОБРАЗ на Стефан Сидовски) / **Aleksandar Trajkovski:** The World is Black & White! (on the short-meter film FACE OF HONOR by Stefan Sidovski) / Le monde est blanc-noir! (sur le film de court métrage LA JOUE de Stefan Sidovski)

56

Жарко Кујунџиски: Со чекан в раце (кон 14. Скопје филм фест) / **Zharko Kujundziski:** With Hammer in Hands (on the 14. Skopje Film Fest) / Le marteau à la main (sur le 14ème festival de cinéma de Skopje)

63

Стојан Синадинов: Ангели на отпад: Рециклирање на животот (за фестивалот на креативен документарен филм „Македокс“ 2011) / **Stojan Sinadinov:** Angels on Dump: Recycling of Life (on the Creative Documentary Film Festival "Makedox", 2011) / Les anges sur la décharge: Le recyclage de la vie (sur le festival du film documentaires créatif "Makedoks" 2011)

68

Петар Волнаровски: „Припадноста“ на еден филмски фестивал (за 32. Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манакџи“) / **Petar Volnarovski:** The "Affiliation" of a Film Festival (on the 32. International Film Camera Festival "Manaki Brothers") / "L'appartenance" à un festival de cinéma (sur le 32ème festival international de la camera 'Braka Manaki')

76

Жарко Кујунџиски: Една многу вкусна десетка (кон Фестивалот на европски филм „Cined@ys“ 2011) / **Zharko Kujundziski:** A Very Tasty Ten (on the European Film Festival "Cined@ys", 2011) / Le dix très délicieux (sur le Festival de cinéma européen "Cined@ys" 2011)

ПОРТРЕТ / PORTRAIT / PORTRAIT

Мето Петровски, добитник на „ЗЛАТЕН ОБЈЕКТИВ“ / Meto Petrovski, the "GOLDEN LENSE" Laureate / Meto Petrovski, lauréat de "L'OBJECTIF D'OR"

83

Атанас Чупоски: Филмот прво се сонуваше – па се реализира! (разговор со Мето Петровски) / **Atanas Chuposki:** First You Dream the Film – Then You Realise it! (interview with Meto Petrovski) / D'abord on rêve le film, puis on le réalise (conversation avec Meto Petrovski)

СРЕДБИ / MEETINGS / RENCONTRES

100

Дејан Трајковски: Онтологија на филмското платно (интервју со режисерот Кшиштоф Зануси) / **Dejan Trajkovski:** Ontology on the Cinema Canvas (interview with Krzysztof Zannussi) / L'ontologie de l'écran de cinéma (interview avec le metteur en scène Kshishtof Zannussi)

104

Иванка Апостолова: Добриот филм само човекот сам може да си го создаде (интервју со Јуриј Меден, програмски директор на Словенечката кинотека) / **Ivanka Apostolova:** The Good Film Man Can only Make for Himself (interview with Jurij Meden, a director of the Slovenian Cinematheque) / L'homme lui-même peut faire un bon film (interview avec Jurij Meden, le directeur de programme de la cinémathèque slovène)

ИН MEMОРИЈАМ / IN MEMORIAM / IN MEMORIAM

Боро Пејчинов (1942 – 2011) / Boro Pejcinov (1942 – 2011)

108

Атанас Чупоски: Epur si muove / **Atanas Chuposki:** Epur si muove / Eppure si muove

ИЗВЕСЕН ПОГЛЕД / CERTAIN VIEW / UN CERTAIN REGARD

110

Сашо Алушевски: Една перспектива во градењето на филмската публика / **Sasho Alushevski:** A Perspective on Nursing the Film Audience / Une perspective dans la création du public de cinéma

ФОТОГРАФИЈА / PHOTOGRAPHY / PHOTOGRAPHIE

116

Лазо Плаевски: „Моментална фотографија“ / **Lazo Plavevski:** "A Momentum Photography" / "Une photographie momentanée"

123

Стојан Синадинов: Дигиталниот сликар на убавината (изложба на фотографии „Убавината ја живееме“ на Лупчо Илиевски) / **Stojan Sinadinov:** Digital Painter of the Beauty (photo exhibition "The Beauty We Live" - Lupco Ilievski) / Le peintre digitale de la beauté (exposition des photographies "On vie la beauté" de Lupco Ilievski)

127

Валентино Димитровски: Поинаков поглед (проект на Македонскиот центар за фотографија) / **Valentino Dimitrovski:** A Different View (project of the Macedonian Center for Photography) / Un différent regarde (projet du Centre macédonien de la photographie)

Печатењето на овој број го овозможи



Министерство за култура

Настан на годината - МЕТРОПОЛИС со Македонската Филхармонија



Мими ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА

МИГОВИ ЗА ПРАЗНУВАЊЕ – СОНОТ НА ЕНТУЗИЈАСТИТЕ ПО 35 ГОДИНИ РЕАЛНОСТ

Годишниците односно јубилеите се свечени моменти кога, пред сè, се празнува но и се анализираат резултатите од дотогашната работа, од реализацијата на вложениот труд, ефикасноста на искористена интелектуална енергија. Тоа се моменти кога се согледува личниот влог во успехот на колективот, но и влијанието на колективот врз субјективниот работен и професионален ентузијазам. Јубилеите се професионално-историски моменти на пресек, кога критички се погледнува наназад, за да се зачекори нанапред со поголем елан. Погледот од 35 години наназад, од далечната 1976 година па сè до денешни дни во кои може да се проследат раѓањето, растежот и работата на Кинотеката на Македонија, ни покажува дека тој развоен процес не бил воопшто лесен, но бил доволно интересен, значаен и провокативен за многу сегменти на македонската кинематографија, а пред сè за аудиовизуелното наследство кое повеќе од еден век претставува културна меморија на човештвото.

* * *

Работата и развојот на НУ Кинотеката на Македонија се засновуваат врз основните дејности на Кинотеката и произлегуваат од природата на аудиовизуелните медиуми и принципите на заштита на аудиовизуелните добра, при што главно се насочени кон прибирањето, евидентирањето, каталогизирањето, чувањето, заштитата, стручното и научно обработување, истражувањето, користењето, прикажувањето на аудиовизуелните добра, како и развој на филмската култура и публицистика. Работата и развојот на Кинотеката на Македонија во текот на овие 35 години се насочени кон развивање на сите сегменти и дејности на еден национален филмски архив. Имајќи го предвид досега достигнатото и меѓународно верифицирано рамниште на оваа институција, а следејќи го националниот интерес во културата и новите сознанија и технологии, постојано се поставуваат нови програмски цели и задачи кои ја прошируваат и продлабочуваат дејноста на заштита

на аудиовизуелните добра, ги подигаат стручноста, мотивацијата и квалитетот на работата како претпоставки за подигање на филмската култура, свеста за заштита на аудиовизуелното културно наследство, окрепнување на националниот идентитет и меѓународна афирмација на аудиовизуелното наследство на нашата земја.

Развојот на Кинотеката во изминатите 35 години, исто така, се темели и врз следењето на постојаната национална законска регулатива, меѓународните акти, препораки и конвенции коишто се однесуваат на заштита на аудиовизуелните добра. Дејноста на Кинотеката ги следи и акцептира иницијативите на културната политика во насочувањето на културниот развој на земјата и своите стручни и научни резултати и кинестетските вредности континуирано ги вградува во поширокиот културен контекст на Република Македонија, како и во меѓународната размена, регионалното поврзување и културната соработка со Европа и светот.

Со донесувањето на Законот за основање на Кинотека на Македонија во 1974 година, за прв пат е основана Кинотеката на Македонија (втора од тој вид во бившата држава веднаш по Југословенската кинотека), која официјално почнува да работи на 25 март 1976 година како единствена институција во државата чијашто дејност е прибирање, обработка, чување, заштита и презентирање на филмови и филмски материјали од земјата и од странство со посебно уметничко, културно, научно, историско и друго општествено значење и создавање на државен фонд на филмови и филмски материјали од домашната филмска продукција и најзначајните странски филмски остварувања.

Имајќи предвид дека со основањето на Кинотеката не е изграден соодветен објект за реализација на дејноста на заштита на аудиовизуелното наследство во изминатите 35 години, Кинотеката се сели на повеќе локации сè со цел да се обезбедат соодветни услови за извршување на сите сегменти од дејноста на заштитата на аудиовизуелните добра. Првата локација за Кинотеката е Домот на младите „25 Мај“. Потоа во 1987 година следува преселбата во зградата на МРТВ каде што навидум беа создадени оптимални услови за чување на македонската продукција, а странската продукција и понатаму се чуваше во Куршумли-ан каде што не постоеја услови за заштита и соодветно чување.

Во 1998 година, Министерството за култура на РМ ѝ ги доделува на Кинотеката на Македонија Хавзи-пашините коначи во село Бардовци каде што требаше да се оспособи простор за кинотечното депо. По извршената минимална адаптација на стариот воен магацин на ЈНА и на уште неколку

помошни простории во дел од коначите, целокупниот филмски и придружен фонд на Кинотеката се преселува од Куршумли-ан на оваа локација (1999 година). Овие минимални адаптации повторно не ги обезбедија стандардите неопходни за едно филмско депо.

Во 2004 година Владата на РМ донесува одлука со која на Кинотеката ѝ се доделени работни простории, депо и киносала во објектот на библиотеката „Другарче“ во скопската населба Карпош 3. Во таа и во наредната 2005 година се врши реконструкција и доградба на просторот во библиотеката и паралелно се одвива и преселувањето на Кинотеката од просториите на МРТВ во новиот објект. Во новиот објект се адаптирани работни простории, филмоложка библиотека, фототека, електронска монтажа, видеотека и филмоложка книжарница, изложбена галерија и киносала. Во дел од холот е поставена кинотечна мини-музејска поставка којашто привлекува голем интерес меѓу посетителите на објектот. Во киносалата веќе шест години се одвива редовна кинотечна програма значајна за развојот на филмската култура.

Како една од најзначајните државни инвестиции во областа на аудиовизуелната дејност, односно заштитата на аудиовизуелните добра е капиталниот проект на Владата на Р. Македонија од 2008 година за **Обнова и ревитализација на споменикот на културата Хавзи-пашини коначи во село Бардовци, со што Кинотеката на Македонија ќе добие депоа за чување на филмовите, додека коначите, покрај музејската вредност, ќе имаат намена за заштита, чување и за презентација на филмското културно наследство.**

Во 2009 година се заврши првата фаза од капиталниот проект за **Обнова и ревитализација на Хавзи-пашините коначи** при што во подрумските простории на зградата на Кинотеката беа пуштени во употреба 5 разладни комори наменети за чување на националната филмска продукција, негативи и архивски копии, со капацитет од 12 000 филмски кутии. Исто така, Кинотеката се стекна и со депоа наменети за чување на музејски експонати, видео материјали и пишана и фотографска документација. Условите кои ги обезбедува системот за чување се: температура од 4-12 °C и потребна влажност од 40-50%.

Со завршувањето на првата фаза од капиталниот проект за **Обнова и ревитализација на Хавзи-пашините коначи**, односно адаптацијата на подрумските простории во најсовремени депоа, Кинотеката ги задоволува основните постулати не само на домашната легислатива, туку и на сите релевантни меѓународни препораки кои



се изведени, пред сè, врз база на долгогодишни истражувања и сознанија за чувањето и заштита-та на аудиовизуелното наследство. За прв пат во своето 35-годишно постоење, Кинотеката се стек-на со оптимални услови за чување на национал-ната продукција, со депоа изработени според сите градежно-технички стандарди и според стандар-дите за чување филмови препорачани од Светска-та асоцијација на филмски архиви - ФИАФ. Со тоа Кинотеката на Македонија се вбројува во малкуте светски кинотеки кои ги исполнуваат стандарди-те за чување на аудиовизуелни добра. Во однос на втората фаза од капиталниот проект за *Обнова и ревитализација на Хавзи-пашините конаци* беше изготвена Проектна програма врз основа на која беше спроведен конкурс за идејно урбанистичко-архитектонско решение за санација, конзервација, реставрација и реконструкција со адаптација на комплексот „Конаци на Хавзи-Паша“ во село Бар-довци. Оценувачката комисија донесе одлука за доделување на Прва награда и два откупа.

Кинотеката на Македонија континуирано прибира филмови и филмски материјали, пиша-на документација и музејски експонати преку доставување на задолжителен примерок, откуп, подарок, размена, легати, завештанија, како и пре-ку отстапување и преземање од други правни и физички лица.

Покрај прибирањето на тековната домашна аудиовизуелна продукција, континуирано се вло-

жуваат напори за прибирање на филмовите кои ѝ припаѓаат или се однесуваат на Македонија, а сè уште се наоѓаат во странските филмски архиви.

Од досегашните истражувања од страна на стручните лица во Кинотеката на Македонија, ре-когнисциран е голем број филмови снимени за Македонија кои се чуваат во странските филм-ски архиви. Овие филмови на странски снимате-ли коишто се однесуваат на Македонија се зна-чаен дел од аудиовизуелното културно наслед-ство на Македонија. Покрај прибирањето фил-мови и филмски материјали, постојано се врши прибирање и збогатување на фондот на Кино-теката со пишана граѓа и фотодокументација за продукцијата, дистрибуцијата и прикажувачката дејност во Македонија од појавата на филмот до денес, која се користи за тековните истражувања и за започнување на нови истражувачки проекти.

Кинотеката во изминатите 35 години е един-ствениот чувар и заштитар на македонската филм-ска продукција преку изработка на заштитно-конзерваторски проекти и лабораториска изра-ботка на нови аналогни копии. Покрај тековна-та заштита која ја вршат стручните лица во Кино-теката со отстранување на физичките оштетувања (пикирање) на филмските материјали и биолош-ка и хемиска заштита со дезинфекција и миене на филмската лента, реализирани се низа проекти за заштита со реставрација и изработка на нови ана-логни копии од изворните материјали.



Поаѓајќи од фактот дека филмската продукција сè повеќе ја користи дигиталната технологија, минатата година Кинотеката започна со реализација на долгорочниот проект за префрлање на аналогните содржини на дигитални формати и носачи. Со континуирана реализација на еден ваков долгорочен проект на дигитизација, се обезбедува полесен пристап до аудиовизуелните збирки за корисниците, а воедно и за зачувување на аналогните носачи, што е многу значајно за аудиовизуелното културно наследство како артефакт. Со дигитизацијата на аудиовизуелниот фонд се исполнува основната цел на заштитата, а тоа е можноста за постојан пристап.

Истражувачката дејност се реализира низ краткорочни тековни истражувања и долгорочни проекти. Во областа на истражувачката дејност,

постојано се иницираат проекти за истражувања на граѓата на кинотечните фондови (филмските збирки, фототечната и пишаната документација). Потоа се истражува и во странските филмски архиви за кои има сознанија дека постојат филмски материјали снимени во Македонија. Веќе е завршена првата и подготвителна фаза и е направена филмографија на филмски остварувања за Македонија кои се чуваат во странските архиви врз основа на консултирана литература, каталози, библиографии и консултации со колегите од странските архиви.

Во последните две години интензивно се работи на истражувачкиот проект – *Евидентирање, фотографирање, снимање и архивирање на видеоматеријали и интервјуа со Македонците прогонети од Егејска Македонија во 20 век*. Покрај снимања

во Македонија и Канада, проектот ќе се реализира и во Европа, Австралија и Америка. Од снимените интервјуа во Македонија оваа година Кинотеката реализираше документарна филмска трилогија *Сведоци*.

Значаен сегмент се и низата симпозиуми и тркалезни маси за македонската филмска продукција, како и долгорочните проекти за историјата на филмот на Балканот и историјата на филмот во Македонија, кои овозможуваат реконструкција на кинематографијата во сите нејзини сегменти (производството, дистрибуцијата и прикажувањето).

Стручните и научните резултати пред јавноста континуирано се презентираат преку списание-то *Кинопис* и други филмолошки публикации кои произлегуваат од истражувачките проекти.

Достапноста на културните вредности до публиката се реализира преку редовната кинотечна програма во кинотечното кино. Кинотечната програма и нејзината селекција се многу значаен сегмент имајќи предвид дека преку неа Кинотеката се стекнува со нова филмска публика, а воедно сè повеќе Кинотеката се етаблира во институција значајна за развивање на живата активна култура. Кинотечниот репертоар е осмислен и обликуван во циклуси според видовите, правците, стилските и жанровските особености на филмските остварувања. Целта на кинотечната програма е преку избор на репрезентативни филмски остварувања публиката да се запознае со историјата и современите остварувања на македонската и на одделни национални кинематографии. За поавтентично доживување и запознавање со одделните национални кинематографии, постојано од секоја одделна земја се покануваат истакнати филмски творци, филмолози или филмски критичари.

Покрај јавното прикажување филмови, се организираат изложби од фондот на Кинотеката (пишана документација, сценарија, книги на снимање, фотографии, плакати, дипломи, награди, музејски експонати и друго).

Значи, и понатаму продолжуваме со тенденцијата за развојот на филмската култура како значаен сегмент во севкупноста на општата култура. Во оваа насока, Кинотеката продолжува со поддршката и учеството со свои специјализирани програми во рамките на филмските фестивали и манифестации, како и дисперзија на кинотечната филмска програма со гостувања во разни населени места низ Македонија.

Кинотеката на Македонија, покрај своето утврдено значење и стекната доверба на мапата на културните институции во државата, успева да биде респектиран член во семејството на Меѓународната асоцијација на филмски архиви

(ФИАФ) и Европската асоцијација на кинотеки (АЦЕ) преку одржување на тековни релации и учество во работата на извршните комитети (управни одбори) на овие меѓународни асоцијации, со што добива можност да влијае во креирањето на меѓународните стандарди, препораки, конвенции и постулати за заштитата на аудиовизуелното наследство. Тука е и учеството во двата многу значајни меѓународни проекти, он-лајн претставување на европското аудиовизуелно наследство *Европско филмско богатство* и *Еуропеана*.

Постојано се следат меѓународните семинари, работилници и летни школи за чување и заштита на филмовите, со што ќе се овозможи стручно усовршување на вработените.

Кинотеката соработува со УНЕСКО, со кинематографските тела на Советот на Европа, со Европската унија, со филмските фестивали и други меѓународни асоцијации за промоција на македонската кинематографија и во потрага и изнаоѓање на финансиска поддршка за истражувачките проекти и за заштита на аудиовизуелното наследство.

* * *

Аудиовизуелното богатство во трезорите на Кинотеката хронолошки покрива период подолг од еден век, почнувајќи од првите филмови на браќата Манаки, преку филмовите снимени од странски автори во и за Македонија во периодот до Втората светска војна, па завршувајќи со рецентната македонска филмска продукција. Се разбира, на сето ова треба да се додаде и тоа дека сета таа „километража“ филмска лента, фотографии, плакати, пишана документација и други материјали поминала низ вредните раце на вработените во Кинотеката, филмолози, филмски и архивски техничари, библиотекари, киноапаратери и останатиот кинотечен персонал, така што со овој чин – целокупниот процес на работа на овие кинотечни тимови се заокружува во својата винстинска целост и целисходност.

Триесет и пет години за многумина се долг временски период. Но ако се има предвид комплексната природа на филмот и на светот околу филмот, тогаш тие триесет и пет години изгледаат премалку. Изгледаат како миг во кој си се обидел да сознаеш, да согледаш, да разбереш, да собереш сè од она што го посакуваш (и навидум мислиш дека си успеал во тоа), за потоа да сфатиш дека во миговите кои претстојат останале уште многу недопрени нешта, така привлечни и моќно магични.

НЕКА НИ Е ЧЕСТИТ ЈУБИЛЕЈОТ!!!

ХРОНОЛОГИЈА 35 ГОДИНИ КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА

*29 април 1974 година – објавен Законот за формирање на Кинотека-та на С.Р. Македонија како институција од општ интерес за Републиката. *Извршниот совет на Собранието на СР Македонија на 22 јули 1974 годи-на донесува решение со кое ги именува членовите на привремениот из-вршен орган на Кинотеката – Предраг Пенушлиски, секретар на Заедни-цата за култура на град Скопје, Ацо Петровски, претседател на Друштво-то на филмските работници на Македонија и Илинденка Петрушева, уред-ник за филм при Домот на младите „25 Мај“ кои треба да ги подготват нор-мативните акти потребни за почеток на работата на Кинотеката и да склу-чат самоуправни спогодби со заинтересирани органи и организации за сместувањето, начинот и условите на чување, користење и презентирање на филмовите и филмските материјали.



*Извршниот совет на Собранието на СР Македонија, на 25 март 1976 година, го именува Атанас Петровски-Ацо, филмски работник од Скопје, за директор на Кинотеката. *Новата институција се сместува во дел од просториите на Домот на младите. *Преземени се првите филмски материјали - оштетени филмски копии од поплавата (во 1962 г.) од филмското производство на „Вардар-филм“. Фондот на значајни светски филмски остварувања започнува да се оформува со првите 137 наслови главно од „Македонија-филм“. *Во специјализираната филмска библиоте-ка се набавени првите 450 наслови стручна филмска литература, воспоставена е и претплата на 26 стручни филмски светски списанија, а започнува и обработка на прес-клипинзи за македонскиот филм. *Во салата на Домот на младите се одржу-ваат 3 кинотечни циклуси со вкупно 27 филма: „Лукино Висконти“, „Екранизирани литературни дела“ и „Ретроспектива на југословенскиот филм“.

 1977.

*Изготвен првиот елаборат за решавање на просторниот проблем на институцијата. *Се вршат интензивни истражувања на филмско-архивска граѓа во „Вардар-филм“, Заводот за наста-вен филм, Етнолошкиот музеј, Хигиенскиот завод во Загреб, Архивот на Македонија. *Од Домот на културата во Кавадарци се преземени 164 броја филмски журна-ли од повоенниот период. *Прикажани се девет кинотечни циклуси меѓу кои се и : „Од Ејзенштајн до Чухрај“, „Француски филмски реализам“, „Првите две децении на Оскарот“. *Се одржува специјалната програма „Вечер на кинематографијата на ДР Кореја“. *Започнуваат предавањата и проекциите на Отворениот филмски универзитет, проект реализиран во соработка со Естетичката лабораторија при Философскиот факултет на Универзитетот „Кирил и Методиј“. *Во оваа година се востановува и издавачката дејност на Кинотеката. Покрај неколку каталошки изданија од Одделението за обработка, се појавуваат и првите 9 броеви на списанието КИНОТЕЧЕН МЕ-СЕЧНИК, кое околу себе собира еден широк круг на филмски работници, критичари, естетичари, културни дејци и други соработници.

 1978.

*Во комплексот на Музеите на Македонија е извршена адаптација на една просторија во која привремено е сместен кинотечниот филмскиот фонд. *Од Архивот на Македонија се преземени филмовите на браќата Манаки. *Во дел од работните простории на Кинотеката што се наоѓаат во Домот на младите е адаптирана една просторија во која се сместува кинотечното џепно кино со капацитет од околу 40 седишта. Таму се одржуваат специјални филмски програми од кои ги издвојуваме „Џез на филмот“ и „Релации на уметноста“. *Во изложбениот салон на Домот на младите се одржува голема изложба на цртежи од Сергеј Ејзенштајн. *Реализирани се повеќе кинотечни циклуси меѓу кои и: „Хауард Хокс“, „Хемфри Богарт“, „Марк Донској“. *Се одржува „Вечер на Жорж Мелиес“ на која присуствува и внуката на Мелиес, Мадлен Малтет-Мелиес. *Во соработка со Републичката комисија за односи со странство Кинотеката ги реализира манифестациите „Денови на корејскиот филм“ и „Денови на кинескиот филм“.

 1979.

*Една стара машина за развивање на филмска лента е приспособена за миење и дезинфекција на филмови и во неа, во текот на 1979 година, е

извршена регенерација на околу 60.000 метри филмска лента од тонски копии на македонската документарна продукција од периодот 1948-1964 година. *Набавени се 2 монтажни маси „Превост“ за обработка на филмскиот материјал. *Започнуваат истражувања за развојот на репродуктивната кинематографија во периодот од 1900 година до 1944. Извршени се анкетирања на повеќе живи учесници: Михаил Пема, семејство Чому (Битола), Пане Напески (Прилеп), Лазар Казанџиев (Штип), Лазар Кртев (Велес), Димитар Станоев (Пехчево), семејство Петковски (Охрид), Александар Етемовски (Скопје) итн. Собрани се и повеќе стари експонати од филмската техника (проектори, проекциони ламби, најдл грамофонски плочи, кино-засилувачи) како основа за еден иден кинотечен музеј. *Редовната кинотечна програма од оваа година се одвива во скопското кино „Вардар 2“. Кинотеката презема и повеќе гостувања низ Републиката (Штип, Куманово). *Од специјалните кинотечни програми ги издвојуваме новата програма од колекцијата „Жорж Мелиес“ со второ гостување на неговата внука Мадлен Малтет-Мелиес, претставување на Кинотеката од Тулуз, „Денови на шведскиот филм“ (со трибина со филмски работници од Шведска), „Денови на кубанскиот филм“ (со трибина со филмски работници од Куба) итн. *На стручните трибини гостуваат Слободан Новаковиќ, филмски критичар од Белград, проф. Ричард Блуменберг од САД, проф. Милан Дамјановиќ од Белград, проф. Микел Дифрен од Франција... *Во Битола е организирана манифестацијата Денови на филмската камера „Милтон Манаки“, зародиш на идниот фестивал на филмската камера. Кинотеката на Македонија е еден од иницијаторите и организаторите на оваа манифестација.

 1980.

*Адаптирана е стара машина за копирање и редуцирање на филмови со што е овозможено копирање на филмски материјали. *Пронајдени се уште неколку ролни снимени материјали од Милтон Манаки. *Започнува прибирање на архивско-пишувана граѓа за македонската кинематографија (сценарија, книги на снимања и др.). *Раководствата на градот Скопје и Републиката преговараат за изнаоѓање најсоодветни решенија за просторно сместување на Кинотеката. *Неколку месеци мирува редовната кинотечна програма во Скопје поради немање сала. Кон крајот на годината започнува прикажување на кинотечните циклуси во киното „Бамби“ (денес „Манаки“). *Во меѓувреме Кинотеката редовно ги одржува програмите на Отворениот филмски универзитет, гостува во Музејот за современа уметност, гостува во Кочани

и Берово. *Реализирани се и манифестациите „Денови на турскиот филм“ и „Денови на унгарскиот филм“. *По повод 100-годишнината од раѓањето на Милтон Манаки, Кинотеката учествува на вторите Манакиеви средби во Битола со изложба посветена на животот и делото на браќата Манаки.



*Извршени се лабораториски проби за дублирање на филмските материјали од браќата Манаки. *По повод 40-годишнината од Народно-ослободителната војна и Револуцијата е реализиран филмски караван во Скопје, Дебар, Кавадарци, Богданци и Кочани со 12 документарни филмови и подвижна изложба „НОВ и Револуцијата во југословенскиот филм“. *Во соработка со Францускиот културен центар се реализирани специјални програми посветени на браќата Лимиер и Рене Клер. *На Отворениот филмски универзитет одржани се повеќе трибини меѓу кои и „Можности за фантастика во филмот“, „Романтичниот дезилузионизам“, „(Анти)херојот на нашето време“. *Во рамките на редовната кинотечна програма во Музејот на современа уметност е одржана и трибината „Фолклорот како драмска структура“. *Она што посебно го привлече вниманието на пошироката јавност беше одржувањето на филмската програма и трибина посветена на еден од водечките светски теоретичари на филмот Славко Воркапиќ. *Кинотеката соработува во подготовките и реализацијата на третите Манакиеви средби и по тој повод издава и специјален број на КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК посветен на улогата на камерата во филмското творештво.



*Со адаптација на 14 простории во Куршумлиан (Комплекс на Музеите на Македонија), делумно и привремено е решено прашањето за сместување на филмскиот фонд. Во две од овие простории се вршат конзерваторско-регенераторски работи. *Во филмскиот фонд на Кинотеката се впишува уште едно значајно дело - филмот „Македонија“ од Арсениј Јовков, снимен во 1923 година, за кој, првпат во нашата повоен периодика, се појавува текст во КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК број 26. *Извршени се истражувања во филмскиот архив на француската армија, при што се регистрирани повеќе наслови на филмски материјали од Првата светска војна. *Преземен е аматерскиот филмски фонд од Академскиот кино клуб од Скопје. *Од повеќето веќе стандардизирани форми за презентација на кинотечни филмски вредности ги издвојуваме „Недела на канадскиот

експериментален филм“, „Денови на советскиот филм“ и „Денови на кинескиот филм“, проследени со трибини и разговори со филмските делегации.



*На 30 јуни 1983 година, во дел од комплексот на Музеите на Македонија, е отворен Музејот на Кинотеката со постојана изложбена музејска поставка и со киносала со капацитет од стотина сејдишта. Во оваа сала започнува редовната кинотечна филмска програма.



*Набавена е видеоопрема со што започнува прибирање на видеодокументација. *Во Музејот на Кинотеката, низ неколку форми, се одвива интензивна кинотечна филмска програма, паралелно со гостувањата во домовите на културата низ Републиката. *Во оваа година Кинотеката е реализатор на филмскиот дел од манифестацијата „Денови на узбекистанската култура во СР Македонија“. *Издадена е Библиографија на КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК од првиот до триесеттиот број.



*Првиот директор на Кинотеката Ацо Петровски заминува во пензија. Извршниот совет на Собранието на СРМ, на 21 март 1985 година, го именува Борис Ноневски, уредник во часописот „Социјализам“ за нов директор. *Во фондот на пишувана архивска граѓа се отворени 80 архивски кутии за досиејата на македонските филмски автори. *Кинотеката, покрај редовните филмски програми, во соработка со Републичката комисија за културни врски со странство, ја реализира манифестацијата „Денови на советскиот филм“.



*Најзначаен ангажман на Кинотеката е учеството во реализацијата на манифестацијата „Денови на југословенскиот филм“ во Париз. Подготвена е репрезентативна изложба за животот и делото на браќата Манаки, која е поставена во изложбениот салон на центарот „Жорж Помпиду“ во Париз, а дел од неа е поставен и во ликовниот салон на парискиот Југословенски културен центар. Манифестацијата во овој престижен светски културен центар е отворена со проекција на филмовите на браќата Манаки. По тој повод Кинотеката на Македонија издава репрезентативен тријазичен каталог „Манаки“. *Во почетокот на годината, филмскиот фонд се збогатува со 1407 филмски на-

слови од советско производство. Со ова уште подрастично доаѓа до израз просторниот проблем на Кинотеката. *Започнува со работа Фототеката на Кинотеката, каде што се прибира, систематизира и обработува фотографскиот, рекламниот и плакатниот материјал. *Започнува и примарната кинотечна обработка на филмовите, како претпоставка за формирање на централниот филмски каталог. *Го бележиме и почетокот на реализацијата на долгорочниот истражувачки проект „Филмолошка библиографија“, којшто треба да опфати библиографски единици за филм од периодични изданија од 1895 до денес. *Изготвена е Филмографија на аматерскиот филм во Македонија 1956-1986. *Од редовната кинотечна филмска програма ја издвојуваме манифестацијата посветена на мексиканскиот филм.



*Се интензивираат истражувачките активности: направен е увид во архивите на Британскиот филмски институт и Империјалниот воен музеј во Лондон, прибрана е граѓа од историските архиви во Прилеп и Штип, како и мемоарска граѓа за Трифун Хаџи Јанев, Кирил Миноски и Благоја Поп Стефанија за периодот до крајот на Втората светска војна, додека пак во рамките на истражувањата на повоената македонска кинематографија започнато е интервјуирањето на Киро Билбиловски и Трајче Попов. Во однос, пак, на аматерскиот филм извршен е увид во документацијата на штипските аматерски кино клубови. *Покрај редовното прибирање на филмови и филмски материјали, во оваа година е извршен и откуп на филмски материјали од „Филмски новости“ од Белград што се однесуваат на земјотресот во Скопје од 1963 година. *Во Националниот филмски театар во Лондон се одржува вечер посветена на творештвото на браќата Манакито што ја организираат Британскиот филмски институт и Кинотеката на Македонија. *Од редовната филмска програма што се одвива во киносалата на Кинотечниот музеј и во ڇепното кино ги издвојуваме програмите посветени на Андреј Тарковски и Сергеј Парацанов.



*Кинотеката се преселува од Домот на младите во новиот дом на МРТВ. *Започнува истражувањето за предвоената филмска и фотографска дејност на Благоја Дрнков, а паралелно се одвиваат и истражувањата за предвоената киноприкажувачка дејност во Костурско, Гевгелиско, Штипско, Тетовско и Гостиварско. *Во соработка со Друштвото на филмските работници на

Македонија, е организиран симпозиумот на тема: „Почетоците и првата етапа на повоената македонска кинематографија“. *Започнува реализацијата на долгорочниот проект „Метаморфозите и стилските особености на македонскиот игран филм“. *Фондовите на Кинотеката се збогатуваат и со филмските материјали од Благоја Поп Стефанија, Кирил Миноски, Благоја Дрнков, браќата Лимьер итн. *Се формира фонотечна збирка во која се депонираат грамофонски плочи, касети со музички записи и нотни партитури од македонските филмови. *Кинотеката на Македонија настапува на Светскиот фестивал на немиот филм во Порденоне, Италија. Таму е одржана вечер на филмови од браќата Манакито, а прикажани се и инсерти од документарниот филм „Македонија“ од 1923 година. Воедно е отворена и изложба за Манакиевци. *Музеите на Македонија организираат, во сите свои изложбени простории, голема ретроспективна изложба и со тоа е затворен Кинотечниот музеј со киносалата. Кинотеката дефинитивно останува без киносала во Скопје. Овој недостаток се надоместува со организирање на една интензивна прикажувачка активност низ републиката. *Излегува последниот број на КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК (број 35).



*Оформена е компјутерска база за филмски, кинотечни и видеоинформации ДАТАФИЛМ која е вклучена во меѓународната комуникација и е достапна до целата светска културна јавност. *Во издание на Кинотеката се појавува списанието за историја, теорија и култура на филмот и другите уметности КИНОПИС, кое претставува продолжение на „Кинотечниот месечник“. *Кинотеката на Македонија, со цел да се згуснат попродабочени сознанија за процесите, феномените и уметничките доблести на нашата филмска продукција, пристапува кон интердисциплинарно и тимско истражување на македонската играна продукција преку формата - симпозиуми. Во оваа година се реализирани два симпозиума - за играните филмови „Фросина“ и „Волча ноќ“. *Од тековните истражувања ги издвојуваме оние за дејноста на Хигиенскиот завод од Скопје и неговиот снимател Стеван Мишковик помеѓу двете светски војни, како и прибирањето мемоарска граѓа од Петре Прличко, Војне Петковски, Франце Штиглиц, Драгомир Фелба, Благоја Дрнков и Трајче Попов. *Од Депарتمانот за филм при Империјалниот воен музеј во Лондон се преземени филмски материјали снимени во Македонија за време на Првата и Втората светска војна. *Југословенската кинотека од Белград ѝ подарува на нашата кинотека пет сандаци книги, списанија и други публи-

кации. *Обезбедена е видеокасата од филмот „Мајка Катина“ со тематика од граѓанската војна во Егејска Македонија. *По повод 25-годишнината од смртта на Милтон Манаки Кинотеката реализира пригодна изложба во НУБ „Климент Охридски“ во Скопје. *Во лабораториите на „Јадран-филм“ во Загреб е извршена заштита на филмовите од Кирил Миноски, Благоја Поп Стефанија и Благоја Дрнков, додека во лабораторијата на „Филмске новости“ во Белград се изработени нови тонски копии од првиот македонски игран филм „Фросина“.



*Реализирани се симпозиумите посветени на македонските играни филмови „Малиот човек“ и „Мис Стон“. *Поголем број трудови што се резултат од истражувањата спроведени во Кинотеката се појавуваат во списанието „Кинопис“ и ова, во понатамошната концепциска реализација на ова списание, станува редовна практика. *Покрај редовното прибирање на филмско-архивска граѓа, во оваа година се обезбедени 9 документарни филмови од Тутунскиот комбинат од Прилеп, како и две стории од филмски журнари од Музејот на Револуцијата во Белград - за земјотресот во Пирава (Валандовско) во 1931 година и за окупацијата на Скопје од страна на германските трупи на 8 април 1941 година. *Извршено е санирање и репарирање на поголем број аматерски филмови од Академскиот кино клуб од Скопје. *Започнува компјутеризирање на каталожката обработка на филмовите и филмските материјали. *Кинотеката ја издава книгата „Вториот почеток на македонскиот филм“, зборник на трудови од симпозиумот „Почетоците и првата етапа на повоената македонска кинематографија“. *Промоција на списанието „Кинопис“ во Скопје и во Белград, во рамките на Југословенскиот фестивал на документарен и кусометражен филм. *Реализирани се три пригодни изложбени поставки: првата во рамките на промоцијата на КИНОПИС, во Уметничката галерија во Скопје, втората во рамките на симпозиумот посветен на филмот „Мис Стон“ во Клубот на делегатите во Скопје и третата во Битола, на Фестивалот на филмската камера по повод промоцијата на книгата „Вториот почеток на македонскиот филм“. *Кинотеката е реализатор на манифестациите „Денови на македонскиот филм во Турција“ и возвратната „Денови на турскиот филм во Македонија“, за што е изготвен и двојазичен каталог.



*Извршниот одбор на Меѓународната федерација на филмските архиви (ФИАФ), по

разгледување на елаборатот и извршениот увид во активноста и дејноста на Кинотеката, донесува одлука за прием во ФИАФ со статус на придружен член. Оваа одлука е потврдена и од страна на Генералното собрание на ФИАФ одржано во месец април истата година во Атина. *Одржани симпозиуми за македонските играни филмови „Мирно лето“ и „Солунските атентатори“. *Извршени се истражувања во Сојузниот филмски архив на Германија во Кобленц, каде се прегледани и идентификувани сите филмски материјали снимени во Македонија за време на Првата и Втората светска војна. Истражувања и преземање на архивска граѓа се реализирани во Прилеп (семејството Напевци), во Музејот и Архивот на Битола (за киноприкажувачката дејност на Ристо Зердески), во архивот на МАНУ (оставнината на Арсениј Јовков), во архивата на Народна техника на Македонија (документација на Кино сојузот на Македонија. *Филмскиот фонд се пополнува, покрај другото, и со филмски материјали од Црвениот крст на Македонија, Матицата на иселениците на Македонија, Народна техника на Македонија итн. *Преземен е филмскиот и друг фонд од оставнината на Виктор Ачимовиќ. *Во издание на Кинотеката се појавуваат книгите: „ФРОСИНА - првиот македонски игран филм“ (зборник на трудови од симпозиумот посветен на филмот „Фросина“) и „Филмолошка библиографија 1944-1954“ од Илинденка Петрушева (хронолошки и предметно систематизирани одредници од печатот во Македонија), чија промоција се одржува на Фестивалот на филмската камера во Битола. *Реализирани две пригодни изложби: за филмовите „Мирно лето“ и „Солунските атентатори“.



*Кинотеката се вклучува во макропроектот „Културата на тлото на Македонија“ којшто се реализира под покровителство на Македонската академија на науките и уметностите. *Истражувања во Музејот на град Скопје, Архивот на Скопје, Музејот на Велес и Архивот во Велес за киноприкажувачката дејност меѓу двете светски војни. При овие истражувања за првпат се откриени артефакти за Хаџи Косте, зограф и фотограф од средината на минатиот век. *Оформена мемоарската граѓа на Трајче Попов и Кочо Недков. *Реализирана пригодна изложба на фотографии, плакати и други материјали по повод 30-годишниот јубилеј на македонскиот филмски и театарски творец Коле Ангеловски. *Издадени се книгите: „Македонскиот игран филм“ од Мирослав Челинчик (прв дел од долгорочниот проект „Метаморфозите и стилските особености на македонскиот игран филм“),

„Генеа на македонскиот игран филм“ од Љубиша Георгиевски и „ВОЛЧА НОЌ - вториот македонски игран филм“ (зборник на трудови од претходно одржаниот симпозиум). *На почетокот од оваа година Кинотеката се вклучува во електронската пошта преку сопствениот компјутерски систем.



*Филмскиот фонд се збогатува и со 1230 метри архивски филмски материјал добиен од Филмскиот архив во Кобленц, Германија, којшто се однесува на Македонија за време на Првата светска војна. *Кинотеката во соработка со Институтот Отворено општество Македонија го организира меѓународниот симпозиум „Бегалците и филмот“ со учество на голем број теоретичари, филмски работници и новинари од земјите на Југоисточна Европа. *Со одлука на министерот за култура на РМ, Кинотеката го реализира првото меѓународно издание на фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола. *Започнува реализацијата на долгорочниот проект „Историја на фотографијата во Македонија“. *Реализирана е манифестацијата „Денови на полскиот филм“, а Кинотеката учествува и на манифестацијата „Денови на Италија во Македонија“. *Кинотечните филмо-лошки изданија се претставени на Петтиот саем на книгата во Скопје. *Реализирани три тематски изложби: „Егзодусот на децата-бегалци од Егејскиот дел на Македонија“ (соработка со Музејот на град Скопје), „Бугарски филмски плакат“ (соработка со Бугарската национална кинотека) и „Творештвото на снимателот Љубе Петковски“. *Во издание на Кинотеката се појавува книгата „Малиот човек“ - третиот македонски игран филм“ (зборник на трудови од претходно одржан симпозиум). *До Националната комисија на УНЕСКО Кинотеката поднесува два проекта: „Трајна заштита на филмовите на браќата Манаки“ и „Кинематографиите на малите народи и нивната партиципација во медиосферата“.



*Започнуваат подготовките за проектот „Браќа Манаки - фотографска, филмска и киноприкажувачка дејност“ којшто има цел да изврши темелна систематизација на нивниот опус. *Кинотеката, во соработка со Романската кинотека, ги реализира манифестациите „Денови на македонскиот филм во Романија“ и „Денови на романскиот филм во Македонија“, за што е подготвен и соодветен двојазичен каталог. Во рамките на овие манифестации се реализирани и изложбите „Од творечкиот опус на браќата Манаки“ и „Македонскиот филмски плакат“ во Букурешт и „Романски филм-

ски плакат“ во Скопје. *Кинотеката и оваа година е организатор на Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“, во чии рамки, покрај основната фестивалска програма, се реализирани и 3 изложби („Творечкиот опус на Бранко Михајловски“, „Современ албански филмски плакат“ и „Филмот ПРЕД ДОЖДОТ низ фотографии“). *Во Кинотеката истражува Рон Холовеј, познат публицист и дописник на „Холивуд Рипортер“ и „Варајати“, кој подготвува опсежна студија за македонската кинематографија. *Издадени се две книги: „Бегалците и филмот“ (зборник на трудови од претходно одржаниот истоимен меѓународен симпозиум) и „Окоето на камерата“ од Доминик Вилен, прва филмолошка книга од странски автор преведена на македонски јазик. *Кинотечните изданија претставени на меѓународните саеми на книги во Франкфурт (Германија) и во Истанбул (Турција).



*Сè е во знакот на планетарната прослава на 100-годишнината од појавата на филмот што се одржува под покровителство на УНЕСКО и ФИАФ: Кинотеката, со свои манифестации, влегува во годишниот јубилеен календар на ФИАФ; учество на Фестивалот на реставрирани филмови и на Изложбата на филмски фотографии во Париз; настап на Меѓународниот саем на книгата во Скопје, каде на соодветен простор, се презентирани кинотечните изданија и дел од богата музејска збирка (фотоапарати, кинопроектори, музички кутии, камери, фотографии и сл.), а во кинотечното саемско кино се одвива филмскиот маратон „100 филма за 100-те години филм“; програма „Денови на македонскиот филм“ е реализирана во Скопје, во соработка со ревијата „Екран“ и со Градските кина; во соработка со ревијата „Екран“ е реализиран проектот „Филмското столетје во Македонија“ (споредбена хронологија на светската и македонската кинематографија) во тираж од 15.000 примероци; на 27 декември, во пресрет на кинематографскиот јубилеј, Кинотеката ја отвора, во сите изложбени салони на Музејот на Скопје, големата ретроспективна изложба „Векот на филмот во Македонија“, којашто во новогодишните анкети е прогласена за настан на годината (на простор од околу 700 м2 се изложени над 1000 експонати-фотоапарати, камери, кинопроектори, плакати, каталози, фотографии, награди, дипломи, книги и други материјали, а во малото импровизирано кино се одвиваат секојдневни филмски проекции); на денот од 100-годишнината на светскиот филм, 28 декември, се појавува специјалниот број на КИНОПИС (број 13) – хронологија на македонската кинематографија (1895-1995); *Кинотеката,

во соработка со Институтот Отворено општество Македонија, го организира меѓународниот симпозиум „Кинематографиите на малите народи“ со учество на 35 стручњаци од 17 земји од Централна и Источна Европа. *Се појавува книгата „Естетиката на филмскиот кадар“ од Стефан Сидовски, заедничко издание на Кинотеката и издавачот „Епоха“. *Во Кинотеката истражува рускиот теоретичар Мирон Черњенко кој подготвува студија за македонскиот филм. *Соработници на Кинотеката учествуваат на Годишното собрание на ФИАФ во Лос Анџелес. *Од кралскиот филмски архив во Брисел е набавен филмскиот журнал „Балкански војни“, а истовремено Кинотеката добива на подарок две колекции на филмови (од Турција и од Тајван). *Во договор со Унгарската филмска лабораторија се вршат последни подготовки за трајна заштита на филмското наследство на браќата Манаки. *Кинотеката станува медијатор за Македонија и активен учесник во проектот за основање на Првата фондација за централно и источноевропска соработка - АЛФА ТВ, која, како составен дел од меѓународната фондација, со седиште во Будимпешта, има за цел да етаблира сателитски канал со содржини од областа на културата и уметноста. Делегација од Македонија учествува во работата на основачката конференција „Организиран Баbel“ во Будимпешта каде што е потпишан договорот за формирање на оваа значајна Меѓународна фондација.



*Кинотеката својот 20-годишен јубилеј го одбележува наполно работно. *Во филмската лабораторија во Будимпешта е извршена комплетна заштита на филмското наследство на браќата Манаки. *Реализирано е стручно усовршување на еден соработник од Кинотеката на Меѓународниот семинар за репарација и конзервација на филмови, во организација на ФИАФ и Британскиот филмски институт, што се одржува во Лондон. *Откупен е кинопроекторот „Урбан биоскоп“ од 1905 година. *Одржана е тркалезна маса на тема „Македонскиот филм и моделите на националната култура“ со учество на околу 20-ина угледни научни работници, теоретичари на филмот и публицисти. *Кинотеката ги презентира филмовите од браќата Манаки на фестивалите во Бари (Италија) и Кодбус (Германија), како и на „Неделата на младата македонска култура“ во седиштето на ООН во Њујорк.



*Филмскиот фонд, покрај редовниот прилив на филмови, се збогатува и со филмските донации од Бранко Симјановски, Мето Поповски, Стефан

Сидовски и од Санда Лангерхолц (оставнината од нејзиниот свекор Сифрид Миладинов - филмот „Галичник“ и други кратки филмови прикажувани во неговото кино во Куманово). *Примена архивска граѓа за 6 лични фондови (Чарлс Рајдер Нобл, Кирил Петров, Борис Грезов, Михајло Тодорчевски, Стефан Сидовски и Сифрид Миладинов). *Започнува реализацијата на долгорочниот истражувачки проект „Филмот во Балканскиот културен контекст“. *Реализирани две изложби: „50 години организирано филмско производство во Македонија“ (на Меѓународниот фестивал на филмската камера во Битола) и „Браќа Манаки“ (на Деновите на македонскиот филм во Данска). *Од печат излегуваат книгите „Македонскиот филм“ од Мирон Черњенко и „Кинематографиите на малите народи“ (зборник на трудови од претходно одржаниот меѓународен симпозиум). *На конгресот на ФИАФ одржан во Колумбија, Кинотеката на Македонија го добива статусот *редовен член* во ФИАФ. Од оваа година нашата кинотека станува редовен член и на Европската асоцијација на кинотеки (АЦЕ). *Кинотеката е главен координатор во претставувањето на Македонија на манифестацијата „Мителмонитор“ во Гориција, Италија. *Филмовите на браќата Манаки прикажани на Вториот Форум на европскиот филм во Стразбур. *Во соработка со Македонското културно друштво „Кочо Рацин“ од Пула, Кинотеката ги организира Деновите на македонскиот филм во Хрватска. *Реализирани Денови на македонскиот филм во Данска. *Преземени бројни активности околу проектот АЛФА ТВ. *На Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола се промовирани најновите изданија на Кинотеката - книгите „Македонскиот филм“ од Роналд Холовеј и „Се секаваме ли на Аки Павловски-првиот директор на 'Вардар филм'“ од Мишко Божиновски.



*Министерството за култура на РМ доделува дел од Хавзи-пашините конаци во с. Бардовци каде треба да биде сместено кинотечното депо. *Филмскиот фонд се збогатува, покрај редовниот прилив, и со филмовите донирани од Александар Сариевски и од организацијата Народна техника од Кавадарци. *Во лабораторијата на „Бојана филм“ во Софија е извршена реставрација и заштита на 7 кратки филмови. *Подготвен елаборатот за изработка на заштитни копии од македонската краткометражна и документарна продукција (1947-1953). *Обработена и класифицирана оставнината на Виктор Акимовиќ. *Започнува реализацијата на проектите „Стара македонска фотографија“ и мултимедијалниот ЦД-РОМ „Векот на филмот во Македонија“. *Учество на Конгресот на ФИАФ во

 2001.

Прага, на летната школа на ФИАФ во Рочестер, на состанокот на источноевропските архиви во Будимпешта, на Филмскиот форум во Стразбур.. *Кинотеката го презентира македонското филмско наследство на фестивалите во Монпелие, Сараево и во Истанбул. *Еминентни стручњаци од Русија, СР Југославија, Турција, Хрватска, Албанија, Бугарија, Романија и од Македонија учествуваат на работната средба за меѓународниот проект „Филмот во балканскиот културен контекст“.

 1999.

*Владата на РМ, на 9 март 1999 година, ја именува Весна Масловариќ, филмолог, за директор на Кинотеката. *Филмскиот фонд се збогатува, покрај останатото, и со филмови преземени од Миодраг Станојковиќ од Куманово, Заводот за културно-просветен и наставен филм, Домот на културата од Богданци и од Црвениот крст на Македонија. *Во лабораторијата на „Бојана филм“ во Софија е извршена реставрација и конзервација на 19 кусометражни филмови, коишто потоа беа јавно прикажани во Скопје. *Промовираме е вториот том на книгата „Македонскиот игран филм“ од Мирослав Чепинчиќ. *Соработници од Кинотеката учествуваат на повеќе стручни меѓународни средби и го презентираат македонското филмско наследство во Трст, Венеција, Рим, Пула, Осиек, Стразбур, Париз и во Софија. *Завршува првата фаза од адаптацијата на Хавзи-пашините конаци и кинотечното депо се преселува од Куршумли-ан во новиот простор.

 2000.

*Реставрирани и заштитени 15 документарни филмови, 24 броја македонски „Филмски прегледи“, 3 играни филма и 1 аматерски филм (1939). *Развиени 155 метри непознати материјали од браќата Манаки. *Американската амбасада во РМ подарува избор на значајни филмолошки книги. *Подготвени и презентирани изложбите „Фотографии од филмовите на браќата Манаки“ и „Полски филмски плакат“. *Соработници од Кинотеката учествуваат на симпозиуми, конгреси и средби и меѓу другото, го презентираат македонското филмско наследство во Трст, Париз, Венеција, Брисел, Софија, Атина, Лондон, Виена и во Марибор. *Кинотеката се вклучува во изготвувањето на Водичот на филмската мрежа на земјите од Југоисточна Европа. *Промовирани кинотечните изданија: мултимедијалниот ЦД-РОМ „Векот на филмот во Македонија“ и првиот том на книгата „Историја на филмот“ од Георги Василевски.

 2002.

*Владата на РМ, на 18. ноември 2002 година, го именува Борис Ноневски за директор на Кинотеката. *Реставрирани 2 играни и 11 документарни филмови, а само телекинирани 9 документарци. *Во рамките на долгорочниот проект „Филмот во балканскиот културен контекст“ се одржува меѓународен симпозиум на тема: „Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии (1895-1945)“. Учесници од Албанија, Босна и Херцеговина, Бугарија, Југославија, Македонија, Романија и Унгарија. *Промовирани: вториот том на книгата „Историја на филмот“ од Георги Василевски, Каталогот на националниот филмски фонд (1905-2000) и WEB страницата „Македонски информациски филмски центар“ (интернет презентација на целокупната македонска кинематографија). *Реализирана манифестацијата „Денови на бугарскиот филм во Македонија“ (Скопје и Битола). *Соработници од Кинотеката учествуваат на бројни меѓународни стручни средби меѓу кои и во Будимпешта, Рочестер, Болоња, Загреб...

 2003.

*Оформен личниот фонд на Наке Туфекчиев од Шведска кој ѝ донира на Кинотеката 70 филмско-музејски експонати. *Целосно реставрирани, копирани и телекинирани два играни филма. *Во рамките на долгорочниот проект „Филмот во балканскиот културен контекст“ одржана е работна средба за утврдување на методологијата и структурата за подготовка на „Историјата на филмот на Балканот“, со учество на претставници од

Албанија, Босна и Херцеговина, Бугарија, Србија и Црна Гора, Македонија, Романија, Словенија, Хрватска и Унгарија. *За јубилејот 100 години Илинден подготвена е програмата „100 години Илинден на филм“ (изложба и филмска програма) којашто е претставена во Прилеп, Кочани, Делчево, Свети Николе, Гевгелија, Струмица и во Битола. *Од печат излегоа книгите: „Развојот и проникнувањето на Балканските национални кинематографии (1895-1945)“ (зборник трудови од научен симпозиум), „Солунските атентатори“ (зборник трудови од научен симпозиум) и монографијата „Манак“ од м-р Игор Старделов. *Изданија на Кинотеката претставени на саеите на книги во Франкфурт, Истанбул и Москва. *Покрената иницијатива за обнова на киното „Манак“ во Битола (изложба и каталог). *Учество на меѓународни манифестации и научни собири во Порденоне, Рим, Будимпешта, Солун, Љубљана, Прага, Пловдив и во Белград.



*Владата на Република Македонија донесува одлука со која на Кинотеката ѝ се доделени работни простории, депо и киносала во објектот на библиотеката „Другарче“ во скопската населба Карпош 3. *Филмскиот фонд се збогатува со голем број филмски материјали преземени од правни и физички лица, меѓу кои се оние од Хрватската телевизија (филмови снимени во Македонија меѓу двете светски војни) и од Советот за радиодифузија. *Личниот фонд на Наке Туфекчиев се зголемува со нови 87 музејски експонати. *Во одделението за пишувана документација се депонирани сите селектирани копии од истражувањата за проектот „Репродуктивната кинематографија во Македонија (1897-1947)“. *Целосно реставрирани и заштитени 2 играни филма и изработени архивски копии на уште 2 играни филма. *По повод одбележувањето на 60-годишнината од првото заседание на АСНОМ Кинотеката промовира ДВД изданија на 3 македонски играни филмови. *Подготвени пригодни изложби и филмски програми за Фестивалот на филмската камера во Битола и за Скопскиот филмски фестивал. *Од печат излегува третиот том на книгата „Историја на филмот“ од Георги Василевски. *Кинотечните изданија претставени на саеите на книгата во Москва, Белград, Киев и Франкфурт.



*Се врши реконструкција, адаптација и доградба на просторот во библиотеката „Другарче“ и паралелно се одвива и преселувањето од про-

сториите на МРТВ во новиот објект. *Активна соработка со Управата за заштита на културното наследство во подготовките на проектот за национална класификација на културното движно и недвижно наследство. *По повод 100-годишнината на македонскиот филм презентирани се специјални филмски програми на Фестивалот на европскиот филм во Скопје (МКЦ) и на Фестивалот на филмската камера во Битола. Соработници од Кинотеката учествуваат во изготвувањето на ЦД-РОМ-от „100 години македонски филм“ (издавачи се Друштвото на филмските работници на Македонија и Дирекцијата на фестивалот на филмската камера). *Од печат излегуваат книгите: „Книжвноста во дијалог со филмот“ од м-р Мими Горгоска-Илиевска и „Аудиовизуелно архивирање - филозофија и принципи“ од Реј Едмондсон.



*30-годишниот јубилеј Кинотеката го дочекува во новите простории во објектот на библиотеката „Другарче“ со киносала, видеотека и филмоложка книжарница, постојана музејска поставка, изложбена галерија, библиотека, фототека, електронска монтажа, депо за музејски експонати и работни простории. Свеченото отворање на новиот објект е уприличено на 7. април. * Кинотеката го воспоставува признанието за *Исклучителен придонес во македонската кинематографија*. Во оваа година признанието го добива доајенот Благоја Дрнков. *На 25 мај, во галеријата е отворена изложбата „Хавзи-пашините конаци во Бардовци - проект за обнова и културна ревитализација“. По тој повод е издаден и репрезентативен двојазичен каталог. *На 10. октомври започнува редовната филмска програма во кинотечното кино. Се одржуваат повеќе циклуси меѓу кои и: „Македонски филм“, „Авторски филм“, „Чаплин-идентитет на филмот“, „Висконти“, „Исток-Запад“, „Недела на францускиот филм“ и т.н.



*На 1 ноември 2007 година, м-р Мими Горгоска-Илиевска е именувана за нов директор на Кинотеката. *За организација на филмската програма се започна со интензивни контакти и соработка со странските амбасади, претставништва и институции во РМ, кои во годините што следуваат ќе придонесат за бележити резултати. Само годинава во рамките на филмската програма беа организирани 26 циклуси, од кои би ги споменале: „Континент Британија“, „Прозорец кон италијанскиот филм“, „Недела на франкофонија“, „Американската литература на филм“, „Мајстори на

режијата”, „Кланот Фонда”, „Буџуел”, „Алтман” итн. *Беа организирани две промоции на изданија на Кинотеката, четвртиот том на книгата „Историја на филмот” од Георги Василевски и „Книжевност во дијалог со филмот” на м-р Мими Ѓоргоска-Илиевска. *Покрај другите, беше организирана изложбата „Ристо Шишков во крупен план” на Фестивалот на камерен театар „Ристо Шишков” во Струмица како и изложба на филмски плакати и фотографии по повод одбележувањето 100-годишнината од раѓањето на Петре Прличко. *Кинотеката доби голема донација од Васил Дундас, македонец кој долги години живее и работи во Канада, составена од 88 пакети филмови, музејски експонати, плакати и пропаганден материјал. *Музејската збирка си збогати со нови 34 експонати (фотоапарати, камери и проектори), од колекционерот Звонимир Будимировиќ.



*Кинотеката на Македонија според предвидените програмски активности за 2008 година, по изработувањето на конзерваторските проекти, изврши лабораториска заштита и изработка на нови заштитни копии од етнолошките филмови: „Ѓурѓовденски обичаи од скопско”, „Русалиски обичаи од гевгелиско”, „Рибарството во Катлановско Езеро”, „Мариовска свадба” и „Охрид - УНЕСКО” (Охридски природни и културни богатства) и од филмот „Македонија во слики” (1923) на Арсениј Јовков. *Од филмската лабораторија „Бојана филм” од Софија, беа преземени сите изворни материјали од македонските филмови што беа останати во лабораторијата. *Кинотечното признание за *Исклучителен придонес во македонската кинематографија* го дивива доајенот Трајче Попов. *Се одржа промоција на книгата „Фотографијата и филмот во Македонија”, 16. том од макропроектот на МАНУ „Културата на почвата на Македонија”. *Филмската програма се одвиваше катадневно, беа организирани повеќе тематски циклуси (223 проекции со 173 наслови, посетители – 4.723). *Во посета на Кинотеката беа: Генералниот секретар на УНЕСКО, г-динот Коиширо Мацура, францускиот кинематографер Тиери Арбогас, Желимир Жилиќ, еден од најзначајните режисери од просторите на бивша Југославија и португалскиот режисер Маноло Де Оливеира. *Во рамките на Конгресот на ФИАФ, се одржа и Генерално собрание на Европската асоцијација на филмски архиви (АЦЕ), на кое беше избран нов Извршен комитет и за негов член беше избрана и Директорката на Кинотеката, м-р Мими Ѓоргоска-Илиевска. *Кинотеката на Македонија зеде учество во два значајни меѓународни проекта, он-лајн

претставување на европското аудиовизуелно наследство: *Европско филмско богатство и Еуропеана* со по 3 македонски документарни филмови. *Кинотеката партиципираше и во повеќе меѓународни претставувања на македонската кинематографија: *Денови на македонскиот филм во Романија* (возвратна манифестација во соработка со Романскиот филмски архив), *Фестивал на се-словенски филмови* во Брисел, *Прв Македонски филмски фестивал* во Лондон (во соработка со Културната група *Круг*), *Во фокусот- Македонија*, во рамките на филмскиот фестивал во Утрехт, Холандија, *Денови на македонската култура во САД* (Њујорк), *Медитерански филмски фестивал* во Бари, како и манифестацијата *Македонската литература и македонскиот филм* (Љубљана).



*Најзначајна активност на Кинотеката на Македонија беше адаптацијата на подрумските простории во нејзината административна зграда, при што, со помош на Министерство за култура, беа изградени депоа за чување на аудиовизуелните добра. Со нивната изградба Кинотеката, за прв пат, доби депоа по сите меѓународни стандарди за чување на филмови и други не-филмски материјали (фотографии, плакати и друг пропаганден материјал, пишувана документација, електронска продукција и музејски експонати). Депоата беа свечено пуштени во употреба на 4. септември 2009 година. *Годишното кинотечно признание за Исклучителен придонес во македонската кинематографија го добива режисерот Бранко Гапо. *Кинотеката на Македонија според предвидените програмски активности, по изработувањето на конзерваторските проекти, изврши реставрација и лабораториска заштита на два играни филмови: „Истрел” и „Македонска сага” на режисерот Бранко Гапо и на документарниот филм „Обнова на охридската архиепископија” на Бранко Михајловски, со изработка на нови копии на филмска лента и нивно телекинирање на БЕТА касети. Кон крајот на годината во Австрискиот филмскиот архив беше направено истражување и беа откриени филмови кои се однесуваат за Македонија, а се снимени од странски филмски сниматели. Материјалите се преснимени на ВХС видео ленти и по нивната идентификација и селекција (вкупната должина на филмовите е 1.200 метри) ќе се изработат дубл-негатив и позитив филмски копии. *Во 2009 година во редовната филмска програма беа одржани 235 проекции со 243 наслови, на кои присуствуваа 6.663 посетители. *Годинава Кинотеката партиципираше во поголем број меѓународни претставувања на македон-

ската кинематографија: Недела на македонска култура во Шартр (Франција); Фестивал Ex-Yu во Подгорица (Црна Гора); Филмска манифестација EXPO (Бари, Италија); Македонски филмски фестивал во Лондон; Денови на македонската култура во Чешка; Фестивал на нитратен филм (Белград, Србија); Ретроспектива на македонската кинематографија во Мадрид (Шпанија) - реципроцитетна соработка; Меѓународен фестивал „Само за забава“ во Букурешт (Романија); Фестивал на се-словенски филмови во Стразбур; Македонски филмски фестивал во Торонто; Фестивал на анимирани филмови во Лајпциг; Денови на македонската култура во Австралија; Меѓународен фестивал на документарен филм „Есен во Воронец“, со селекција од филмскиот опус на браќата Манаки. *Беа организирани ретроспективи на два значајни филмски режисери, чешкиот, Јиржи Менцел и романскиот, Дан Пица, кои беа гости во Кинотеката на Македонија.



2010.

*Со Одлука на Владата на Република Македонија, збирките „Филмскиот опус на браќата Манаки“ и филмот „Македонија во слики“ на Арсениј Јовков, беа прогласени за културно наследство од особено значење, поткатегорија - исклучително значење. *Преселбата на националната филмска продукција (изворни материјали, работни и тон копии) се одвиваше континуирано низ целата година, при што беа преселени: 1.720 наслови/копии, односно 4.546 ролни или вкупно должина од 1.447.055 метри. *По изработувањето на конзерваторските проекти, во процесот на лабораториска заштита, беа изработени заштитни копии на пет играни филмови: „Виза на злото“, „Под исто небо“, „До победата и по неа“, „Македонски дел од пеколот“ и „Џипси меџик“. *Со одлука на Владата на РМ започнува реализацијата на проектот „Евидентирање, фотографирање, снимање и архивирање на видеоматеријали и разговори со Македонци протерани од Егејска Македонија во 20-от век“. *Годишното кинотечно признание за *Исклучителен придонес во македонската кинематографија* го добива филмскиот снимател Љубе Петковски. *Во 2010 година во редовната филмска програма беа одржани 310 проекции со 279 наслови, на кои присуствуваа 8.041 посетител. *Кинотеката спроведе конкурс за идејно урбанистичко-архитектонско решение за санација, конзервација, реставрација и реконструкција со адаптација на комплексот „Конаци на Хавзи-Паша“ во с.Бардовци. Оценувачката комисија донесе одлука за доделување на Прва награда и два откупа. *Кинотеката партиципираше во повеќе меѓународни претставувања на македонската

кинематографија: *Balkan Cinema Bremen, Summer Film Marathon Vsetin* (Чешка), *Kino Kunstmuseum Bern* (Швајцарија), *Субверзивен филмски фестивал - Загреб* (Хрватска), *Меѓународен фестивал на копродукции - Софија* (Бугарија), Меѓународен фестивал *Молодист Киев* (Украина), како и на фестивалот *Comedy Cluj* (Романија)... Кинотеката организираше и реципроцитетно претставување на македонската кинематографија во Хрватска и на хрватската кинематографија во Македонија, при што, македонските филмови беа прикажани во Загреб и во Риека, а хрватските во Скопје, Прилеп и Свети Николе.



2011.

*Кинотеката на Македонија скромно, но свечено го започна одбележувањето на својот 35-годишен јубилеј со пригоден документарен филм за нејзиниот развоен пат, како и со пригодна изложба за нејзината досегашна работа. Сите понамашни активности во текот на годината беа под знакот на овој јубилеј. *Настан на годината - Денови на заштита на аудиовизуелното наследство

Метрополис во МОБ





Метрополис во МОБ

со ексклузивната програма „Немиот филм – зародиш на филмската магија“! Отворање - со комплетната реставрирана верзија на ремек-делото на Фриц Ланг „Метрополис“ прикажана во салонот на МОБ во музичка изведба на Македонската филхармонија, со оригиналните партитури на Готфрид Хуперц под диригентската палка на Хелмут Имиг. Изборот на неми филмови од Француската авангарда, од Југоисточна Европа и 150 години од раѓањето на Жорж Мелиес беа придружувани со жива музичка изведба на Уве Оберг (пијано), Ули Бетхер (електроника), Драган Даутовски (окarina) и Бојан Маротов (пијано). Во реализација на овој настан Кинотеката соработуваше со Гете институтот, Македонската филхармонија, Европската филмска филхармонија, фондацијата „Фридрих Вилхелм Мурнау“, како и со кинотеките од Белград, Прага, Љубљана, Загреб и Подгорица. *Кинотеката започна со процесот на дигитална реставрација, што претставува најнов и најсовремен метод на реставрација и заштита на аудиовизуелното наследство. Со овој процес се реставрираа и заштитија филмовите на Столе Попов: играните „Црвениот коњ“, „Тетовирање“, „Среќна Нова '49“ и „Џипси меџик“, како и документарните „Оган“, „Австралија, Австралија“ и „Дад“, а во тек е изработка на ДВД издание. *Продолжува процесот

на класична, аналогна лабораториска заштита со изработка на заштитни копии на филмовите: играниот „Јад“, и документарните „Вранештица“, „Вирово“, „Голгота“, „Полноќни танцувачи“ и „Сизиф“ на врвниот режисер-документарист Мето Петровски, којшто во оваа година го доби кинотечното признание за *Исклучителен придонес во македонската кинематографија*. *Во рамките на проектот „Евидентирање, фотографирање, снимање и архивирање на видеоматеријали и разговори со Македонци протерани од Егејска Македонија во 20-от век“ реализирани се 427 видео-интервјуа во Македонија и 93 видео-интервјуа во Канада. Од снимениот материјал реализиран е серијалот „Сведоци“ во три продолженија и еден долгометражен документарен филм. *Егон Распор од Опатија (Хрватска) донираше колекција од стари фотографии снимени во Македонија. *По повод 20-годишнината од независноста на Република Македонија Кинотеката во соработка со Филмскиот фонд на РМ презентираше циклус на филмови реализирани во последните 20 години. Овој циклус беше прикажан и во повеќе градови во внатрешноста. *Гости на Кинотеката, покрај останатите, беа и реномираните режисери Кшиштоф Зануси (Полска) и Милош Радивоевиќ (Србија) кои прикажаа дел од своите филмски опуси. *Од



редовната кинотечна програма издвојуваме два јубилеја: 50 години од премиерата на филмот „Мирно лето“ (проекции и претставување на дел од екипата на *Охридско лето* и *Битолско лето*) и циклусот „50 години на филмското платно“ посветен на творештвото на Коле Ангеловски. *Оваа година, на Конгресот на ФИАФ (Меѓународната федерација на филмски архиви), директорката на Кинотеката, м-р Мими Ѓоргоска-Илиевска беше избрана за член на новиот Извршен Комитет на ФИАФ. *На планот на меѓународните активности на Кинотеката ги издвојуваме следниве: претставување на филмскиот опус на браќата Манаки на Конгресот на ФИАФ; со „Европскиот филмски портал ЕФГ“ оваа година имаше значајна соработка – учество на „Информативниот ден“ во Прага и на работилницата што се одржа во Франкфурт на тема „Квалитет на податоците и нивната

семантичка интероперабилност“; продолжува постирањето на македонски документарни филмови на филмскиот портал „Европски филмски богатства“; претставување на македонски филмски дела на *Македонскиот филмски фестивал* во Торонто, потоа во Музејот на интернационалната фолклорна уметност во Санта Фе (САД), на Деновите на македонската култура во Русија (Санкт Петербург), на меѓународниот фестивал *Балканима* во Белград, потоа „Денови на македонската кинотека“ во Белград по повод 20-годишнината од осамостојувањето на РМ; на *Фестивалот на нитратен филм* во Белград на нашата Кинотека ѝ е доделена „Плакета на Југословенската кинотека“...

*35-годишниот јубилеј Кинотеката го заокружи со: набавка на нова комбинирана филмска монтажна маса „Ернеман“ што е прва кинотечна на-

бавка на нова неопходна опрема; тркалезна маса „Промислувањето на филмот“ по повод 30-годишнината од појавата на првата филмолошка книга кај нас – *Филмот и политичкото* на Томислав Османли; промоција на најновата филмолошка книга кај нас – *Време на игри и соништа (аматерскиот филм во Македонија од 1935 до 2011)* од Илинденка Петрушева.

- ♦ Последниве години Кинотеката ги интензивираше дотогашните и разви нови форми за развој и ширење на филмската култура. Ова особено се однесува за негување на најмладите филмски гледачи – децата со воспоставување на редовната програма „Ново кино-утро“, како и програми на детски филмови во соработка фестивалот Македокс. Во овој контекст треба да се каже дека се интензивира и креативната соработка со Кино-сојузот на Македонија на планот на популаризација на аматерскиот филм.
- ♦ Кинотеката на Македонија воспостави, така да кажеме, мрежа на постојани кинотечни сали/програми во внатрешноста на РМ (Свети Николе, Куманово, Велес, Кавадарци, Неготино, Прилеп, Битола...).
- ♦ Кинотеката на Македонија креативно и редовно соработува со домашните филмски фестивали – Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манакџи“, Македокс, Синедџс, Астерфест и со Скопскиот филмски фестивал.



Работат во Кинотеката:

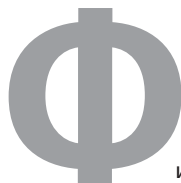
1. Мими Ѓоргоска-Илиевска (04.09.1997-23.01.2002; 01.04.2003-31.12.2004; 01.11.2007-)
2. Марија Паневска (15.09.1980-)
3. Киро Велков (01.06.1984-)
4. Драган Спасовски (01.06.1984-)
5. Борис Ноневски (01.01.1986-)
6. Петранка Митровска (20.12.1986-)
7. Игор Старделов (01.05.1988-)
8. Весна Масловариќ (01.03.1990-)
9. Деница Тодоровска (01.03.1990-)
10. Владимир Ангелов (02.10.1995-)
11. Седат Јусуфовиќ (01.04.1997-)
12. Петар Волнаровски (03.09.1997-)
13. Арсим Лесковица (01.02.2005-)
14. Љубчо Вељанов (01.10.2010-)
15. Бошко Грујоски (01.10.2010-)
16. Сунчица Веселиновска (01.10.2010-)
17. Снежана Вељановска (01.10.2010-)
18. Атанас Чупоски (01.10.2010-)
19. Тихомир Кашмицовски (01.10.2010-)
20. Светлана Блажеска (01.10.2010-)
21. Зоран Трендафиловиќ (01.10.2010-)
22. Виолета Петрушевска (01.10.2010-)
23. Миле Милинковски (01.10.2010-)
24. Сузана Смилеска (01.10.2010-)
25. Милка Капсарова (01.10.2010-)
26. Верица Стојановска (01.10.2010-)
27. Жаклина Милошевска (01.10.2010-)
28. Душанка Вељановска (01.08.1990-01.05.1991; 01.10.2010-)
29. Живко Топчановски (05.03.2008-)
30. Марин Ингилиски (01.10.2010-)
31. Зоран Трпевски (01.10.2010-)
32. Јовче Неделковски (01.10.2010-)
33. Пане Ангеловски (01.10.2010-)

Работеа во Кинотеката:

1. Атанас Петровски (01.04.1976-01.07.1985)
2. Мартин Панчевски (01.05.1976-30.11.1987)
3. Павле Константинов (01.05.1976-31.01.1988)
4. Борислав Ѓорѓиев (01.07.1976-30.06.1987)
5. Дубравка Рубен (01.10.1976-31.08.2011)
6. Илинденка Петрушева (01.02.1977-31.07.2009)
7. Павлина Пановска (15.02.1977-29.08.2007)
8. Хајрие Рауф (01.06.1977-01.09.2005)
9. Ристо Џорлев (01.12.1978-10.10.1989)
10. Делчо Костадиновски (01.01.1979-31.12.1983)
11. Јонче Петковски (01.12.1979-20.11.2000)
12. Лилјана Насковска (17.09.1982-30.11.1983)
13. Мирослав Чепинчиќ (01.06.1984-01.09.2005)
14. Мирјана Топиќ (01.06.1985-31.10.2011)
15. Марко Ковачевски (01.07.1987-30.09.1994)
16. Цвета Трпковска (01.10.1987-31.05.2007)
17. Кети Каранфилова (01.04.1992-04.11.1993)
18. Александра Младеновиќ (01.01.2002-31.03.2003)

НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ МУ ТРЕБА ПРЕПОЗНАТЛИВОСТ

Како овој мал, но вреден филмски опус што го создадовме во текот на 20 години независна Македонија, да го направиме видлив и респектабилен, како да му кажеме и покажеме на светот дека имаме автори, дела, имаме поетика, умешност и владеење на филмот кое е вредно за почит



Филмските фестивали умеат да создадат митови. Тоа се места кои умеат да ги остварат и најсмелите соништа, да влеат надеж, преку ноќ да одведат до незамисливи височини, но истовремено и да ги стават авторите на таков испит на времето, на умешноста, на способноста, на истрајноста и на талентот. Не сите го издржуваат тој испит, не сите успеваат да одолеат на искушенијата и не сите можат да го потврдат своето умевање низ годините. Но, токму затоа фестивалите се многу важни, бидејќи умеат да се претворат во меѓник, чија линија понекогаш е лесно да се помине. Но, што потоа? Како да се остане на вистинската страна? Како да се потврди или повтори големиот успех, како да се опстане во оваа толку кршлива работа како што е филмот, како во него да се втисне и докаже сопствениот идентитет?

Има тука две работи. Од една страна, тука е идентитетот на авторот како индивидуа, а од друга страна, тука е и идентитетот на одредена национална кинематографија. Понекогаш имате автори по кои ја препознаваме кинематографијата, но тоа не ја прави и самата кинематографија препознатлива и вреднувана. А понекогаш е обратно. Имате кинематографии од кои често се очекува многу, па дури и кога нивните автори нема да донесат филмови што ќе останат за паметење. Тоа им носи предност, бидејќи штом ќе се појави добар филм, многу полесно може да си го пробие патот. Оние кинематографии што го немаат препознатливиот национален предзнак многу потешко можат да ги пласираат своите нови имиња или трендови. Бидејќи, колку и да постигнале успех авторите индивидуално, никогаш тоа не е и гаранција за самата кинематографија на земјата од која доаѓаат. Барем така размислуваат и така се однесуваат сите на филмски-





ОВА НЕ Е АМЕРИКАНСКИ ФИЛМ (р. Сашо Павловски)

те фестивали. Тоа е една голема дискрепанца која ги става овие кинематографии во многу понеповолна положба, но очигледно дека тоа е нешто кое низ годините треба да се работи.

СИЛНА ПРОМОЦИЈА, ПА СЕПАК НЕШТО НЕДОСТАСУВА

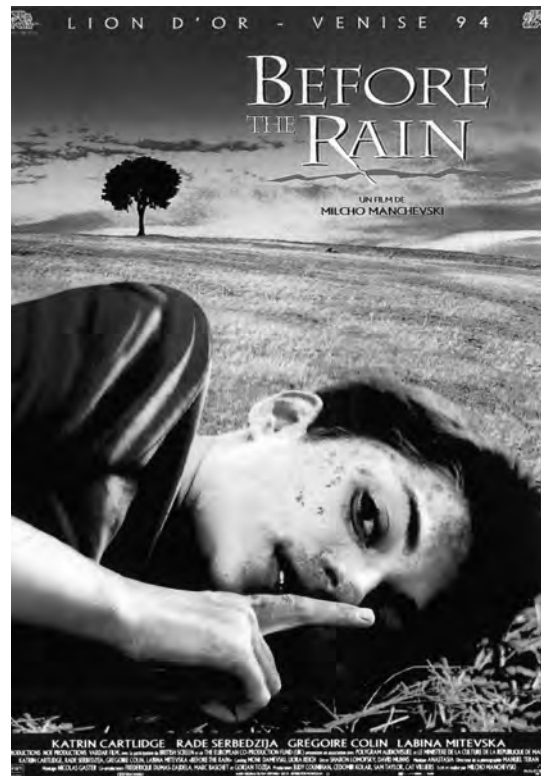
Таков е случајот токму со Македонија, особено ако се навратиме на изминативе 20 години во кои нашата земја е независна и во кои од сосем поинаква позиција ги пласираме во светот своите филмски дела. Милчо Манчевски, дефинитивно, е нашиот бренд и името по кое многумина ја препознаваат македонската кинематографија, иако, ако направиме хронологија, ќе видиме дека сме направиле доста интересни дела, дека сме биле на бројни фестивали, дека сме изнедриле нови генерации и веќе имаме доста етаблирани имиња во светот. Па сепак, македонската кинематографија сè уште го нема тој статус, не сме земја на која се смета на филмските фестивали или од која се очекува нешто повеќе. Не, тоа се очекува од одредени имиња, од одредени индивидуалци, но не и од македонската кинематографија како таква. Тоа сè уште не сме го изработиле, а со сето она што во изминативе години го имаме и со она што го подготвуваме, навистина би требало. Тогаш се наметнува прашањето – што е она што во сето тоа недостига? Би рекле, најверојатно – стратегија, континуитет и квалитет.

Имено, зошто македонската кинематографија ја нема својата препознатливост, што е она што не прави интересни во старт, врз основа на она што веќе сме го имале и докажале, што е она што ни е потребно за да го минеме оној меѓник и да бидеме вреднени како што заслужуваме? Тоа е првото прашање кое се наметнува ако се осврнеме на тоа што како кинематографија во овие 20 години независност сме направиле и ако се осврнеме на резултатите на нашите дела и на нивните промоции на светските филмски фестивали. Бидејќи, навистина сме ги имале. Интересно е дека ако се навратите на сите наши 30 долгометражни играни филмови, кои се продуцирани

во овие 20 години и ако го погледнеме списокот на филмски фестивали и земји во кои сме биле и сме се претставиле, може да се види дека станува збор за импресивен список. Но, резултатите не се онакви какви што би се очекувало. Неизбежното прашање, секако е – зошто по сите наши презентации, награди и покани, сепак, немаме кинематографија на која се смета? Нешто очигледно недостасува. Овде ќе се обидеме да проговориме токму за оваа мала дваесетгодишна филмска историја и да го најдеме одговорот на прашањето, како овој мал но вреден филмски опус да го направиме видлив и респектабилен, како да му кажеме и покажеме на светот дека имаме автори, дела, имаме поетика, уметност и владеење на филмот кое е вредно за почит.

ПРЕД ДОЖДОТ – НАШИТЕ ПРОБЛЕМИ СЕ И ПРОБЛЕМИ НА СВЕТОТ

Најголемиот успех за македонскиот филм се случи веќе во првите години од независноста на нашата земја. Милчо Манчевски со култниот филм ПЕРЕД ДОЖДОТ (1994) ни го донесе најголемото признание, од тогаш па до денес, „Златниот лав“. Тоа што овој филм го направи во тие години за



ПЕРЕД ДОЖДОТ (р. Милчо Манчевски)

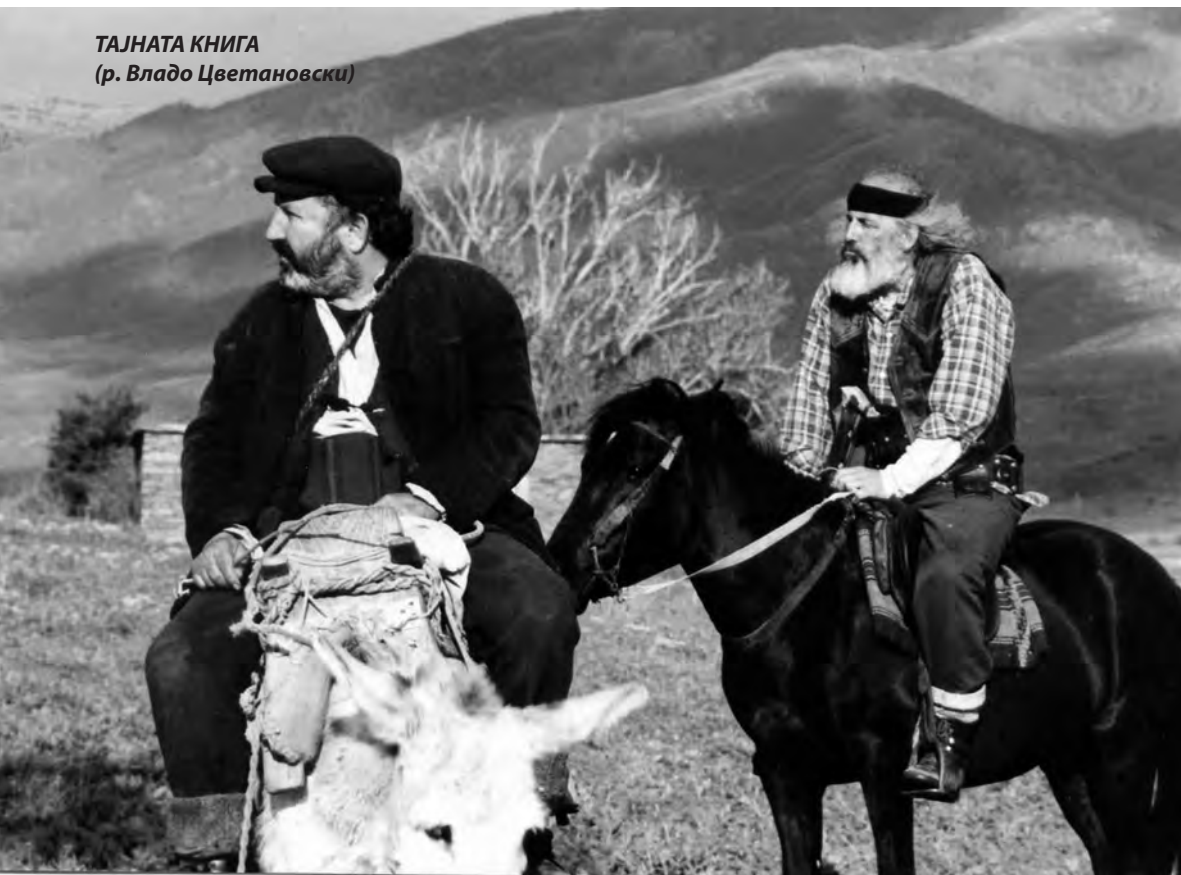
Македонија беше повеќе од што било друго, од каква било политика, од каква било стратегија за постоењето на македонскиот народ и држава.

ПРЕД ДОЖДОТ низ своите три дела и преку својот круг на најдобар можен начин зборуваше како за македонските, така и за универзалните теми. Успеа Манчевски тогаш да ја покаже целата поврзаност на светот низ судбините, низ индивидуалните приказни, но и низ случајните и неслучајните средби, допири, влијанија, едни на други. Некако, низ својот филм, Манчевски на многу топол, но истовремено и суров начин, идеалистично, но и реално, низ љубовта, низ предрасудите, низ трагањето по сопствениот идентитет, успеа да си поигра со светот во мало. Успеа да покаже дека нашите проблеми се и проблеми на светот, но и обратно, и дека нивните проблеми се пресликани во нашите, во туѓите судбини. Сите војни во светот се одвиваат некаде внатре, некаде во некоја длабока празнина и тишина, во некоја длабока верба и исчекување, сите тие се поврзани со некоја надеж и бесмисленост, со некој обид нешто да се измени, на добро или на лошо. Всуш-

ност, големината на филмот не беше само во приказната и во нејзината универзалност, во нејзината моќ секаде да допре подеднакво, нејзината големина беше и во филмскиот јазик, беше во чистината на идејата и желбата, беше во моќта на сликата, говорот, музиката, дизајнот, беше во целината на ова дело, кое и до денес се проучува, кое се смета за репер, кое се споредува и кое на некој начин се смета и за влез во еден нов балкански филм, кој жестоко и без предрасуди говори токму за неговата неприкосновена припадност кон светот.

Милчо Манчевски и ПРЕД ДОЖДОТ станаа нашиот бренд, станаа име по кое се памети Македонија, станаа синоним за филмот во нашата земја. Можеби тоа и беше силниот репер кој е тешко да се достигне, можеби тоа и се претвори во нашиот меѓник, па кога ќе се споменеше македонскиот филм очекувањата беа големи. Токму низ името на Манчевски, некако, на многу добар начин може и да се види силината на оние митови за кои говоревме во почетокот. Митовите ја имаат моќта да траат, ја имаат моќта да ве претворат во безмалку божество, но ја имаат и моќта да се претворат во то-

ТАЈНАТА КНИГА
(р. Владо Цветановски)



вар. Тоа се покажа и со последниот филм на Манчевски МАЈКИ (2010), бидејќи критичарите сè уште неговите филмски дела, иако ова е негов четврти филм, ги споредуваат со ПРЕД ДОЖДОТ.

Факт е дека сè што Манчевски ќе направи наидува на големо интересирање и во светот, и во нашата земја. И без оглед што ќе се случи, без оглед дали ќе настанат контроверзи какви што предизвика неговиот втор филм ПРАШИНА (2001), без оглед дали нема да остави голем впечаток, како со третиот филм СЕНКИ (2007), сепак, неговиот кредит како да не се троши. Тоа е карактеристика на митовите. Нивните имиња се синоним, кој секогаш го привлекува вниманието и како да носат ознака дека тој филм секако треба да се види. Манчевски си создаде такво име, кое во филмскиот свет си го има своето неприкосновено место. Тоа е големиот бренд на македонскиот филм, тоа е име кое ветува квалитет. Па дури и ништо повеќе да не направат, тоа нема да го избрише тоа што тој успеа да го создаде и наметне.

ВИСТИНСКАТА БИТКА ДОПРВА ПРЕТСТОИ

Но, тоа во стартот не значи вредност за самиот македонски филм. Тоа не значи дека такво место автоматски добива и македонската кинематографија. Иако Манчевски ја доби и големата чест во 2001 година да го отвори Венецискиот фестивал, сепак, тоа не значеше по инерција признание за домашниот филм. Иако тој заедно со екипата ја претстави својата земја и предизвика многу провокации, сепак, кога станува збор за македонскиот филм, се покажа дека тоа не е нешто кое може да се добие толку лесно. Впрочем, токму тоа ни го покажаа овие 20 години, на македонската кинематографија допрва ѝ претстои вистинска битка што, всушност, станува јасно низ самата оваа мала дваесетгодишна филмска историја/историја.

По ПРЕД ДОЖДОТ следуваа многу филмови, но никогаш не го повторивме истиот успех. Тоа е една од причините што овој филм на свој начин се сметаше за инцидент, се разбира, ако говориме во поглед на секупноста на македонската кинематографија. Прво и прво, самиот Манчевски направи пауза од цели седум години. А што друго се случуваше во тие години? Се случија филмови, се случија автори, се случија интересни презентации и светски премиери, но ништо толку големо и толку значајно.

Нешто пред тоа, во 1993 година се појавија последниот филм на нашиот ветеран Бранко Гапо, МАКЕДОНСКА САГА и омнибусот на тројца млади автори, СВЕТЛО СИВО. МАКЕДОНСКА САГА, фил-

мот за љубовта меѓу Македонец и Албанка на режисерот Бранко Гапо, ја имаше својата премиера на филмскиот фестивал во Москва. Појавувањето, пак, на СВЕТЛО СИВО беше значајно поради доаѓањето на една нова генерација автори, Дарко Митревски, Александар Поповски и Срѓан Јаниќиевиќ. Нивниот омнибус не направи пробив во светот, но направи овде, покажа дека филмскиот јазик се менува, покажа дека новата генерација има сосем поинакви визии и идоли, покажа една свежина и желба за експеримент, кој на најдобар можен начин раскрсти со старото. И тоа е добро, тоа е оној нормален и посакуван природен процес, кој беше уште подобар токму затоа што се покажа дека неговите автори и нивните дела ни најмалку не беа инцидент. Напротив. Подоцнежниот ЗБОГУМ НА 20 ВЕК (1998) на Митревски и Поповски беше храбар, жесток, беше поинаков, беше откачен, силен. Тоа беше филм кој можеби не ги помина границите, но во локални рамки создаде такви култни сцени кои се своевиден репер и денес.

АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995) на Димитрие Османли, САМОУНИШТУВАЊЕ (1996) на Ербил Алтанај, ПРЕКУ ЕЗЕРОТО (1997) на Антонио Митриќески, ЏИПСИ МЕЏИК (1997) на Столе Попов проговорија за нашата сегашност и минато, тие сите на свој начин се фантастична рефлексija на времето на транзицијата, времето во кое сè отиде на буните, во кое вредностите се изменија, време во кое сè уште се живее минатото, кое денес изгледа како нестварен сон, време во кое надежта и фантазијата се единствениот излез. Тоа беа филмови кои ни ги донесоа нашите приказни, оние приказни во кои се препознаваме, оние приказни што ги живееме, во кои има убавина, но има и ништожност, има љубов, но има и предавство, има загубена младост, но не и загубена верба, има надеж, има сонување, има прекрасна радост во малите нешта, има бел коњ кој е секогаш тука како своевидна гаранција за подобар свет, има судбина која нè следи како мала но сјајна ѕвезда-водилка. Има многу романтика и убавина, има многу жестокост и разочарување, има буните и има ѕвезди, има езеро преполно со желби, има хоризонт на кој се испишани судбините, има лудило и среќа, има љубов и самоуништување. Сите овие приказни на крајот од 20 век беа и се дел од нашата судбина, вистинска и филмска, тие се дел од нашето живеење, тие се делот што го паметиме, го носиме со себе, тие се историја која не треба да се заборава. Впрочем, тоа и е една од интенциите на филмот, да го задржи времето, да го наслика со сите негови бои, со сите тежбности и леснотии, да го наслика онакво какво што беше, бидејќи во него се крие дел од нас, засекогаш.

Филмската сторија/историја во независна Македонија беше многу невоедначена. Имаше во неа и изненадувања, имаше и своевидни експерименти, имаше и моќни интелектуални приказни, имаше и андерграунд, го имаше сето она што беше обележје на преминот од 20 во 21 век кај нас. И додека таа невоедначеност донесе интересни и необични дела, во првата деценија од 21 век веќе работите почнаа сосем поинаку да се кристализираат. Првенствено не смеаме да го забораваме успехот на филмот СУДИЈАТА на Жанета Вангели, филм кој проговори за потенцијалите на нашата кинематографија и за авторската моќност на едно сосем друго ниво. Вангели тргна од филмскиот фестивал во Венеција, па продолжи на редица фестивали, создавајќи силен впечаток со своето експериментално дело во кое на неверојатен начин проговори за сите светски заговори, за целото зло и добро, за судирите, конспирациите, медиумите, за еден свет кој не опкружува, но кој Вангели успеа да ни го испорача на навидум хаотичен но дефинитивно оригинален начин. Овој филм имаше одличен одзив и секаде каде што се прикажа привлече големо внимание, но за жал, не и во нашата земја. Тој не ја доби поддршката да биде префрлен на филмска лента, па и не се случи неговата домашна дистрибуција. Штета, бидејќи на преминот на векот тоа беше најеклатантниот пример за еден филмски меѓник и за еден особен интелект, кој како и филмот остана на некое друго ниво, навидум невидливо, а всушност, секогаш присутно.

Втората деценија донесе многу филмови кои не претставуваа надвор, донесе нови автори, донесе една нова подготвеност за освојување, можеби често недоволна да ги пробива бариерите, но сосем доволна да создаде дела кои ќе го освојат вниманието на публиката на филмските фестивали. КАКО ЛОШ СОН (2003) на Антонио Митриќески, ИЛУЗИЈА (2003) на Светозар Ристовски, КАКО УБИВ СВЕТЕЦ (2004) на Теона Митевска, ГОЛЕМАТА ВОДА (2004) на Иво Трајков и КОНТАКТ (2005) на Сергеј Станојковски беа филмови кои отидоа на многу фестивали. КАКО ЛОШ СОН ја имаше својата светска премиера на филмскиот фестивал во Монтреал каде што, онака како што е редот, отиде цела екипа од Македонија за да го претстави филмот. И имаше одлично претставување, посетеност, пресконференции и награда за уметничка исклучивост. ИЛУЗИЈА, пак, својата светска премиера ја имаше во Торонто, а беше прикажан и на фестивалот во Ротердам, кој се смета за четврт европски фестивал по важност, веднаш по Берлин, Кан и Венеција. ИЛУЗИЈА помина одлично, доби и неколку награди, а беше и во дистрибуција во земјите во регио-

нот. Светозар Ристовски направи одличен пробив, покажувајќи ги својот потенцијал и умешност, кои му овозможиле минатата година на маркетот во Солун, во 2011 година на „Браќа Манаки“ да го претстави својот нов проект МОЈОТ БРАТ ЛАЗАР и да добие грант за развој на сценарио.

ГОЛЕМАТА ВОДА и КОНТАКТ беа нашите кандидати за номинација за Оскар. Филмот на Иво Трајков имаше многу добра презентација во Америка, на Фестивалот на Американската филмска академија во Лос Анџелес, каде што се претставуваат кандидатите за Оскар, како и на фестивалот во Палм Спрингс, влегувајќи во потесниот избор за номинации, а добивајќи и рецензии во сите релевантни американски списанија, како „Варајети“, „Холивуд репортер“, „Скрин“, па сè до „Њујорк тајмс“. ГОЛЕМАТА ВОДА беше прикажан во Карлови Вари, беше во главната селекција на Фестивалот за филмска камера „Камераимаж“ во Полска, а на Медитеранскиот фестивал во Валенсија освои дури четири „палми“, за најдобар филм, режија, за музиката на Кирил Џајковски и за фотографијата на Суки Меденчевиќ. Ова остварување направено според делото на Живко Чинго имаше и голема дистрибуција во Америка и во Европа.

КОНТАКТ, пак, беше поканет на дваесетина фестивали. Овој филм на Станојковски, кој беше првиот македонски филм што ја доби поддршката на „Еуроимаж“, ја имаше својата светска премиера во Битола на „Браќа Манаки“. КОНТАКТ беше филм што најмногу ја освојуваше публиката, па успеа да добие и награда на публиката на фестивалот „Кросинг Јуроп“ во Линц и да биде меѓу првите десет филмови според гласовите на публиката на фестивалот во Сао Паоло, каде што се прикажуваат над 300 филма. КОНТАКТ собра и интересна балканска екипа. Сценариото на овој филм го потпиша Гордан Микиќ, додека директор на фотографија беше легендарниот Томислав Пинтер, кој доби награда за фотографија во филмот на фестивалот во Бруклин.

А КАКО УБИВ СВЕТЕЦ успеа да ја вивне Теона Митевска меѓу новата генерација автори во светот, според мислењето на селекторот на берлинската „Панорама“. Овој филм имаше поддршка и од доста познати европски продуценти, па на неговата премиера во Ротердам имаше такво големо интересирање од страна на претставниците на одредени фестивали, кои дојдоа специјално за да ја видат неговата премиера, како филм и автор што ветува. Ова деби на Митевска, кое за првпат ја доби и поддршката на холандскиот „Хјуберт болс“, ѝ овозможи да влезе на голема врата и тоа поради неговата ангажираност, поради начинот и смелоста со кои отворено го критикуваше американското присуство во овој дел на светот, додека



нејзиниот бунтовен лик што го играше Милан Тоциновски ги освои сите симпатии, како и наградата во Сараево, која му ја враќа самиот Мајк Ли. Филмот беше на бројни фестивали, а Теона Митевска беше гостин кој често одржуваше и предавања или учествуваше во одредени дебати за филмовите во земјите на поранешна Југославија во времето на транзицијата.

И ВО МАКЕДОНИЈА СОНИШТАТА СЕ ОСТВАРУВААТ

Последните пет години донесоа возбудливи дела и успеси, но и голем застој на крајот од првата деценија во новиот век. Факт е дека секој таков застој работите ги враќа назад, можеби не на почетокот, но сигурно неколку чекори наназад, и покрај успесите што во овие последни пет-шест години ги имавме. Експлозијата која БАЛ-КАН-КАН во 2005 година ја направи беше фантастична. Филмот на Дарко Митревски со својата остроумност, со својот хумор, откаченост, забава, но и сериозна рефлексивност на распадот на Југославија и на сите актуелни случувања на Балканот, донесе амблематично дело, но и нова надеж дека работите одат во вистински правец. Дека тоа е еден вид кулминација на новата генерација, дека

Македонија веќе може да говори за некој свој особен јазик и дека нашиот филм полека но сигурно трасира еден сосем нов пат.

БАЛ-КАН-КАН успеа да ја направи најголемата гледаност на еден македонски филм во својата земја. Тоа се чини беше и единствена, но за жал, и неповторена формула за успех. Овој филм својата светска премиера ја имаше во официјална конкуренција на филмскиот фестивал во Москва, каде што имаше одлична презентација. Во Русија БАЛ-КАН-КАН успеа да го освои невозможното, да ја добие наградата на тамошната респектабилна филмска критика. Во образложението за ова специјално признание за филмот на Митревски пишуваше дека наградата му се дава поради неговото исклучително познавање на светскиот филм и умешноста преку своето дело да направи многу ефектни посвети и цитати на големите мајстори на филмот, а сето тоа многу умешно и функционално да го вклопи во филмот. Освен тоа, оваа македонско-италијанска копродукција беше прогласена и за најдобар филм во регионот таа година, освојувајќи ја наградата во селекцијата „Од А до А“ на фестивалот во Мотовун. БАЛ-КАН-КАН беше дистрибуиран во осум европски земји, како и во САД, Венецуела и Нов Зеланд. Митревски се претвори во нашиот урбан херој, кој успеа да ги

БАЛ-КАН-КАН
(р. Дарко Митревски)



помести границите. Како што и самиот рече, и во Македонија соништата се остваруваат.

Годината 2007 ја одбележаа уште два многу интересни филмови, ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС на Тедона Митевска и ПРЕВРТЕНО на Игор Иванов. Припадници на новата генерација, но и веќе потврдени автори на релевантни фестивали. Филмот на Митевска беше очекуван по добриот пробив со нејзиниот првенец КАКО УБИВ СВЕТЕЦ, додека Иванов претходно со краткиот филм БУБАЧКИ влезе во главна конкуренција на фестивалот во Берлин, а во Локарно го освои и „Леопардот“. Тоа значеше добар старт и голема можност за овие филмови и за нивните автори. А така и беше. Со ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС Митевска направи уште поголем успех од нејзиниот претходен филм, влезе во берлинската „Панорама“, на големиот регионален фестивал во Босна и Херцеговина го освои „Срцето на Сараево“, отиде на четириесетина фе-

стивали, освои десетина награди, а филмот беше дистрибуиран и во 13 земји. Ова остварување беше и наш кандидат за номинација за „Оскар“, а влезе и во потесната селекција во борба за номинација за европските филмски награди.

ПРЕВРТЕНО, направен според многу успешниот роман *Папокот на светот* на Венко Андоновски, својата светска премиера ја имаше во Карлови Вари, во програмата „Источно од Запад“. На Медитеранскиот фестивал во Валенсија овој филм доби награда за режија, а исто така и на унгарскиот фестивал во прекрасниот стар град Печуј. Таа 2007 година, кога ПРЕВРТЕНО беше на фестивалот во Сао Паоло, во исто време го имавме и третиот филм на Манчевски СЕНКИ. Иванов беше во програмата „Нови режисери“, а Манчевски во програмата „Избор“. Беше навистина одлично што на фестивалот имавме два македонски филма. Што се однесува до СЕНКИ, овој филм

беше копродукција на четири земји, а ја доби и поддршката на „Еуроимаж“. За неговото снимање во Скопје беше изграден првиот филмски град, а неговата премиера во Универзална сала се одржа на дотогаш најголемото платно во земјава и со специјална опрема. И СЕНКИ беше нашиот кандидат за номинација за „Оскар“.

Овој плоден период заврши со експерименталниот филм БОЛИ ЛИ? (2007) на Анета Лешниковска, кој беше првиот догме-филм во Македонија, на Балканот, но и во Холандија, која беше копродукцент. Тоа е 73 догме-филм кој беше вклучен во главната селекција на фестивалот во Ротердам, а ја претставуваше нашата земја на уште многу фестивали во Европа, но и во Азија и Јужна Америка.

НОВАТА ГЕНЕРАЦИЈА АВТОРИ СО НОВИТЕ ДЕЛА НОСИ И НОВА НАДЕЖ

Оваа година, 2011, кога се навршуваат 20 години од независноста на нашата земја ги имавме МАЈКИ на Манчевски и ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ на Владимир Блажевски. И двата донесоа своевидни изненадувања, првиот поради својата експериментална форма и неочекувана идеја, а вториот со упорноста и покрај нискобуџетноста и долгите години кои му претходеа чекајќи пари, кои никогаш и не дојдоа. Но, овие две остварувања успеаја да предизвикаат големо внимание и да го направат невозможното. МАЈКИ беше примен во Берлин во програмата „Панорама“, иако веќе ја имаше свет-



ЈАС СУМ ОД
ТИТОВ ВЕЛЕС
(р. Теона Митевска)

ПРЕВРТЕНО
(р. Игор Иванов - Изи)



ската премиера во Торонто, додека ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ, и покрај немањето услови за продукција, сепак, триумфираше во Карлови Вари во програмата „Источно од Запад“. Нивниот поход продолжи низ фестивалите ширум светот, а исто така продолжи и добивањето признанија. Годинава, пак, ја завршуваме со снимени три филма на веќе потврдената нова генерација автори, Теона Митевска со ЖЕНАТА КОЈА ГИ ИЗБРИША СОЛЗИТЕ, Дарко Митревски со ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ и Александар Поповски со БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ.

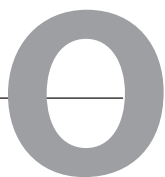
Прекилот од три години сега се чини забораен. Резултатите кои нашите филмови и автори ги постигнуваат се важни, значајни, големи. Па сепак, работите не се розови, барем не во една глобална смисла, барем не пошироко од на-

шите граници, а уште помалку на филмските фестивали. Ситуацијата навистина изгледа парадоксално, но не е. Бидејќи на фестивалите работите се гледаат од поинаков агол. Имаме индивидуалци, чие место е неприкосновено. Но, македонската кинематографија мора да извојува поинаква битка. А за тоа треба континуитет и стратегија. Затоа што другото, дефинитивно, го има. Тоа се докажа низ годините, тоа се докажа низ нашите дела, тоа се докажа низ нашите професионалци и низ такви филмови кои се паметат. Иако на фестивалите никој не гледа на македонската кинематографија како на некоја филмска велесила, ние знаеме дека умешноста ја имаме. Но, она што мора да го направиме е да го најдеме вистинскиот начин за неа и да ја покажеме, бидејќи тоа навистина го заслужуваме.

ДЕНОВИ НА ЗАШТИТА НА АУДИОВИЗУЕЛНОТО НАСЛЕДСТВО

Мими ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА

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



Одбележувајќи ја 25-годишнината од донесувањето на документот Препораки за чување, конзервација и заштита на подвижните слики, Генералното собрание на УНЕСКО, во 2005 година, го прогласи 27 октомври за Светски ден на заштитата на аудиовизуелното наследство.

Оваа година Кинотеката на Македонија, како единствена институција во државата за прибирање, чување, заштита, истражување и презентирање на аудиовизуелното наследство веќе по пети пат го одбележа Денот на заштитата на аудиовизуелното наследство во насока на промовирање на есенцијалните сегменти на заштитата на аудиовизуелното наследство.

Годинешното чествување на 27. Октомври го посветивме на сегментот-презентирање на аудиовизуелното наследство, односно зародишот на филмската магија-немиот филм.

Филмската магија започна со проекција на новооткриената и реставрирана копија на култниот *Метрополис* на германскиот режисер Фриц Ланг, и тоа само една година по премиерната проекција на оваа верзија од филмот на отварањето на Берлинскиот филмски фестивал. *Метрополис* е една од најскапите продукции во дваесетите години од минатиот век и се вбројува меѓу најзначајните дела на филмската историја. Оваа филмска проекција на *Метрополис* беше двојна премиера сама по себе, затоа што се прикажа за првпат во Македонија по сензационалното откритие на старата копија во Филмскиот музеј во Буенос Аирес во 2008 година, а и поради музичката изведба од страна на оркестарот на Македонската филхармонија според оригиналните партитури на Готфрид Хуперц. Гостувањето на диригентот Хелмут Имиг на публиката ѝ овозможи автентично доживување како на самите почетоци на прикажувањето на *Метрополис*. Инаку Хелму Имиг беше диригент на премиерната праизведба на новореставрираната верзија на филмот во Франкфурт, која паралелно се одржа и во Берлин под водство на Франк Штробел и кој воедно ги обработи оригиналните партитури на Готфрид Хуперц.



По ексклузивната проекција на *Метрополис*, во Кинотеката на Македонија продолжи филмската програма Денови на заштитата на аудиовизуелното наследство-немиот филм зародиш на филмската магија во која беше поместена филмска селекција на неми филмови од југоисточна Европа во избор на професорот Дејан Косановиќ, а со музичка придружба на професорот Драган Даутовски и пијанистот Бојан Маротов.

Исто така следуваа и филмска програма од француската авангарда со музичка придружба на Уве Оберг и Ули Бетхер во чиј центар на перформансите е процесот на живата импровизација.

Тие креираат сопствена музика за дејството на филмското платно, која се базира на џезот и авангардата од 20. век. Создавајќи необични звучни пејсажи со препарирано пијано и дополнителни ударни инструменти во комбинација со електроника и семплување во живо, успеваат да создадат звучни простори кои претставуваат автентично акустично продолжение на филмовите.

Последниот ден го резервиравме за таткото на играниот филм Жорж Мелиес и одбележувањето на јубилејот 150 години од неговото раѓање.

Во чест на Светскиот ден на УНЕСКО за заштитата на аудиовизуелното наследство за сите љубители на филмската уметност и почитувачи на аудиовизуелното наследство, подготвивме селекција на неми филмови кои претставуваа вистинска магија, провокација и исклучителна можност да се потсетиме на почетоците на филмската уметност.

За ова несекојдневно и единствено доживување сакам да ја изразам мојата благодарност

до сите партнери поддржувачи на годинашното одбележување на Светскиот ден на заштитата на аудиовизуелното наследство, со посебна благодарност до г-нот Томас Дикхаус, раководител на Гете-институтот, Канцеларија за врски - Скопје, чија поддршка за реализација на овој настан е од посебно значење за негување на подвижните слики-како израз на културниот идентитет на секој народ. И секако, благодарност до Македонската филхармонија и до директорката Маја Чаначевиќ што имаа пред се доблест и професионален предизвик да бидат дел од овој голем и значаен настан за македонската култура.

ДЕЈАН КОСАНОВИЌ

ПОГЛЕД ВО НАШИТЕ ФИЛМСКИ ТРАДИЦИИ

И

дејата и потфатот на Кинотеката на Македонија Деновите на заштитата на аудиовизуелното наследство да ги одбележи со прикажување на одбрани бисери од светското филмско минато навистина заслужуваат пофалба. Тоа не е само потсетување на почетокот на епохата на подвижните слики, кои го одбележаа XX век и во текот на нешто повеќе од 100 години целосно ги променија системите на комуникација во човештвото, туку тоа е и драгоцен придонес во културното збогатување на современата публика која, преплавена со мноштво аудиовизуелни информации од сите категории и со различни вредности, обично заборава или не знае што беше на почетокот, како изгледаа првите чекови на филмската уметност. Богатството на минатото, во овој случај на историјата на филмот, секако ќе помогне подобро да се разбере и да се оцени сегашноста, а гледачите и творците подобро да се ориентираат во иднината.

Изборот на неколку бисери од светската филмска уметност е направен професионално: МЕТРОПОЛИС на Фриц Ланг е едно од најзначајните уметнички остварувања на епохата на зрелиот нем филм, чии елементи на филмскиот израз во голема мера ги презема и раниот звучен филм. Посебна вредност во ова дело претставува фотографијата на Карл Фројнд, кој својата филмска кариера, пред Првата светска војна, ја започна како снимател и лаборант во Белград. На МЕТРОПОЛИС естетски се надоврзува и програмата на одбрани филмови на француската авангарда (иако некои од нив настанале порано), за да се заокружи увидот во историјата на немиот европски филм, со циклусот филмови на големиот претходник, Жорж Мелиес. Само неколку проекции, но доволно да нè збогатат како гледачи и да ни понудат нови сознанија.

Кон сето тоа, Кинотеката на Македонија не заборава дека во тоа време, во областа на филмот, нешто се случувало и на овие југословенски простори. Иако од првата деценија на минатиот век па до 1941 година кај нас не постоела кинематографија како организирана индустриска и општествена дејност, постоеја домашните пионери на филмот, маѓепсани од новото изразно средство. Тие, со многу напор и

ЕРОТИКОН

(р. Густав Махати)



материјални откажувања, без поддршка на државата или на приватниот капитал, сепак ја земале филмската камера и го снимале животот околу себе, луѓето и настаните. Тоа беа претежно филмови со документарен карактер, но исто така, имало и многу обиди за реализација на играни филмови со поголеми амбиции. Пионерите на филмот на овие простори на Југоисточна Европа во овој период снимиле околу 1.000 документарни, здравствено-образовни, индустриски и други наочани филмови, филмски журнари и слични репортажи, од кои се сочувани, делумно или целосно, околу 20%. Исто така, биле снимени или започнато снимање на 46 кратки, среднометражни и долгометражни играни филмови, од кои се сочувани само четири. Без разлика на материјалните тешкотии, немањето технички услови за работа и неразбирањето на власта зад себе оставиле драгоцени документи за своето време. Но, најголема вредност на филмското наследство од тој период претставувале токму тие малубројни професионалци, пионери на филмот и филмски творци, кои го научиле занаетот во тешки услови, за подоцна, по 1945 година, да се вклучат во работата на новата организирана југословенска кинематографија. Кинотеката на Македонија, во оваа прилика, овозможи увид во некои од нивните остварувања кои

претставуваат дел од нашата филмска традиција и кои се вградени во нашиот современ филм како немерлива вредност.

Еве што им е понудено на гледачите и кои се авторите на филмовите што ќе ги гледаме:

Овој преглед на нашето филмско минато, со сема разбирливо, започнува со филмовите на браќата **Јанаки** (1878-1954) и **Милтон** (1882-1964) **Манаки**. Не само затоа што од 1907 година делувале на тлото на Македонија, туку и затоа што тие беа првите домашни луѓе кои снимале филмови кај нас. Најголемиот дел од филмовите снимени од браќата Манаки е сочуван, а тие се вбројуваат во најзначајните пионери на почетниот период од развојот на кинематографијата на Балканот.

Хронолошки со браќата **Манаки** се наоѓа и **Јосип Караман** (1864-1921) од Сплит, книжар и сопственик на кино. Тој во 1910 година набавил филмска камера и снимил голем број документарни репортажи, не само во Сплит туку и во некои други градови (Цетиње, Загреб, Сињ).

Многу брзо е сфатено силното влијание на филмот врз гледачите, како и можноста со помош на филмот да се расветлат и некои политички теми. Така новинарот и публицист, **Арсениј Јовков** (1884-1924), борец за македонските национални права кој живеел во емиграција, во 1923

година во Софија, по повод 20-годишнината од Илинденското востание, го реализирал документарниот филм МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ.

Во оваа категорија остварувања спаѓа и италијанскиот филм на црногорска тема НЕМА ВОСКРЕСНУВАЊЕ БЕЗ СМРТ, снимен во Рим 1922 година, по сценарио и во корежија на **Владимир Г. Поповиќ** (1884-1928), адвокат од Цетиње, министер во владата на Црна Гора во емиграција во Италија. Тој бил убеден дека овој филм ќе влијае врз меѓународната јавност и ќе ја убеди дека Црна Гора треба да опстане како независна држава, наместо да биде вклучена во Кралството на Србите, Хрватите и Словенците.

Филмскиот снимател и режисер од Загреб, **Октавијан Милетиќ** (1902-1987), започнал да снима аматерски филмови во 1926 година, за подоцна да стане врвен филмски професионалец. Во своите остварувања тој покажувал голема филмска култура и извонредно познавање на филмскиот јазик. Добил голем број награди на меѓународни филмски фестивали и секако е еден од најзначајните уметници меѓу југословенските пионери на филмот до 1941 година.

Едно од малубројните сочувани остварувања од овој период е словенечкиот целовечерен нем игран филм ТРИГЛАВСКИ СТРМНИНИ, кој во 1932 година го реализирало претпријатието „Сава филм“. Режисер бил **Фердо Делаќ** (1905-1968), а сниматели биле **Метод Бадура** (1896-1978) и **Станко Томиншек**. Малата селска љубовна приказна е конструирана за да се прикажат убавините на планинските пејзажи и вештините на планинарите способни да ги совладаат и вертикалните карпи на Триглав.

Белграѓанецот **Михајло Ал. Поповиќ** (1908-1990), по соработката на неколку домашни филмови, во 1932 година го основал своето претпријатие „МАП филм“ и по сопствено сценарио го снимил немиот игран филм СО ВЕРБА ВО БОГА. Судбината на српскиот народ за време на Првата светска војна е прикажана преку две паралелни семејни приказни. Филмот делумно е снимен со помош на војската, со многу скромни средства и бил убаво примен од публиката и

позитивно оценет од филмската критика. Меѓутоа, во кината не можел да им конкурира на увезените звучни филмови кои тогаш веќе ги освојувале филмските платна.

Многу Југословени работеле на филм во странство, а некои особено се истакнале. Меѓу нив, секако, најзначајна е актерката **Ита Рина** (1907-1979), вистинското име е **Ида-Италија Крвања**, родена во Дивача. По успехот на конкурсот за избор на Мис на Европа, во 1927 година, во Берлин ја започнала филмската кариера. Одиграла 18 значајни улоги во неми и звучни филмови. Светска слава стекна со германско-чешкиот филм ЕРОТИКОН, снимен во 1929 година (режија **Густав Махати**), во кој до израз дошле нејзината убавина, фотогеничност и талент, со кои создаде лик на млада сензуална жена.

Овој преглед на филмското минато ги заокружува културните вредности на филмската ревија по повод Денот на заштита на аудиовизуелното наследство на УНЕСКО, која ја организира Кинотеката на Македонија и недвосмислено покажува дека и на овие простори постоеле некои филмски традиции, од браќата **Манак** па сè до 1941 година. Вредностите на тие традиции на немерлив и невидлив начин се вградени во подоцнежните успеси на кинематографиите на сите југословенски земји.



ТРИГЛАВСКИ СТРМНИНИ
(р. Фердо Делаќ)

САШКО НАСЕВ

ПАНКЕРИТЕ ЕПТЕН СЕ ЖИВИ!

(Кон филмот ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ,
сценарио и режија - Владимир Блажевски)

Владимир Блажевски е сериозен филмски творец. Тој е еден од водечките македонски режисери и сценаристи. На овдешната јавност, а и на просторот на поранешна Југославија, Блажевски како релевантен автор ѝ е најпознат по своите играни филмови. Иако тој и како документарист и како професор по теорија и историја на филмот на Факултетот за драмски уметности во Скопје е доволно значаен, за стручната јавност да го почитува и антиципира неговото филмско и човечко дело. Сепак, за нашата културна јавност Владимир Блажевски е најрелевантен како автор на играни филмови.

Владимир Блажевски не е творец само на артхаус филмови или на филмови за забава. Тој е сериозен мајстор во сите вештини кои го прават едно дело вистински филм. Со појавата на ХАЈ-ФАЈ кон крајот на осумдесеттите години на минатиот век, тогаш младиот автор со интерес за темите од македонската драматургија (*Хај фај* е театарска пиеса од Горан Стефановски произведена во Драмскиот театар во Скопје) покажа сериозна моќ и иманентна потреба за прецизна карактеризација и разголнување на општествените (социјалистички) деформитети (сталинизам, тоталитаризам, провинцијализам и слично), но едновременно се покажа како голем мајстор за создавање на

ликовите и нивно вообликување како херои и антихерои (Данчо Чевревски и Фабијан Шоваговиќ создадоа битни ролји во нивната интимна драма), како протагонисти и антагонисти. Доследно ги водеше стандардните три чина на сценариото со вовед, заплет и расплет, па ХАЈ-ФАЈ го промовираше Владимир Блажевски како сериозен уметник и интелектуалец со голема општа и филмска култура.

Вториот игран филм на Владимир Блажевски, **БУЛЕВАРОТ НА РЕВОЛУЦИЈАТА**, е продуциран и сниман во Белград, Србија. Со тамошни теми, артисти и фабуларни интереси на авторот врзани со транзицијата на еден град, на една земја, едно општество и едни луѓе. Сепак, заради драматиката на самата фабула и склопот на сите естетички параметри околу начинот на кој функционира **БУЛЕВАРОТ НА РЕВОЛУЦИЈАТА**, тоа е филм кој е најблизок до големата светска продукција. Жанровски е мошне консеквентен. Наликува на европскиот „црн бран“ со моќен заплет, главно граден врз судбински теми, како што се: желбите за подобар живот на една млада жена, криминалец со големо срце, изгубен родител кој не се снаоѓа во системот и слично. Нам лично филмовите како **БУЛЕВАРОТ НА РЕВОЛУЦИЈАТА** ни се блиски и поради една друга димензија, а тоа е организираниот живот во еден град и неговите навики. Грдотијата на секојдневјето без големи човечки вредности и убавината на можностите што ги нуди младоста се емоциите на кои се секаваме и денес, дваесет години по неговото прво прикажување. Ако се обидеме естетски да просудуваме со стандардите за барањето на трагичното, тогаш во овој филм се наметнува носењето на некое проклетство во судбините на протагонистите, а тие истите дејствуваат како осуденици за вина, а се без вина, но кои сепак се чувствуваат виновни!

Се вели дека е неблагодарно да му се придава на играниот филм само неговото уметничко значење, а притоа да се исклучуваат другите можности. Филмот како медиум во областа на индустријата за забава или, пак, филмските етички и дидактички капацитети се исто толку негово моќно оружје. Сето тоа учените филмски луѓе речиси секогаш го знаат и имаат на ум, па затоа најчесто филмот го доживуваат и промовираат како вештина. Како еден вид уметнички занает кој сака да комуницира со голема публика и со голема јавност.

Занимањето *филмски режисер* е веројатно најблиску до дефиницијата комплетна професија

и синоним за слободата на творењето, синоним за она што се нарекува автохтон и единствен творец на филмот. Сепак, една крајно потценета професија, особено кај нас, а од која главно зависи сè што ќе се случува со еден филм понатака, професијата филмски сценарист, Владимир Блажевски со своето сценарио за **ЦИПСИ МЕЏИК** ја извади на отворена сцена и без пардон, а на одреден начин во нашиот скромн творечки филмски свет успеа и да ѝ го одбрани дигнитетот. *Сценарист* е сосема релевантна професија и не е исто со режисер. Во случајот на Блажевски, не станува збор само за сценаријата во неговите филмови туку, пред сè, за неговото (по наше мислење) најдобро сценарио **ЦИПСИ МЕЏИК**, а кое не го режирал тој самиот, туку е режирано од друг голем мајстор на филмот - Столе Попов, па ова сценарио ги има сите елементи на голема филмска литература со која се



брани занаетот на сценаристот.

Како и да е, Владимир Блажевски веќе е познат балкански, би рекле и европски автор, но не само како режисер, туку и како филмски сценарист. Во традицијата на македонската кинематографија (исто така и во театарската продукција), крајно сериозно се забошотува улогата на „драматичарот“, т.е. на оној творец кој ги „измислил“ и скроил заплетите, карактерите, најчесто и жанрот и другите елементи на едно дело. Се мисли дека за да создадеш сценарио не треба да имаш некое посебно образование и дека треба да си писател што многу сака да гледа филмови?! Но, тоа не е така. Сценариото е мошне сериозен занает. Тој занает е понекогаш многу поблизок до архитектурата и до музиката отколку до литературата. Она што е архитектонски цртеж за една градба и на кој потоа се зида сè, тоа е сценариото за еден филм. Основно израз-

но средство на едно сценарио не се зборовите, туку тоа се сите дејствија, слики и звуци создадени на хартија, од кои потоа се создава целата магија на платното. Затоа Блажевски (како некогаш во минатиот век Трајче Попов со МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА) е човек на кој македонските сценаристи треба да му заблагодарат од причина што тој не само како писател, туку најмногу како создавач на сценарија и вешт филммејкер, го бранел и пресоздавал убавиот занает - *сценарист*. ЦИПСИ МЕЏИК е еклатантен пример за големо филмско сценарио напишано токму од Блажевски (во соработка со Столе Попов). Со максимална исполнетост на сите „архитектонски“ неопходности за едно сценарио да го наречеме вистинско сценарио, ЦИПСИ МЕЏИК е битен дел од историјата на македонската кинематографија. По обем мала, а по дела многу значајна кинематографија и сценаристика на Балканот. Блажевски како сценарист или косценарист соработувал и на други филмови. И така сè до последното негово дело ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ.

Сценариото за ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ Владимир Блажевски, според наши лични и колегијални сознанија, долго го работеше а го реализира речиси за без пари. Со вонредно скроман буџет, на супер 16мм, со ентузијазам на продукцијата еднаков на фанатизам, ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ полека станува синоним за страст, уметничка и творечка страст што вистинските мајстори на филмот секогаш ја имаат во себе. Не е ова глорификација без естетска фундираност или најдобро искажано мислење за колегата. Овој текст посветен на нашиот, македонски, последен игран филм со постигнат голем успех на меѓународната сцена и домашен кандидат за Оскар за 2012 година е професионално однесување спрема приказната што Блажевски ни ја раскажа во својот последен филм! Всушност, и сега и овде, би сакале да апелираме до сите оние од кои зависи домашниот филм, без разлика дали за филмот даваат пари или сакаат да го создаваат, да го толкуваат или, пак, само да гледаат филмови во кино. Би сакале да им укажеме да внимаваат на вештината и занаетот на создавањето на еден филм. А создавањето започнува со првиот синопсис на едно сценарио.

Уште во синопсисот започнува потрагата по добра приказна и гладта за добри ликови. Токму тоа и го прави Блажевски во ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ. Започнува со одличен синопсис. Тука секогаш се бараат филозофските, социолошките, историските и сите други значења на едно филмско дело. Не се рекло за чабе дека за добар филм, пред сè, треба да има добро сценарио! Не се рекло, уште помалку за чабе, дека од добро сценарио најчесто испаѓа лош филм, а од лошо сценарио не испаѓа никаков

филм! Затоа цениме дека ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ е одлично сценарио кое успеало да прооди на две нозе и да ни донесе многу радости. Тоа е скопска приказна која и однатре и однадвор мириса на тукашноста и на „скопскоина“, што овој навидум забавен и духовит филм го претвора во извонредно значаен семиотички клуч за пошироки филозофски контексти.

Иако филмаиите имаат специфична потреба жанровски да ги ограничуваат своите филмови, Блажевски не го слушнавме ниту еднаш во јавноста да го нарекува вака или онака својот последен филм за да го ограничи како комедија, трагедија или нешто слично. Ниту, пак, прочитавме некоја посериозна теоретска или естетска анализа на тема ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ. За таа цел нам ни е неопходно да имаме естетички алатки со кои ќе дејствуваме, а кои се објективни и немаат врска со бихејвиоризмот. Тие алатки, кои ние ги користиме, веќе се употребуваат во сериозни академски средини. Еве неколку обиди со овие естетски алатки да синтетизираме за ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ.

Најнапред да ја видиме внатрешната суштина на сценариото. За таа цел има потреба да направиме едно кроки на синопсисот, кое оди вака: си била група панкери, од Скопје, сега средовечни мажи и жени, што се растурила по Босна, Србија и тука е некаде по Скопје. Кој станал месар, кој ја бара среќата како дилер, не е толку важно, важно е тоа што луѓето од оваа банда ги одржуваат две работи во живот - **љубовта** (па и таа за рокенрол) и (потребата да се зачува) **невиноста!** Не невиност и љубов во pejоративна смисла, туку во филозофска, дури и аксиоматска смисла. ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ поставува дијагнози за времето и просторот додека трае дејствието, ги констатира состојбите и сето тоа низ посебниот поглед на светот, од страна на Владимир Блажевски.

Понатаму, сценаристите и филмаиите, кои немаат „уметнички“ желби да пишуваат ремек-дела само за оскари, веднаш ќе забележат дека во оваа приказна нема „празни одови“, епопеи и хероини и визуелни ефекти од кои ќе ве заболи глава, туку дека има една топла човечка драма со своја сопствена апсурдност да се сака жаба и да се свири во Дебар. Во оваа приказна не има сите нас. А со сите нас и ликовите на Блажевски кои се веристички, жедни по младоста и пријателствата растуруени некаде на Балканот, сите по потекло од ова милје. Има страдалници кои се тепани по улици и возачи на камиони што кога ќе ги видиш колку кулираат, човек не знае на кој трип се. Сè на сè, ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ за секој оној што разбира филм ќе донесе чувство дека тоа е одличен филм.

Специфично за ваквите филмови е и начинот

на кој актерите ја доловуваат севкупноста на делото и како со режисерот комуницирале другите соработници. Нашата нова естетска алатка за анализа оди во тој правец.

Јордан Симонов, Тони Михајловски, Камка Тоциновски, Џевдет Јашари, Кили Поп-Христов, Владимир Тулиев, Ратка Радмановиќ и сите други, кои се добри глумци, во ова дело на Блажевски на најексплицитен начин ги покажуваат своите капацитети. Не капацитети на инстант ѕвезди од платното, туку на артисти-велемајстори кои мајсторски прикажуваат **сè од скопската маргинална стварност**. Исто така постапуваат сите останати соработници на Блажевски. Димо Попов во своите кадри секогаш има „длабина“ и логичен пад на сенките од светлото.

Александар Пејовски, млад композитор што ја направил музиката, а *Новиот почеток* во својата несовршеност се совршениот бенд за да ја отсвири таа музика на Пејовски, за во овој филм таа да прозвучи совршено во склад со потребите на режисерот. Скопските згради по периферијата и крстот на Водно, сосе урбаниот пејзаж, се вистинскиот амбиент кој Блажевски речиси документаристички (како постапка на режисер-мајстор) го наметнува и врамува во нова слика за старите и гневни момци приспособени на овие сегашни градски и општествени услови. Што вели композиторот (за добрите уметнички дела) – Венко Серафимов – „ценим и поштуем!“ Тоа е најсериозниот комплимент кога станува збор за овој филм и најдобрата естетска афирмација за истиот овој филм.

Сепак, ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ има и едно подлабоко значење, иманентно за уметноста што сака да менува пред себеси и е повеќе од естетска анализа. Тоа е неговата мисла! *Мисла* како однос спрема сè, а не мисла оти некој нешто се замислил па сака сè да каже што научил во животот. Ова за нас е филм којшто, пред сè, е филм за љубовта и невиноста, а потоа нека биде *црна комедија* или урбана легенда. Во овој филм, под неговата површина, се загатнати и етничките односи (не само како политичка димензија) како секојдневна животна судбина на сите нас. Во овој филм, на одреден начин се

иронизира таканаречената загриженост на странците, трошејќи го своето скапо европско време покрај некој скопски базен и со коктел в рака. Во овој филм, на крајот на краиштата, се отвора бесмисленоста од стравот од смртта, социјалниот аспект на староста (кога се нема пари да се платат сметки за струја), па и еден нов „мал милион“ на теми, теми на кои Владимир Блажевски интуитивно реферира како уметник, а не само како рационален и луциден режисер, или, пак, само како хроничар на времето!

Сè на сè, ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ е одличен филм, со одлично сценарио, одлични актери и типична скопска атмосфера која само на тој начин станува светска и блиска до остатокот на планетата Земја.

Тоа е еден од ретките македонски филмови снимени во последниве десетина години што е на релевантно занаетско и естетско ниво. Овој филм со сопствената **филозофија** и по својот **хуманизам** слободно го нарекуваме – ново ниво на создавање игран филм во нашата кинематографија.

Се чини дека треба сите ние, поучени од успехот на ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ, ние, кои тогаш кога нè боли забодиме на забар а не на гинеколог, сите да разбереме дека филмови треба да пишуваат сценаристи, да ги режираат режисери, а таквите филмови да ги промовираат нашите синестетски капацитети дома и насекаде по светот. Овој одличен филм на Блажевски е одлична можност за демистификација на загатките меѓу еснафот

и во јавноста, каков што треба да биде еден домашен филм! Присутен е на десетици филмски фестивали во Европа и светот, а на многу од нив освојува награди. Не поради друго, туку затоа што ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ е *паметно и вешто создадено уметничко дело* со огромно значење за нашата кинематографија во почетокот на втората декада на дваесет и првиот век.

ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ
(р. Владимир Блажевски)



АРСИМ ЛЕСКОВИЦА

ЕМИГРАНТСКИТЕ ДВОЈНИ ПРЕСЕЛБИ: „БАЛКАН – ЗАПАД“ & „СЕЛО – ГРАД“

(за филмот *ВОЈНАТА ЗАВРШИ*,
режија Митко Панов, 2009)



Филмот *ВОЈНАТА ЗАВРШИ* му пристапува на човечкиот живот, на балканското семејство, на она наше постоење, од сосема нов аспект на гледање. Балканскиот човек се обидува со сите средства што ги има на располагање да се спротивстави на несреќата, страдањето, воените пустошења, социјалните неправди поврзани со самата структура на општеството или со личните несреќи. Со високи естетски проткајувања, филмот ни го доближува балканското семејство, како тоа ја доживува несреќата, односно како се справува со бескрајните страдања што се вткајувале во судбината на секоја индивидуа или колектив.

ВОЈНАТА ЗАВРШИ го покренува прашањето што е животот, што значи „живеење“ за човек што припаѓа на традиционалните (балканските) култури. Митко Панов, на свој оригинален начин во овој филм, како и целиот негов претходен опус, промовира вистински вредности. Го обработува Балканот, оние заедници и луѓе кои во културна смисла се наоѓаат во сурова „необработена“ културна форма.

Зошто ставив акцент на вредноста и Балканот? Да, токму промовирање на балкански вредности. Балканот досега се здобивал само со pejоративна конотација во текот на сопствената историја, и тоа не по вина на другите туку поради самите нас, зашто така сме ја претставиле. Примери да не набројувам, има многу. Доволно е на некој странец да му го спомнеме зборот Балкан и како на филмска лента да му поминат сцени од војна, агресија, примитивизам итн. А нашите автори, по навика, не се водат од тоа дека и Западот е само убеден во сопствената супериорност, повикувајќи се постојано од економската позиција. Но, да го оставиме сето тоа...

* * *

Дејствието на филмот се одвива на просторот наречен Балкан во рурална средина, за потоа да се префрли во Швајцарија, Запад, урбана

средина. А кога велам просторот Балкан, не би требало да ни е од „животно“ значење прашањето каде „поточно“, во Македонија, Косово или во некоја друга балканска земја. Туку треба да се запрашае како се одвива. Исто така би било нелогично ако раскажуваме за периодот кога се одвива дејствието, а да поставиме прашање во колку часот.

Светот денес не познава граници или, пак, само се поведува на тоа. Особено не знаеме за граници ние тука во „потесниот Балкан“ – Македонија, Србија, Албанија, Косово, Црна Гора. На крајот на краиштата, семејство) си е семејство, било македонско, било албанско, било некое друго семејство од балканските држави. А кога станува збор за филмот ВОЈНАТА ЗАВРШИ, не треба да се постави прашањето *Кој зборува?* – туку *Кој слуша?* и наместо *Кои актери ги играат улогите?* – треба да стои *Кој ги гледа?*

Во центарот на нарацијата стои косовско семејство од село Тупала во Медвеѓа, составено од таткото, поголемиот син Расим со сопругата Шпре-са и трите деца, Осман, помалиот брат кој живее и работи 20 години во Швајцарија, со сопругата Назмие и синот Валмир. Поради војната на прагот, Расим бара азил во Швајцарија, со надеж да му се придружи на братот Осман. Барањето е одбиено од тамошните власти, како што и ни раскажува наторотот во „оф“ додека семејството Рахмани чека за одговор пред шалтерите.

Година 1998, Балкан. Вака започнува филмот, а Расим Рахмани со приказната за себеси и семејството во „оф“ тон го слушае: *со етнички тензии подразбирам дека ни ти ни твојот сосед не можете да се справите со животот, па си ги јадете цигерите меѓу себе, така било од времето, уште пред да почне војната.*

Ликот на Расим во текот на филмот често го гледаме во крупен план, зборува во себе повеќе отколку со другите. Главен протагонист околу кој се надоврзуваат другите ликови.

* * *

Расим (Музафер Етеми): - главна цел во животот му е да остане мирен и верен во својата сакана земја, да ги учи децата во селското училиште. Многу поврзан со својот татко- имењак, ова поврзување го среќаваме уште во првата сцена кога синот Расим му носи вода на таткото за да си ја направи утринската молитва. Станува бесен не поради војната која се засилуваше од ден на ден, туку го беснееја помислата и притисокот од неговата жена и братот Осман да бара азил во Швајцарија.

Расим оди во Швајцарија, не по своја волја, таму е само со тело, мислите и целата негова енергија се насочени кон родното место, кај ниви-

те на татко му, кај училиштето. Иако работи со братот Осман и е меѓу своето семејство, сепак е отсутен, станува туѓ меѓу своите. За него, новата средина е бурна, мрачна и хаотична. Расим во урбаното живеење, па и во туѓина, речиси нема никаква братска блискост со Осман.

Па, има ли поголема војна? Како што велеше таткото: *Најголемата војна е таа што се одвива под твојот покрив, сè друго е само привремен метеж.*

Расим не припаѓа таму, неговата душа е заробена во татковото место. Во една од сцените Расим вели: *Јас сум роб на минатото, колкав маж сум таму, а тука се чувствувам како кокошка...* Останувањето в туѓина за него е пораз, а враќањето опасно. Како што се опишува Расим себеси, (за мене знаат дека ни мравка не би згззил), но посегнува да го убие својот брат Осман кога дознава дека му ги продал нивите. Зар, Расим, кој во својата земја не сакаше да купува пиштол, тука во Швајцарија да го убие својот брат? Неговата жена Флора, која го спречува, и синот во него гледаат убиец. На сон се среќава со својот умрен татко, му го дава синот како аманет и ред други совети. На крај Расим се смирува со братот и решаваат да се вратат дома.

* * *

Лично сум убеден дека за преселбите на населението на релација Балкан–Запад, особено за преселбите на селското население во поголемите градови – не сме се зафатиле со посериозно проучување, или не сме го разгледувале како комплементарен фактор на урбаното живеење со суштински социјални, економски и демографски влијанија и последици. Овој филм ни го отвора и овој прозорец, па ги разоткриваме ефектите и контраефектите кои ги донесува процесот на преселбата на овој дел на населението.

Митко Панов ни ја посочува проблематиката на овој слој луѓе кои се соочуваат со разни препреки и тешкотии при приспособувањето сред урбаното живеење кое има свои посебни барања – несфатливи за селскиот човек. Градот е таков што ја крши традицијата и ги ослабува роднинските врски. Овие средини будат страв кај селскиот човек, па Расим се соочува со хаосот и со анонимните правила на „метрополската џунгла“.

Кога сме кај ликот Расим, треба да ги спомнеме и сцените со српскиот директор на училиштето, прочуениот актер Енвер Петровци. И покрај тензиите што извираат од војната и се отсликуваат во секоја пора на животот, разговорот меѓу Расим и директорот е пријателски, комуницираат како добри стари познаници. Токму како што истакнува академик Ѓорѓи Старделов во своите студии за

балканскиот живот: „да се живее еден со друг, а не еден покрај друг...“

Директорот на селското училиште во една сцена на комичен начин вели: *Кој кому, ако не свој својот /свој на својот/ – (Ко коме, ако не свој своето).* Тоа што го кажувааше и Расим на почетокот од филмот, но во себе...

Режисерот со голем осет и воспоставена цел најдоследно се придржува до идејата на филмот, за во ниеден момент да не скршне од патот. Не да ја прикаже војната, ова не е воен филм, оти и така војните на Балканот одамна го положили својот испит по глупоста. Неколку воени документарни автентични одломки во почетокот на филмот служат само како мост да се премине во другото, во внатрешните дилеми на човековото постоење и барањето алтернативи.

Осман (Армонд Морина): Неговиот лик го перципираме како антоним на Расим.

Нема изградено чувство дека докрај се врзал за една татковина, јазик или вера; распнат помеѓу Балканот и Западот. Во една сцена на прошетка до нивите ќе каже: *Па тука ни ѓаволот не снесува јајце, да бегаме, ме фати алергија.* Токму неговото доаѓање во посета предизвикува некој вид паника, а Расим ќе го пречека со зборовите: *Што бараш тука? Знаеш дека има војна?*

Самиот дијалог кој се води меѓу нив, во текот на филмот, претставува два различни света, Балкан и Запад.

Осман во себе го носи Одисеј, трага по другото, на некој начин е и смел авантурист и на моменти меланхоличен. Доаѓа одвреме-навреме кај својата Пенелопа, во родното место.

На денот на културната манифестација пукаше со оружје, Расим го укорува со зборовите: „Не знам како во Швајцарија, но тука мене треба да ме прашаш пред да направиш нешто, овде има наши закони кои треба да ги почитуваш“. Осман одговара: „Па, јас сум на мојата земја, правам што сакам“. Како да не знаеше за реалноста во која се наоѓа, следен на сите страни од полицијата.

Двата лика, Осман и поголемиот брат Расим, со својата одлична глума, успеваат да воспостават игра, комуникација; сите диференцијации на крај се сумираат за да се создаде идентитет. Режисерот преку движењето на различноста ја создава играта која не е „една игра во светот“ туку „игра на светот“, создавање дело. И самиот поим „различност“ (la difference) упатува на една современа естетска демонстрација за можноста да се открие светот на другиот (на ликовите).

Во последната секвенца двајцата браќа се зближуваат, по долгиот поминат пат, по долгото војување „под ист покрив“.

Татко (Сулејман Локај): Се плаши да не го загу-

би семејниот столб, неговите постапки се свети заштитници на семејството, се смета себеси за пречка и посакува смрт. Жртва за семејството, неговата смрт во филмот не се прикажува како трагедија, туку како потрага по хармонија. Ликот на таткото е мудроста на староста.

Тој зборува само кога е потребно, или зборува со својот молк. Најдобро ја постигнува целта со својот син Расим. Заедно ги придвижуваат настаните, тие се ликови врз чија основа се гради или конструира целиот филм. Смртта на таткото во семејството Рахмани, всушност, ја одгатнува бесмислицата на убивањето, самоуништувањето.

Таткото на крајот кажува: „Ние не се знаеме меѓу себе, не знаеме што закони (канони) постојат во нашата непосредна близина, а се стремиме по идеалите кои и онака не ги разбираме“.

* * *

Ликовите се реализирани до оптимум, конзистентни во нивното битисување. Режисерот одбрал да работи со оние актери кои најдобро ја завршуваат задачата, а тие, актерите, само го повторуваат во филмот тоа што им се случило реално, во нивните кожи за време на војната во Косово.

Да не заборавиме, актерите од овој филм се добитници на многубројни награди, активни во својата професија со ангажмани низ целиот свет. На пример, истакнатиот режисер, актер и универзитетски професор Енвер Петровци, во улогата на директор на училиштето, го гледаме кратко во филмот, но чудесно, не го чувствуваме неговото отсуство понатаму во текот на филмот, затоа што сите актери, вклучувајќи ги и децата, не скршнуваат ни за миг од поставениот режисерски концепт.

За филмот да не загуби ништо од беспрекорноста, се ставаат во функција и женските ликови, сопругите на браќата Рахмани. А комичниот ефект се постигнува во сцените кога Шпреса и Назмие водат дијалог меѓу себе или со своите мажи. Ваквиот хумор е токму онаа „сол во манџата“ без чија доза секое уметничко дело би немало доволен вкус. Вистински хумор кој ја разгалува душата на гледачот, бидејќи тоа е хуморот кој не трпи дефиниција, туку само се чувствува.

Хумор од ваков тип, ретко, да не речам никогаш, недостига во нашата играна продукција. Женските ликови во овој филм се изградени на еден многу специфичен и инвентивен начин... Токму затоа во овој филм се и третирани заедно – па претставуваат еден сосема посебен дел за анализа. Но, ќе се потрудам во кратки црти да го објаснам тоа: со оваа прецизно поставена цел на режисерот, продираме длабоко во нивната психологија. Женските ликови Шпреса и Назмие се посposобни да се приспособат

на новата средина, особено во споредба со нивните сопрузи – или се трудат повеќе или имаат посилна мотивација. Ваквите обиди, за жал, се комични, бидејќи тие цело време се хранат со надеж дека во странство, а особено во една таква урбана средина – се живее убаво и модерно.

Но, тенденцијата да се има цврст идентитет по „двојната преселба“ од родното место во странство и од своето село Тупала во европската метропола – е невозможна за благородната душа на балканскиот човек.

* * *

Камерата во овој филм има адекватна поставеност и висока функционалност, овозможувајќи да се долови секој неопходен елемент. Ова е прв филм во нашата играна продукција кој е снимен со најсовремена техника, наречена ХД (High Definition).

Камерата при своите точни кадрирања одговара на секое прашање поставено од гледачот. Кога врши панорамски снимања, а во овој филм тие се многу присутни, всушност одговара на прашањето „каде се одвива дејствието“, за потоа да премине во средните и крупните планови.

Не треба да поминат незабележани кадрите кои ни прикажуваат панорама на швајцарските планини, кои со претопување на кадарот се трансформираат во косовски планини, и обратно, косовските планини со претопување на кадарот се трансформираат во швајцарски планини.

Овие кадри не се реализирани со цел да се пофали камерата со егзибиционистичките изведби, туку со претходно поставената цел на режисерот и стручната екипа, за да се пренесат многу пораки и идеи; црпејќи од високото познавање на филмскиот јазик и неговата суштина. Самото претопување на кадарот значи сплотување, движење без застанување (без рез), претопувањето на кадарот како мост, преминување од едно во друго, движење Балкан – Запад и Запад – Балкан.

Режисерот успева да ги хармонизира нотите во една целина. Ликовите и камерата со точните кадрирања зборуваат како една уста, а филмот е тоа, комуникација (јасна визија) со себе и со гледачите. Воспоставување комуникација, Балкан – Запад и обратно, а меѓу нив не постојат ни природни граници (камерата во филмот не ни прикажа реки и мориња за да не префрли во Швајцарија), туку постојат само тие граници поставени од човечка рака, кои ние ги нарекуваме државни граници, а гледано од културен аспект тоа воопшто не е битно.

Овој филм успева да воспостави културна комуникација „без конфликт“, и тоа за првпат во историјата на балканскиот долгометражен игран

филм. А за да се реализира ваков филм, потребни се две нешта, прво: да се има знаење (разбирање) и второ: да се посака.

А да се знае, како што одредува и Трајан Стојановиќ: „да се знае (разбере) Балканот значи да се разбере цел свет“.

А да се посака, треба првин срцето да е отворено, да излеземе од стегите внатре во нас, за да ја препознаеме реалната објективност која се бара од нас, луѓето од културата.

Како што кажале паметните:

„Татковината на сите луѓе е животот“, или:
„Моите луѓе се луѓето со кои живеам“.

* * *

Музиката во филмот исто така остава свој белег. Прекрасната музика во текот на целиот филм е плод на неколкумесечниот труд на Дуке Бојаџиев, кој прошетал по југот на Албанија за да се запознае одблиску со изворната музика. Ваков професионализам недостига во нашата уметност, бидејќи музиката исто така е важен елемент во филмот и не треба да биде последното на кое треба да се мисли. Музиката често во некои филмови се става колку да ја има, во стилот „музика заради музика“ и на места каде што не е функционална.

Во овој филм, музиката и визуелниот ритам се усогласени. По завршувањето на својата работна обврска на овој филм Дуке Бојаџиев изјавува: *За прв пат имав можност да ја истражувам изворната албанска музика, имав многу емоции, имам симбиоза на културите и верувам дека уметноста е елемент кој има сила да не зближи сите и да не убеди дека ние сме една заедница. Со овој проект успеав да го заживеам космополитскиот дух на народите кои живеат под ова поднебје.*

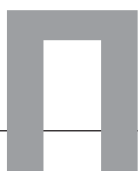
* * *

И токму поради тоа, Митко Панов со овој филм поставува основа за создавање на еден интеркултурен, повеќенасочен светоглед, во кој културите комуницираат меѓу себе, се надополнуваат, разменуваат искуства, при што македонската кинематографија се покажува себеси не како провинциски изолирана, ами чекори заедно со развиганите светски кинематографии.

Филмот ВОЈНАТА ЗАВРШИ покажа дека нашата кинематографија е способна да се надмине себеси и да порасне отворајќи се не само за сличностите туку и за разликите – претворајќи ги тие разлики во едно големо естетско богатство...

МАКЕДОНСКИ КУСОМЕТРАЖНИ ИГРАНИ ФИЛМОВИ НА КИНОТЕЧНОТО ПЛАТНО

СЛУЧАЈНИТЕ ПРОБЛЕСОЦИ
НА ЕДНА МАРГИНАЛНА ПРОДУКЦИЈА



Продукцијата на македонските кусометражни играни филмови своевременно историчарот на филмот Мирослав Чепинчиќ ја значи како „маргинална“ (Мирослав Чепинчиќ, *Македонскиот игран филм – книга прва*, Скопје: Кинотека на Македонија, 1992, 277-308). Таквата квалификација Чепинчиќ тогаш ја употреби за филмовите снимени во периодот додека Македонија беше дел од Југословенската федерација, но, еве, дваесетина години подоцна, нема никаква причина ваквата констатација да биде изменета. Причината е во тоа што и тогаш, а и сега, на овој жанр се гледа како на инфериорен во однос на долгометражниот игран филм, па особено во Македонија, со него се занимаваат речиси исклучиво почетници, дебитанти, на кои краткиот филм треба да им претставува виза за долгометражно филмско остварување. Таква е практиката и на Филмскиот фонд на Македонија, кој, од лукративни причини (филмот е скапа играчка), на дебитантите им доделува средства за краткометражни играни филмови. Но, да ги оставиме причините на продуцентите настрана, она што нас нè интересира е естетската, уметничката вредност на овие филмови, кои, поради спецификите на жанрот и својата временска ограниченост, по дефиниција, би требало приказните што ги раскажуваат да ги презентираат низ визуелно супериорен, софистициран израз, кој, на некој начин, се доближува до поезијата.

Во изминативе дваесетина години на независна Македонија, таквите проблемсоци беа сосема ретки (М. Панов, И. Иванов) и не беа производ на некоја посериозна стратегија на македонската филмска школа, туку на индивидуалниот талент (и упорноста) на авторите. Во последниве неколку години, со основањето на споменатиот Филмски фонд, ситуацијата во поглед на квантитетот на оваа продукција е изменета, затоа што Фондот, редовно, годишно финансира по неколку вакви остварувања, но во поглед на квалитетот и рецепцијата на овие филмови нема никаква посуштинска разлика од она што било практика во изминативе шеесет и кусур години, откако трае

македонската организирана продукција – тие се со-сема маргинализирани и служат единствено како запознавање со авторите, нивно претставување во филмскиот свет. За ваквата рецепција на жанрот се виновни делумно и самите автори кои безрезервно ја прифаќаат ваквата етика и не секогаш на овие филмови им пристапуваат со онаа сериозност со која (би) им пристапиле на долгометражните играни филмови, во чија продукција, знаеме, се вложуваат неспоредливо повеќе средства.

Кинотеката на Македонија во изминативе неколку години, на разни начини, преку промоции и филмски циклуси („Македонска панорама“ и др.), се обиде да ја измени ваквата ситуација и да ѝ ја доближи оваа навистина маргинализирана продукција на филмската публика. Па така, овој текст нема да претставува некакво исцрпно истражување на состојбата со македонската краткометражна продукција, туку само ќе се осврне на пет-шест кратки филмови, снимени во последниве две-три години и проектирани на големото платно во киносалата на Кинотеката на Македонија.

УБАВИ, ГРДИ И ЛОШИ

Првиот од нив е филмот УБАВИ, од 2008 г., реализиран со финансиски средства доделени од Министерството за култура на Р. Македонија, во продукција на продуцентската куќа „Блиц кадар“, во режија на младиот Кирил Узунов, кому овој филм, всушност, му беше практичен дел од одбраната на магистерскиот труд на Националната академија за филмска и театарска уметност во Софија, Р. Бугарија. Узунов, покрај тоа што ја потпиша режијата на филмот, истовремено е автор и на сценариото и на музиката, а самиот тој и го монтираше својот филм, во кој беа искористени и неколку музички нумери на неговиот татко, кантавторот Јанко Узунов. Според зборовите на Узунов, „УБАВИ е 27-минутен фантастично-драматичен психолошки трилер, кој раскажува трогателна историја за нескротливата, неуништлива сила на една вистинска доживотна љубов помеѓу двајца вљубени“. И тоа е навидум така, затоа што филмот навистина го претставува ова романтично и по малку патетизирано клише, преку двајцата главни ликови, акцентирајќи дека мажот Иван, и по толку години, не се откажува од својата душевно болна жена Александра. Но, за секој филм не е пресудно она за што зборува туку како раскажува. А УБАВИ раскажува недоволно убедливо, недоволно сугестивно. Причини за тоа можат да се бараат и во недоволно мотивираното сценарио, и во неадекватните режисерски решенија, особено во дијалогските сцени кои речиси без исклучок се реализирани според клишето: план-контраплан; и осо-

бено во неубедливата актерска игра.

Во филмот УБАВИ нарацијата има два паралелни текови. Таа од сегашното време на дејствието се сели во минатото, и преку сеќавањата на главната хероина, која живее во минатото, ја раскажува приказната за почетоките на нејзината болест сè до завршувањето во институција за ментално болни лица. Всушност, душевно болната жена живее во својот аутистичен свет во кој пристап има единствено нејзиниот сакан маж, но таа и него и себеси се перципира единствено во младоста, во минатото.

Во воведните секвенци на филмот УБАВИ има една убаво визуелно решена, релативно долга секвенца во која главната хероина исплашена лута низ болничките ходници, но за жал, атмосферата на страв и неизвесност, на која филмот претендира, исчезнува со првите зборови од неавтентичните дијалози, т.е. кога времето на нарацијата се сели од сонот/сеќавањето/перцепцијата на хероината, во нејзиното „јаве“ (кое секогаш е во минатото време на дејствието, остарената хероина не зборува во сегашноста на приказната). Ни функционалната сценографија на Иван Вељановски не им е многу од помош на двајцата главни актери во филмот, Мелита Софрониоска и Кирил - Кили Поп-Христов, кого сме го виделе и во подобри изданија, но овде неговото потенцирано скопско меко „л“ во изговорот особено многу му пречи автентично да ја долови рољата на офицер од средината на минатиот век. Така, може да се каже дека УБАВИ функционира само кога протагонистите молчат. Покрај тоа, недоследните, со ништо немотивирани режисерски решенија од типот: крупен план во кој се врти плоча со иглата поставена на претпоследната песна/среднокрупен план во кој двајцата вљубени танцуваат додека Јанко Узунов пее и одеднаш песната се прекинува/крупен план на грамофонот кој прекинува со работа затоа што плочата ненадејно стасала до крајот; уште повеќе го девалвираат ова филмско остварување. Во просечноста се вклопува дури и еден „специјален гостин-свезда“, како што стои на шпицата, Мето Јовановски, кој го игра остарениот Иван и кој во единствената реплика е тотално неубедлив. Финалето на филмот, пак, кога главната хероина, иако лекарите (повторно неубедливи реплики) тврдат дека е безнадежен случај, сепак ги отвора очите, затоа што во неа верува нејзиниот сакан, наместо најавената атмосфера на страв и неизвесност, делува повеќе како некоја евтина комедија. Така, интересната приказна за изменетата состојба на свеста на една жена, која речиси по дефиниција бара поетска интерпретација, во вака нагласена прозаична варијанта, која притоа и не е успешно реализирана, доживува фијаско.

Во 2009 г., Илија-Ико Каров, дипломец по филмска и адвертајзинг-режија на Катедрата за визуелни уметности на Новиот бугарски универзитет во

Софија, автор на 150-ина рекламни спотови и неколку кратки филмови, го реализираше 10-минутниот краткотражен филм СЕРИЈА ОД МАЈКИ – УБИСТВО БРОЈ 3. Тој воедно беше задолжен и за костумите во филмот и за сценариото, кое беше работено според истоимениот роман СЕРИЈА ОД МАЈКИ на професорката по форензика на Природно-математичкиот факултет во Скопје, Мимоза Ристова, алијас Ава Марис, косценарист на филмот. И романот на Ава Марис, и филмот на Каров, а подоцна и филмот МАЈКИ на Милчо Манчевски, беа инспирирани од исти настани, од сериските убиства кои ги извршуваше контроверзниот новинар Владо Танески и потоа пишуваше за нив, а кои пред неколку години ги потресоа Кичево и цела Македонија.

Филмот беше снимен во Скопје, во продукција на „Дрим фектори Македонија“ и „К-15 продукција“. Професорот по семиотика, писателот Венко Андоновски, филмот на Каров го класифицираше како „неонатурализам“ и го означил како „мајсторство на детаљот“. „Идејата дека во секој од нас лежи свер, кој чека момент да ја искаже својата мрачна страна, е визуелизирана со многу мајсторство и со извонредно чувство за детали“, нагласил Андоновски. Сепак, и покрај чувството за детали, треба да се нотираат и повеќе недоследности при реализацијата на овој филм, кој, според авторот Каров, „ја разоткрива двојната природа на човекот и неговата склоност кон злото“. Првата од нив е недоследноста во однос на вистинската, реалната приказна која послужила како основна инспирација за филмот. Иако режисерот Каров се огради од директни влијанија („Не бев инспириран директно од случајот Владо Танески, но индиректно филмот има врска со овој настан“), сепак, најголемата драматуршка вредност на реалната историја беше тоа што новинарот ги извршувал убиствата, а потоа пишувал за нив, објавувајќи ги текстовите во дневниот печат, со детали кои би можеле да му бидат познати само на непосреден сведок на настаните. Впрочем, така и беше фатен од полицијата. Во филмот на Каров, пак, еден човек, портретиран како психопат, убива, и потоа, нагласено псевдоморалистички, ги запишува своите мисли, поточно своите судови за жртвите. И ако слабости можат да се пронајдат и во клишираните режисерски решенија (убиството не е претставено во кадарот, а крвта од жртвата се разлива по очилата, итн.), сепак, без сомнение, најголемата слабост на овој филм е нарацијата во оф-тон. Ваквиот тип нарација и во долгометражен игран филм е проблематична, а во десетминутен филм е недозволена. Покрај тоа, во реализацијата на филмот учествува и дел од актерската екипа на хумористичната ТВ-серија „К-15“. И ако за Васко Тодоров, кој го толкува главниот лик на Убиецот и кој во филмот не проговара ниту збор, туку неговите мисли ги изговара наратор во оф-тон, може да се каже дека успе-

ва да избега од ликот на Тошо Малерот кој го толкува во популарното шоу „К-15“ и со помош на гестикулации, успева да долови профил на психопат-убиец, тоа не може во никој случај да се каже за препознатливиот глас на нараторот Љупчо-Бубо Каров (татко на режисерот), кој не ни може да избега од начинот на интерпретација на неговиот популарен комичен лик од „К-15“ – Цацко. Неубедливата интонација на гласот и неубедливата интерпретација дополнително го влошуваат впечатокот на и онака непотребниот оф-тон. И така, ефектот на страв и тегобна атмосфера, кој режисерот се обидува да го долови со овој филм, е руиниран уште на самиот почеток. Сепак, од овој филм треба да се издвојат функционалната камера на Александар М. Крстевски и монтажа и постпродукцијата на Филип Грчевски, секако, реализирани во соработка со режисерот Каров.

ТАКСИСТОТ ШТО ГО СОНУВА СВОЈОТ СОН

„Пегаз-филм“ во соработка со „Наше маало продукција“ и „Moving Pictures & L.F.S.“ од Белград, со финансиска поддршка на Филмскиот фонд на Република Македонија, во режија и по сценарио на Игор Соколовски, во 2010 г., го реализираа 16-минутниот игран филм ЛУБОВТА НА БИЛБОРДОТ, филм кој успешно ја одржува речиси надреалната атмосфера во која нè воведува уште со првите кадри. Имено, најголемата доблест на овој филм се состои во тоа што не особено интересната приказна ја реализира на визуелно доследен начин и така успешно филмски раскажува, и тоа на повеќе наративни нивоа. Приказната може да се резимира во неколку реченици: во некоја пустелија (која по малку асоцира на пејзажите од Дивиот Запад), во која се слуша единствено песната на штурците, во топло летно пладне еден осамен таксист со шапка на главата (уште една асоцијација на Дивиот Запад), го паркира својот олдатјмер и додека се одмора чекајќи муштерии, се загледува во убавицата од плакатот залепен на полскиот тоалет. По средбата со неколку невообичаени ликови, таксистот, кому очигледно му е топло, замаен од пиво, ја бакнува убавицата од билбордот која е облечена во костим за капење. Во тие мигови, кога му забранува на еден муштерија со заклато прасе да влезе во колата и на работникот да залепи друг плакат врз убавицата, таксистот ги искажува и единствените филмски реплики. Кога по уште неколку лименки пиво таксистот задремува, убавицата слегува од плакатот и без збор влегува во таксито. Додека се возат, се слуша песната „You can't steal me“ („Не можеш да ме украдеш“), која има и наративна функција. По одредено време, такси-

стот и убавицата стигнуваат до една осамена плажа каде што се слуша само писокот на галебите, по што убавицата, повторно без збор, влегува во водата да се разлади. Во следниот кадар ги гледаме задреманиот таксист и патот по кој се движи неговото такси. По затемнувањето на кадарот, во оф-тон се слуша звук на судир на коли кој ја заменува визуелната нарација. Во следната секвенца ја гледаме убавицата, но не веќе облечена во бикини, туку во рокерски изглед, со гитара обесена на рамото. Овој пат таа се загледува во билбордот, на кој стои слика на таксистот со стетсон на главата, олдтајмер, гитара и натпис „You can't steal me“. Убавицата ја остава гитарата под билбордот, во знак на секавање на таксистот, со насмевка го поздравува и заминува. Во последната секвенца се случува и расплетот на дејствието на филмската приказна, поентата: таксистот се буди од дремката во која потонал на плажата, ја гледа убавицата облечена во костим за капење, потоа уште еднаш се буди во пустелијата под жешкото сонце и не му е јасно дали го гледа плакатот залепен на тоалетот или убавицата од плакатот. Последниот панорамски кадар на пустелијата и на таксистот и неговиот олдтајмер, кои стојат осамени во неа, разрешува секаква дилема: таксистот задрема во пустината и таму сонуваше дека сонува, всушност сонуваше дека ја одведе убавицата на плажа, дека таму задрема, дека загина во сообраќајна несреќа, дека убавицата го посети оддавајќи му почест, сони и дека се разбуди од сонот на плажата, сè додека уште еднаш не се разбуди од сонот во пустелијата, во реалното време на нарацијата. Така, всушност, филмот ЛЉУБОВТА НА БИЛБОРДОТ се поигра со наративниот тек, внесувајќи фантастични елементи во приказната, за на крај сепак, реверзибилно, да се врати во рамките на реалистичката нарација. Во филмот нема филмска музика која се користи за потенцирање на дејствието, туку само споменатата песна што се слуша од радиото е искористена во функција на филмската нарација. И токму тоа, реалниот амбиент, звуците на штурците и галебите, како и отсуството на дијалози, освен споменатите две-три реплики на главниот лик, на филмот му даваат димензија со која тој успева да ја долови филмската магија, односно да ја постигне илузијата на реалноста кон која претендира. Главните актери во филмот, Димитар Зози и Ивана Мирков, како и оние во епизодните ролји успеваат со гестикации и движења да го остварат неопходниот минимум на комуникација за разбирање на ониричната приказна, па сепак, режисерот Игор Соколовски е најзаслужниот кој сопственото сценарио успеал да го реализира во солидно филмско остварување. Сепак, останува прашањето: дали е доволно само да се покаже дека се знае да се раскажува (филмски) и не е ли неопходно да се посвети малку повеќе вни-

мание и на она за што се раскажува, за да не предизвика раскажаното единствено рамнодушност кај рецепторите?

СИНОВИ И ЕПИЗОДИСТИ

Уште еден филм од оваа наша селекција во кој се портретира насилството е 15-минутниот филм СИНОТ на Марко Ѓоковиќ, кој беше финансиски поддржан од Програмата за 2010 г. на Филмскиот фонд на Р. Македонија, под работен наслов „Синот на сатаната“, што е всушност и насловот на краткиот расказ на американскиот писател Чарлс Буковски, според кој е напишано сценариото. Филмот е реализиран во 2010 г. како копродукција меѓу „Круг продукција“, „Видео хаус“ и ФДУ од Македонија и „А Аталанта“ и „Њу фрејм“ од Словенија, снимен е на неколку скопски локации и зборува за отуѓеноста на денешната заборавена младина и за насилството како еден од актуелните проблеми на секојдневјето. „Во општество каде што луѓето живеат на работ на егзистенцијално исчезнување, насилството презема голема улога. Кога и да видиш девијантна младина, секогаш се раѓа дилемата за коренот на нивното однесување, а со СИНОТ се трудев да прикажам мал дел од таа младина и да поставам само една теза за нивното однесување“, објаснува режисерот Ѓоковиќ, кому ова му е трет кусометражен игран филм.

Преку одличната камера на Ѓорѓи Клиначаров, филмот СИНОТ ни претставува скопска урбана населба и три малолетни момчиња кои времето го исполнуваат со цртање графити и мастурбирање во подземните гаражи, нивното подземно царство. Заплетот на приказната, која доследно го следи расказот на Буковски адаптиран во македонско милје, се случува кога тројцата малолетници без причина почнуваат да го малтретираат својот школски другар. Кулминативната точка е кога неформалниот лидер на групата, за да го задржи статусот на лидер, тргнува далеку во малтретирањето, решавајќи да го обеси својот врсник на ременот. „Немој да си умрел. Нејќам да те убијам. Ќе ми биде жал ако умреш“, му вели кога ќе се соземе и тие мигови на покајание под дејство на совеста, во кои отсуствуваат дијалози, би можеле без сомнение да бидат највпечатливата секвенца во филмот, доколку не се појавува сосема непотребниот (и неубедлив) оф-тон, со кој младиот насилник ја соопштува состојбата на својата душа. Овде филмската нарација сосема непотребно му го отстапува местото на литературното раскажување. Расплетот на филмската приказна се случува во домот на малолетниот насилник, при што делумно се откираат причините за неговото насилно поведение – имено, татко му е исто така насилник кој се обидува

да го истепа синот со ремен.

Крупните планови во СИНОТ одлично ги доловуваат психичките профили на младите луѓе, актерската игра на младите натуришчици Никола Колев, Петар Костадиновски, Марко Ристевски и Иво Антов е на завидно ниво, дијалозите се најчесто природни и нетеатрални. Од ваквата практика, на големо изненадување отстапува само искусниот Јордан Симонов, кого сме го гледале во неколку успешни филмски улоги. Овде е сосема неубедлив во рољата на таткото на лидерот на малолетниците. Адекватните режисерски и монтажерски решенија (Димитар Лазаревски), зачестената промена на планови и ракурси, што ѝ дава динамика на приказната, заедно со музиката на Огнен Анастасовски („Bei The Fish“), прават од филмот компактно остварување кое функционира како целина која докрај успева да го одржи востановениот ритам на раскажување (со исклучок на секвенцата со оф-тон). Сепак, останува отворено прашањето: дали е доволно само да се покаже дека се знае филмски да се раскажува? Зар не би требало уметничкото дело да трогне, да испровоцира, да помести некоја граница?

СИНОТ можевме да го видиме и на „Браќа Маџани 2011“ во Битола, а интересно е што расказот на Буковски во последниве години предизвикува голема заинтересираност кај луѓето од филмскиот свет, па така, американскиот стрип-цртач и аниматор Џеј Џеј Виљард, во 2005 г. го реализираше своето 10-минутно анимирано видување на истиот расказ под наслов „Синот на сатаната“.

Покрај ЛЉУБОВТА НА БИЛБОРДОТ и СИНОТ, уште еден краток игран филм беше финансиран од Програмата за 2010 г. на Филмскиот фонд на Р. Македонија, 22-минутниот филм ЕПИЗОДИСТ на Игор Алексов, кој беше реализиран годинава во продукција на „Квазар филм“ и беше победник во категоријата кратки филмови на „Скопје филм фестивал 2011“.

ЕПИЗОДИСТ ја раскажува својата приказна од гледна точка на една монахиња (епизодна улога на Силвија Стојановска) и можеби токму во тоа се состои и најголемата слабост на филмот. Имено, сценаристот Александар Русјаков ја повторува истата грешка што ја имаат направено повеќе негови претходници кои го обработувале монашкиот живот. Слична грешка своеремено (1994) направил и Милчо Манчевски како сценарист на својот најнаградуван филм ПРЕД ДОЖДОТ. Монахот на Манчевски во ПРЕД ДОЖДОТ беше голобродо момче (што е апсурд затоа што монасите во православниот свет не ги бричат брадите), кое (не се знае зошто) се заветувало на молчење (подвиг достоин само за големите подвижници и за кој неопитен монах не би можел да добие благослов). Да биде незнаењето уште поголемо, овој млад човек, кој според сценариото се беше посветил на Бога и дури беше дал и завет на молчење, за само една ве-

чер, откако непознато девојче од муслиманска вероисповед (Лабина Митевска) се скри во неговата ќелија, толку многу се вљуби во неа, што го остави и Бога и монаштвото и го раскина заветот на молчење (како илустрација, во АНДРЕЈ РУБЉОВ на Андреј Тарковски, главниот лик, иконописецот Рубљов, се откажува од заветот на молчење даден како израз на големо покајание, само по многугодишно покајничко испитување на својата душа).

Во ЕПИЗОДИСТ монахињата го мете манастирскиот двор, потем седнува да свари кафе, додека во раката, повеќе како орнамент, држи бројаница. За сето време слуша радиопрограма, која всушност ќе биде и двигател на лавината од секавања и замисли од кои се состои остатокот од филмот. Во православниот свет монасите работат и додека работат постојано се молат (бројаниците служат за постојаната т.н. умно-срдечна молитва), кафе им варат на гостите, а радио слушаат единствено со благослов на игуменот и само доколку знаат дека во одредено време на пограмата има некаква емисија на христијанска тема која нема да го наруши нивниот мир. Не слушаат вести, а монахињата во ЕПИЗОДИСТ слушаше токму вести. Се разбира, можеме да се обидеме да го разбереме сценаристот Русјаков и да го оправдаме неговото вметнување на радиото во монашкиот живот како ефект на информант со кој се зацврстува реалноста на приказната. Би можеле да побараме оправдание и за Манчевски, затоа што недозволената љубов на православниот монах-Македонец и младата Албанка му послужи како контрапункт за понатамошно развивање на тезата дека љубовта на поединците страда од колективните предрасуди. Сепак, во филмската уметност вакви пропусти не се дозволени, токму поради тоа што го нарушуваат ефектот на реалноста кон кој авторите толку многу претендираат.

Како и да е, кога монахињата на радио ќе слушне дека „култниот режисер“ Војо Пандиловски подготвува кастинг за филмот „што ќе ги стресе идолопоклониците на комунизмот“ под наслов „Светица“, тоа кај неа покренува лавина од секавања, со што и започнува заплетот на филмската приказна: таа се секава како пред дваесет години, тогаш како штотуку мажена млада жена оди на кастинг кај истиот режисер (го игра Предраг Павловски) при што е понижена, а на снимањето на партизанскиот филм „Илегалка“, каде што добива епизодна улога, режисерот ја силува. Извонредно реализираната секвенца на силувањето, која претставува кулминативна точка во филмската нарација, се случува во т.н. „филм во филм“, т.е. додека режисерот Пандиловски глуми нацистички офицер, а Ана илегалка, при што истовремено се става знак на равенство меѓу двата тоталитарни режими – нацистичкиот, т.е. „филмскиот“ и комунистичкиот – „реалниот“. На судењето, режи-

серот, кој е многу близок до комунистичката власт, успева да се ослободи од обвинението, а Ана, поради нарушување на неговиот углед, е казнета со парична казна и четиримесечна затворска казна.

Згора на тоа, Ана игра епизодна улога и во својот брак, каде што доминантниот маж, промишлениот и нарцисоиден сликар-кариерист Свето (одлична рола на Игор Ангелов), согласно на балканскиот мачо-стереотип, ја третира речиси како слугинка. Ништо поразлична не е нејзината улога ниту во домот на нејзините родители, каде што доминантната мајка се обидува да ѝ наметне грижа на совест, а повлечениот татко е заинтересиран само за ракијата и мезето.

Во следната секвенца, кога монахињата ќе заврши со реминисценциите од своето минато, ја гледаме како во нова гардероба, сега облечена како дама, патува до градот и се пријавува на кастинг за главната улога во новиот филм на режисерот Пандиловски, „Светица“. Овде присуствуваме на „приказна во приказна“, затоа што режисерот Пандиловски, не препознавајќи ја монахињата, ѝ го раскажува сценариото на филмот, кое е многу блиску до нејзината животна приказна: „...станува монахиња, му се посветува на Бога. Сè дур', еден од комунистите, тој што најмногу ја малтретира, не падне во немилост на власта и тој решава да бега, да се скрие во манастир. И тука судбината ги спојува. И таа, наместо да му се одмазди, се жртвува за спасот на својот крвник“. Кога режисерот, наместо главната улога, поради возраста, ѝ ја нуди епизодната улога на старата сестра во манастирот, монахињата (сега облечена како дама) вели: „Не сум светица што ќе се жртвува за спасот на својот крвник“, вади пиштол од чантата и пука, по што, во следната секвенца, во кадарот гледаме како прекипува ѓезвето за кафе кое монахињата го стави да се вари уште во првата секвенца. Монахињата го трга ѓезвето од огнот додека од радиото се слуша гласот на режисерот Пандиловски како лицемерно го осудува комунизмот, што ни укажува дека сè било само сеќавање и замисла на монахињата, која во своите мисли му се одмазди на човекот кој ѝ нанесе зло. Во ваквата констатација нè уверува и последната реплика која функционира како солилоквиум, односно ја слушаме внатрешната размисла на протагонистот (монахињата) искажана во оф-тон: „Боже, прости ми за мисливе!“ (Уште едно непознавање на монашкиот живот затоа што во православниот свет монахот постојано бдее над своите мисли и не им дозволува на злите мисли да се развијат до тој степен што може „да ними филм“ во главата, а камоли да дозволи да си замисли дека се одмаздува и убива како во холивудски филм.)

Така, како заокружена филмска приказна, како своевидна елипса завршува ЕПИЗОДИСТ, филм којшто успешно си поигрува со времето на рас-

кажаната филмска приказна. На интертекстуален план, филмот допира доста широк спектар на политички и социолошки теми: српско-македонските односи претставени преку релацијата меѓу доминантниот српски и инфериорниот македонски јазик, култот на Тито, примитивизмот (сликарот не знае да си ја врзе вратоврската), озборувањето, односот со родителите кои не се обидуваат да ги осамостојат децата, туку напротив ги врзуваат за себе, правејќи ги зависни, партиските влијанија, сервилноста и кариеризмот и други елементи својствени за епохата на социјализмот, но и лицемерието на антикомунизмот. Се разбира, сето тоа оди како кредит на сметка на сценаристот Русјаков. Пофалба заслужува и ефектната сценографија која во детали го доловува амбиентот во македонското општество од средината на седумдесеттите години на минатиот век и работата на кинематограферот Душан Кардалевски, се разбира, реализирана во соработка со режисерот Игор Алексов. Главната улога во филмот, младата Ана, ја игра дебитантката (ќерка на „монахињата“ Силвија Стојановска и на актерскиот бард Ненад Стојановски), младата актерка Јана Стојановска, поранешна Мис на Македонија, која, покрај тоа што имаше прилика за првпат да игра заедно со мајка ѝ, оствари многу солидна филмска рола.

На места неубедливите дијалози и акцентот на младите актери, поточно скопскиот начин на изразување кој воопшто не одговара на епохата во која се случува дејствието на филмската приказна, покрај веќе посочените слабости во сценариото, како и наместа пренагласената и непотребна употреба на инаку солидната филмска музика на Доријан Јовановиќ, како и непотребното инсистирање на режисерот на кадрирање план-контраплан во одредени секвенци, малку ја намалуваат вредноста на ова инаку солидно филмско остварување со многу поголем потенцијал од реализираниот.

ГЛУВАРЧЕ – ПРОЗОРЕЦ КОН СВЕТОТ НА ТИШИНАТА

За крај на оваа наша мини-ретроспектива на рецентната македонска краткоиграна продукција, го оставивме филмот кој според сите параметри отскокнува од претходните во поглед на квалитетот – филмот ГЛУВАРЧЕ, 15-минутен игран филм снимен во манир на документарен филм и посветен на група млади глуви луѓе, дело на македонскиот режисер Игор Христов, дипломец на Националната филмска академија во Софија. Филмот е снимен во бугарско-македонска копродукција во 2009 г., како дипломска работа на Христов, по неговите две краткотражни студентски остварувања, МАРТ (2006) и ДЕТЕТО НА ОКЕАНОТ (2007).

Снимен во Софија, на бугарски јазик, по сценарио на режисерот Игор Христов, филмот ГЛУВАРЧЕ беше прикажан на повеќе фестивали низ светот, во Монте, Монтевидео, Лисабон, Техеран, Минхен, Лондон, Амстердам, Сараево, Приштина, Скопје и на „Браќа Манакџи“ во Битола, а доби и повеќе награди: специјална награда во Јапонија, на фестивал организиран од стогодишната културна фондација „Фумико Јамаи“; „Златна панда“ за најдобар филм и награда за најдобар млад актер за Кире Ѓорески на фестивалот во Сечуан, Кина; втора награда за најдобар краток филм на фестивалот во Лоѓ, Полска; а учествуваше и на фестивалот во Кустендорф, градот на Емир Кустурица на Мокра Гора во Србија, каде што од 400 пријавени филмови беше избран меѓу дваесетте во официјална конкуренција.

Филмот доби и импресивни критики: „Ова е портрет на една глава заедница, кој им овозможува на луѓето што слушаат, прозорец кон светот на тишината. Иако е драматичен, филмот исто така ги инкорпорира поезијата и сонот како слики, кои лебдат долж еден паралелен универзум. Трогателна приказна“, напиша критичарот Џон Бејли од „ASC“.

Всушност, ГЛУВАРЧЕ е љубовна приказна во која без изговорен дијалог, со малку гестикularan говор на глвонемеи и нешто повеќе оф-тон (на бугарски јазик), и најмногу со филмски јазик, се раскажува за група млади глуми луѓе кои се обидуваат да најдат начин да комуницираат со луѓето што слушаат. Тие ќе се облечат како клоновни и на улиците на Софија ќе почнат да изведуваат разни забавни точки, за да им го привлечат вниманието на минувачите. И ако за употребата на оф-тонот во другите филмови бевме малку покритични, во ГЛУВАРЧЕ неговата употреба е речиси неминовна, но и многу функционално дозирана, односно нарацијата во оф-тон ниту во еден момент не доминира врз филмската слика, а режисерот Христов мајсторски, неусилено, од почетокот до крајот го води раскажувањето на приказната која е предадена според класицистичките начела за единство на времето, дејството и местото на приказната, без никакви обиди за постмодернистички експериментирања со времето на нарацијата.

Приказната за светот на глвонемите е раскажана од гледна точка на главниот лик, немиот клонвн Јоже (одлична роља на македонскиот актер Кире Ѓорески). Тој е „идеолог“ на групата, кој, додека настапуваат на софиските улици, се запознава и се вљубува во убавата Миа (одлична роља на бугарската актерка Јана Лазарова), млада девојка која дели флаери и која го познава јазикот на знаците затоа што родителите ѝ се глвонемеи. Кога полицијата ќе ја уапси групата неми клоновни, другарите на Јоже, исплашени, ќе одлучат да прекинат со настапите на улиците. Тој продолжува сам. Кога и Миа ќе му соопшти дека нивната штотуку започна-

та љубовна идила треба да заврши бидејќи таа заминува во САД затоа што ѝ е смачено во Бугарија да работи глупави работи и да слуша празни приказни, Јоже останува сосема сам. Во последната секвенца од филмот, додека дождот се лее по софиските улици, напуштениот Јоже му се насмевнува на клонвот од плакатот и во форма на солилоквиум, на внатрешен монолог, во оф-тон, додека се упатува кон циркускиот шатор, со што се навестува неговата идна судбина, ги соопштува своите метафизички размисли: „...Сè што се случува е знак. Знак дека треба да тргнеш без страв по патот кој те води високо и далеку. А кога ќе стигнеш на врвот ќе видиш една прекрасна рамнина – тоа е твојата судбина!“.

Во ГЛУВАРЧЕ има и одлично реализирани секвенци на реминисценција и сон, што само го надополнуваат делот од реалноста на филмската приказна. Покрај извонредната разиграна камера на Антон Огњанов, во овој филм треба да се забележи и филмската музика на Климент Дичев, која режисерот Игор Христов одлично ја дозира и е употребена само во оние секвенци каде што навистина е неопходна.

„На крајот од филмот се најдов со соли во очите. Камерата на Антон Огњанов, особено кога играат со патерици и кога ја фрлаат големата портокалова топка, што создава чувство како да ти е сонцето на дофат на рацете, ѝ дава дополнителна поетска состојка на работата на режисерот Игор Христов“, напиша Бил Холдсворт во „Epoch Times“.

И токму ГЛУВАРЧЕ е вистински пример за тоа како треба да функционира еден краток филм – како филм кој е направен и со срцето, не само со умот, но и како завршено уметничко дело во поглед и на естетските и на продукциските параметри. Оттаму, слободно може да се извлече и заклучокот дека заедничка карактеристика на повеќето од анализираниите филмови е недореченоста, впечатокот на недовршеност, и тоа недовршеност не како постмодернистичко изразно средство, како „отворено дело“ подложно за понатамошни интерпретации, туку во буквална смисла на зборот – ним нешто им недостасува. И тоа нешто не е режисерското знаење – техниката на режирање споменативе автори во најголем дел добро ја совладале, не е ниту дарот за визуелно изразување, затоа што, верувам, сите израснале со филмови, телевизија и компјутери, туку повеќе е во состојбата на духот, затоа што, знаеме, ниту една теориска (постмодернистичка) дефиниција од која и да е провениенција, колку и да ја проблематизира и релативизира поврзаноста на уметникот со неговото дело, не може да го негира фактот дека духот на уметникот (не неговиот психолошки профил), секогаш, како во огледало, се одразува, се рефлектира и се отпечатува во делото што тој го создал.

АЛЕКСАНДАР ТРАЈКОВСКИ

СВЕТОТ Е ЦРНО-БЕЛ!

ЗА КРАТКИОТ ФИЛМ
ОБРАЗ НА СТЕФАН СИДОВСКИ



Ж

ивеењето во одреден систем, подоцна и во посттранзициско општество, не само што нè обврзува туку и нè оптоварува со потребата од негување на социјалните теми, небитно дали станува збор за политички инспирирани или за чисто економски. Историјата на уметноста, во сите нејзини дисциплини и родови, чува посебно место за овие теми, означувајќи ја како борбата така и копнежот за подобра иднина на индивидуалецот. Ваквиот реализам зазема важно место во развојот на филмот на европска почва, благодарение, пред сè, на идеолошките основи дадени уште за време на Француската буржоаска револуција, како и на Октомвриската револуција во Русија, како значајни моменти за развојот, пред сè, на модерната и современата уметност.

Овој краток, но за мене битен идеолошко-историски вовед би го надоврзал на ликот и делото на еден автор, несомнено важен за македонската филмска историја, автор чијашто уметност и творештво се неделиви сегменти од постоењето на нештото познато како македонска кинематографија.

* * *

Стефан Сидовски, кај повеќето познат како професорот Сидо, претставува автор чијшто научно-творечки дијапазон е толку широк, што ни укажува на неговата исклучителна важност во скопската културна средина. Освен како професор по филозофија во средното училиште „Раде Јовчевски-Корчагин“, Сидовски е почитуван, пред сè, како автор, и тоа во секоја смисла на зборот. Имено, неговите две книги *Филмскиот кадар и неговата естетска суштина* и *Естетиката и дијалектиката во монтажата на филмот* се еден издржан преглед на обработената тема, кои без размислување би ги вброиле во групата дела на познати теоретичари. Неговото естетско

разбирање на филмскиот кадар, неговите елементи и семиотика се разгледувања кои добиваат примена како во теориска така и во практична смисла.

Во поглед на практично-то, Сидовски го среќаваме и како еден од неколкуте мајстори на аматерскиот филм во Македонија. Уште од младоста заинтересиран за магијата на подвижните слики, Сидовски започнува со своите експерименти за филмска екстериоризација на своите филозофски идеи, со парадоксално-политичка конотација. По сè изгледа, неговиот интерес отсекогаш бил умерената, па сепак цврста критика на глобализациското општество, насочена кога директно кон самиот човек, кога кон власта.

Ваков вид критика, Сидовски, овој пат насочена глобално, дава во последното свое остварување, инаку негов прв професионален филм, краткиот игран филм ОБРАЗ.

Образот на човекот не ретко се поистоветува со неговото достоинство, лицето со кое човекот се соочува со надворешниот свет, мембраната преку која човековите дејствија влијаат врз критичката страна на општеството.

Образот е главната одлика на достоинствениот човек, меѓутоа истовремено е и неговата најголема клетва. Што преовладува? Ова го прашува и Сидовски во својот филм, посветен на најмаргиналните слоеви на општеството, на оние кои никој не ги забележува, а кои всушност се најголемите херои на градот.

Приказната е за мајката, за мајчината љубов и мајчината борба за подобро утре. Приказната е за честа и чистотата на маргинализираниот човек, кој издржува, кој преживува, кој се обидува да живее нормално. Приказната е за нас, за нашата себичност и нашата незаинтересираност за судбините на другите...

Стефан Сидовски во филмот по-

стапува синтетички. Користејќи го неколкудецениското искуство во областа на филмот, ни дава дело чијашто структура е толку совршено „скоцкана“, водена единствено од камерата и од чистата актерска игра на плејада професионални актери.

Во поглед на содржината, може да се каже дека таа не донесува ништо ново, никаков наративен експеримент, кој би се очекувал од автор од ваков ранг, туку напротив, како приказна е искористено дело кое опишува секојдневна социјална ситуација, без никакви дискурси во генезата на наративот. Критиката на општеството, спомената во погорните редови, е сведена на чиста текстуална структура, пренесена во слика. Дали е тоа лошо? Ке видиме...

Магдалена Ризова ја игра главната улога, мајката на детето чијшто живот е во фокусот, Ветка. Сосема го поздравувам нејзиниот избор, бидејќи сметам дека трансформацијата на нејзиниот лик во сиромашна, пропадната госпоѓа, чии маки и страдања како да се испишани на нејзиното чело и раце, е неверојатно успешна.

Во првата сцена ја гледаме мајката како ги пере искинатите алишта во 'рѓосано корито и скришум погледнува во екипата која го мери теренот и се подготвува да им ја сруши трошната куќарка, со цел изградба на некаков станбен објект. Уште со првите неколку секунди од овој филм, се откриваат темата и насоката кои ги замислува режисерот, од самиот почеток потенцирајќи ги класните разлики. Во еден момент бизнисменот, игран од Александар Микиќ, откако задоволно се насмевнува на неволјата на несреќното семејство, ја гасне својата пура од земја. Потенцирајќи ја моќта на богатот и неговата способност да им ја крои судбината на малите луѓе, неговата позиција е надредена, а луѓето се поставени на ниво на



згасениот отпушок.

Мајката е маченик, но таа има образ тоа да го скрие. Таа можеби проси, но не дозволува другите да го знаат тоа. Таа би одела да земе леб во народната кујна, но само доколку носи капа која ќе ја скрие. Таа толку го сака својот син, што не го кара за лошите работи кои ги прави, туку го казнува со гладување и тажен маченички поглед, пред кој секој би се натажил и засрамил.

А синот? Синот е секое дете кое потекнува од работ на општеството, кое се наоѓа на пресвртен дел од животот. Мизерната финансиска состојба, немоќта пред богатите и влијателните, срамот од скинатата облека и жал за страдањето на мајка си, и пред сè желбата за подобро утре, ќе го доведат до избирање погрешен пат во животот. Тој, иако неискусен и наивен во криминалот, се решава да ѝ ја украде чантата на една госпоѓа, а потоа и да ограби менувачница.

Иако станува збор за криминален чин, дело кое е спротивно на општествените норми и закони, а воедно и на учењето на мајка му, синот не го доживуваме како негативен и злобен лик, туку се соочуваме со неговата наивност и колебаливост во извршувањето на чинот, со што повеќе го жалиме отколку што го обвинуваме.

Оттука повторно доаѓаме до критиката насочена кон општеството, критика за немањето правилна едукација на децата во пресвртниот период од нивниот развој, како и немање интерес на институциите за решавање на социјалните проблеми поврзани со нив. Општеството е секогаш тука да казни, а никогаш да го тргне навреме младиот живот од погрешниот пат. Синот за злоделото ќе биде казнет и затворен, меѓутоа кога ќе излезе тој повторно ќе биде соочен со истата состојба, повторно ќе ја гледа маката на мајка си, повторно ќе треба да проси на улица за парче леб, а вистинските криминалци, оние кои прават матни зделки, кои нелегално уништуваат туѓи домови за сопствен интерес, остануваат неказнети.

Ставајќи ја настрана наративната структура за која нема многу што да се говори, би се задржал на некои формално-естетски елементи, кои мене лично ми паднаа во очи и кои верувам дека се главни носители на естетиката на филмот.

Ќе споменам еден елемент, кој е забележлив при првото гледање на филмот и кој од почеток ми изгледаше проблематичен и непотребен, меѓутоа по второто гледање даде посебен експериментален сегмент, а тоа е неупотребата на

дијалог. Од друга страна, пак, како контраст на тоа паѓа во очи претераното акцентирање на шумовите и звуците на градот и природата, како што се лаењето на кучињата, крикот на гавраните, бучавата на автомобилите и сл. Тие се елементи кои паралелно ни раскажуваат приказна, доловувајќи ни ги, необјасниво, синестезички боите и нијансите кои недостасуваат, поради нивното интенционално изоставување.

Значи, имаме филм со приказна, но без зборување. Со слика, но без боја. Со солидна употреба на висококвалитетна камера, а пак формат 4:3. Забележувајќи ги овие елементи, полека ми се открива нишката која ми фалеше, експериментот кој го очекував од овој режисер. И земајќи ги сите овие сегменти, комбинирајќи ги во главата, добивам слика за тоа што, всушност, се случува. Следејќи ги искуствата од големите имиња на филмот, нескромно ќе споменам имиња како Ејзенштејн, Пудовкин, Годар - Сидовски прави обид да ни го пренесе филмот емоционално сер-



виран. Ние немаме потреба да го слушаме плачот на мајката, или арогантноста на стопанственикот, за да сфатиме дека таа е маченик, а тој никаквец. Ние едноставно го следиме патот на камерата и монтажата, внимателно спојувајќи ги новите секвенци со звукот на околината, сето тоа „скоцкано“ во најстариот филмски формат со златен пресек и заоблени рабови.

Како резултат, добиваме единствено филмско доживување, со пристап несомнено неконвенционален, меѓутоа со тема можеби претерано експлоатирана во наши услови и оттука верувам за многумина непривлична.

Во секој случај, станува збор за оригинален и правилен пристап за еден краток филм и солиден потсетник за заспаните млади македонски филмации во која насока треба да се истражуваат границите на краткиот филм, како и дали воопшто нив треба да ги има.

ЖАРКО КУЈУЌИСКИ

СО ЧЕКАН В РАЌЕ

Кон 14. СКОПЈЕ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ

14 СКОПЈЕ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ

15-20 СЕПТЕМВРИ

С е роди во музеј а има шанси да го истроши кредитот додека е сместен во најмодерната кино-сала во главниот град. Ова не е гатанка за Скопскиот филмски фестивал. Ова е нешто многу повеќе, можеби е опаметувачка гатанка. Како и сите загатки, има во себе нешто ем симболично, ем загадочно.

Ако го читаме Толстој, возрасниот стадиум на СФФ ќе го класираме во папката младост. Ако тргнеме, пак, од природните степени кои разликуваат раѓање, детство, тинејџерство, адолесценција, старост, тогаш, како што кажува и бројот на фестивалски изданија, СФФ се наоѓа во најкомплицираното, тинејџерско доба. Копиќ решава „магарешки години“. Но одиме со ред.

РАЃАЊЕ

Раѓањето и бебешките денови се случија и одвиваа во Музејот на современа уметност. Градот Скопје беше спремен татко, немаше збунетост, искажа широка и целосна сатисфакција поради новороденото. Иако зад секој културен настан првично стои екипа со име и презиме (мајка), тој е продукт и на средината во која се создава, бидејќи мајката (екипата) во даден миг препознала дека контекстот (градот, таткото) има и потреба и, неговото име и есенција, датум на раѓање и период на



растење, покажаа наклонетост желба по изнедреното чедо. Така, Скопје и скопјани како татко(вци) веднаш го прославија раѓањето на фестивалското чудо со префинет усет и полни сали. Го признаа новороденчето кон мајката, целосно го прифатија нивното постоење како факт и причина за прослава. Ако навистина денот се познава по раното утро, Скопје уште во 1998 година, како одговорен и реализиран родител, најави дека е подготвен од човечулето со исклучителни потенцијали наречено Скопје филм фест да изгради балкански фести-

валски џин.

Бибешките години ќе ги опишеме како години на благосостојба и стабилност.

ДЕТСТВО

Првите чифт години бебето кое се роди со натпросечна тежина растеше повеќе од очекуваното. Се хранеше од државниот буџет и градската каса, колку што се можеше (а секогаш во културата се

може и треба уште повеќе), но далеку повеќе од интересот на јавноста и на медиумите (кои беа сигурни анаболички стероиди), од што порасна рејтингот до точка која ги поби сите песимисти. Мајката се грижеше да му принесе на тацна одбрана програма и еминентни гости, а таткото беше секогаш тука кога е најпотребен за тие да бидат консумирани на вистински начин и во достоинствена фестивалска атмосфера.

Првата половина од детството, некаде до седмата година, додека да тргне на училиште, фестивалот ја помина целосно безгрижно. СФФ растеше и се доразвиваше во дефинирана личност која имаше крај себе цврст татко кој умееше да ги награди сите негови доблести и да ги казни маните (нормално, со поголема односно помала посетеност на бројните проекции), а над себе мајка (односно мајки, од селектори до техничка екипа) која ги проценуваше тенденциите во светскиот филм и синеаистичките потреби на публиката и го хранеше своето чедо со најквалитетните продукти, храна полна филмски витамини и слатки додатоци во менито.

Откако СФФ тргна во прво одделение и ја натовари чантата со епитети но и со обврски, родителите како да почнаа да ја губат контролата над сопственото дете. На површина испливаа евидентно организационско колебање и недоказаност. Мајката веројатно се опушти (фродовски) дека само до седмата година е важно да се бде над чедото за да се изведе на пат и почна да покажува смален и недоволен интерес. Тоа резултираше со бесно дете кое умееше да фати кривина кога ќе го пуштат на училиште и по некое време и сосем да ја изгуби однапред одредената насока. Во сето тоа таткото, исто така, даде свој крупен удел и почна да се двоими околу сопствената улога и важност во изградбата на прекрасниот вундеркинд. Кои беа причините и симптомите на кризата, повеќе може да се прочита во сите претходни текстови на авторот на страниците од истото ова списание. Поентата е дека ситните мани со годините станаа значајни девијации. Колку за пример, малкуте страници се проретчија во ич гости, спорадичните ДВД-проекции во 90% на штета на 35 мм лента. Ако уште ја наградуваме растечката симболика, тогаш детето почна предвреме да пуши, да им ги

зема парите наменети за ужина на другарчињата, да бега од часови, да пие.

Детските години ќе ги опишеме како години на етаблирање но и на прва криза.

ТИНЕЈДЕРСТВО

Со официјалното влегување во тинејджерство, се случи и дефинитивно кинење на папочната врвца. Социјалните служби ѝ го одзедоа детето на мајката (стандардниот тим се промени) и веднаш го предадоа на други родители од нашето маало. Таткото, исто така, претрпе рокади. Доаѓаа нови генерации на сцена. Ако старите од икс причини

се „пензионираа“, новите тешко и бавно покажуваа достоинствен интерес за фестивалот. Како и во стварноста, жената т.е. новата мајка требаше да го привлече новиот маж (потенцијален татко) и заедно да го упатат тинејджерот со променливо однесување во оригинална насока. Штом во одреден период семејството беше речиси обезглавено, детето истовремено покажа знаци кои требаше да алармираат. Злонамерните тетки (т.е. остри критичари) гаѓаа со дрва и камења по неодговорната мајка и фригидниот татко. Останатите засегнати (аудиториумот со нешто поодговорен пристап, меѓу кој и авторот на текстот) даваа насоки и совети како да се одржи но и надгради фестивалот, што е мошне важно за виталниот раст и општествената видливост.

Старателите, во координација со дел од биолошките родители, испробаа свежи тактики и применија тазе методи на воспитување кои донекаде и вродија со плод. Се воведоа награди на фестивалот, се иновираше брилијантната конкуренција на едноминутен филм. Идеите беа повеќе од насušни и повеќе од впечатливи, но ефектите прикажаа половичност. Таткото, како фрустриран и пребирлив мажјак, главно остана пасивен и настрана и премногу бавно се будеше.

Како што СФФ влегуваше сè подлабоко во својата рана младост, упорноста на мајката настојчиво да се приближи кон старите врвови вроди со конкретен плод. Но конците често измрдуваа од раце и по секој следен роденден (издание) одново остануваше талогот на големи очекувања а скромни исходишта.



СОЦИЈАЛНА МРЕЖА
(р. Дејвид Финчер)

Организацискиот тим, за кој сме сигурни дека има и кадарност и капацитети „малиот“ да го ре-брендира (нови чанти и книги) и превоспита (ви-зионерски концепт и детализиран профил), ги со-сече големите надежи на уште поголемите филмо-фили за враќање на препознатливиот колосек.

Тинејџерските години ќе ги опишеме како годи-ни на слабо концентрирање и предолга транзиција.

АДОЛЕСЦЕНЦИЈА

Сараево-Белград-Софија-Солун, од фестивал до фестивал, се води постојано тесна битка во натпре-варот кој е поголем и поважен во регионот. Традици-ите се во основа различни, но учиноците се слични.

Така, Солунскиот фестивал има над 50 годи-ни на своето konto. Секој ноември се труди да ги открие и промовира новите режисери од светот. Се фали со редовна публика од над 70.000 гледа-чи кои гледаат повеќе од 150 филма и дружат сто-тици гости од земјата и од странство. Програмите се максимално релевантни, додатните настани ви-стински атрактивни.

Сараевскиот филмски фестивал е основан во 1995 година за време на опсадата. Се одржува стандардно во август. Секоја година угостува ме-гапопуларни личности од светот на филмот. Денес е главен филмски фестивал на Балканот и еден од најголемите во Европа.

Белградскиот „Фест“ е исто така џомба како и грчкиот. Основан е во 1971 година и се одржува на почетокот од годината. Важел за единствен во социјалистичкиот блок кој бил атрактивен за Хо-ливуд. Навистина има мешовита и нестандартна кариера, од подеми до падови (во текот на ембар-гото спрема СР Југославија). Сепак, ако се поглед-нат фактите дека во 2007 година се инкасираше приближно 100.000 продадени билети на околу 80 филма, а истата година француската дива и неза-боравна актерка Кетрин Денев го отворила фести-валот, се гледа дека Белград сетира оптимални па-раметри за да се одржи високото реноме.

Софискиот интернационален филмски фе-стивал е основан во 1996 година и се одржу-ва во март. Неодамна „Варајети“ го именува меѓу 50. врвни фестивали. Се рекламира себеси како еден од најважните во Европа. Има за тоа и оправдување во долгата листа популарни гости и драстичниот растеж од година во година, од лар-ва во пеперуга.

Каде се тука Скопје и неговиот матичен фе-стивал? Најмлад е меѓу посочените. Многу-пати направи hazard со терминот на одржување. Од март, април, мај, еднаш стигна дури и до сеп-тември. Се врти број од горе-долу 20.000 билети

на 70-ина проекции. Организаторите на ваквите цифри гледаат како на полна капа. Списокот на гости понекогаш е сведен на едно до две имиња. Буџетот е многупати помал од оној на останати-те наведени фестивали, но средината нуди автен-тични предности кои можат дополнително да се стават во погон.

Проследувачите ќе кажат дека очите на СФФ отсекогаш биле вперени во суптилен натпре-вар и натфрлање со неколкуте посочени конку-ренти. И во еден период, сериозно екипиран да ги стигне, дури и надмине, одеднаш видовме го-лемо ретерирање. Коњот за трки што го имавме како прерано да се откажа од трката. Летаргијата и кочниците кои делумно ги (за)фати родители-те се пренесоа и на самиот фестивал. Така, денес наместо да се прави споредбата СФФ версус фе-стивалите од големите градови на Балканот, пора-ди неговата тивкост и скромност, се наметнува сè повеќе потребата да се компарира единствено со другите фестивали во Македонија и Скопје.

Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манак“ – Битола со умни потези и концепти спроведени на дело уште ја држи ли-дерската палка сред фестивалскиот репертоар во Македонија.

Фестивалот на креативни документарни фил-мови „Македокс“ жестоко и интелигентно граби сè повеќе простор, заслужено и будно се етаблира во документаристички меганастан, локален феномен со амбициозни планови.

Интернационалниот филмски фестивал „Астер-фест“ – Струмица бележи постепени но хируршки точни чекори на сопствено профилирање и дава битен придонес на регионалната културна мапа.

Фестивалот на европски филм „Синедејс“ мо-ментално е скопското чудо од дете, кое од наивна ревија се гради во фестивалски репрезент на глав-ниот град. Од година во година сè повеќе му влегу-ва во идентитетскиот простор на СФФ и му се зака-нува да му го присвои долгостекнуваниот рејтинг. Како помладо но дрско момче ја покажува тупани-цата, со што има желба да се етаблира во носечки фестивал на скромната трпеза посветена на игра-ниот филм во нашата метропола.

Навистина преурането е да влетае во коментирање на можната адолесценција на Скоп-скиот филмски фестивал. Но, уште во сегашнос-та треба да се кове иднината. Ако одново му се вратиме на Толстој, фестивалот имаше перфек-тно детство, истера момчештво со две различни полувремиња, што прејде во проблематична мла-дост, а ако вака и продолжи, го чекаат прилично енигматични денови на зрелост.

Адолесцентните години ќе ги опишеме како го-дини на предизвици и надежи за себенадминување.

YOUNG PUNK

Да се подмладиме уште еднаш. Се враќаме во актуелноста, односно веќе блиското минато. Скопскиот филмски фестивал во 2011 година се одржа во скратен термин од 15-20 април и со ограничен фонд на репертоарот, но имаше бројни препознатливи моменти и случки по кои ќе остане запаметен.

Најпрво, отворањето на кое, во друштво на целосната екипа на ПАНКОТ на Блажевски, ја изгледавме на раат и со мерак премиерата на филмот кој дефинитивно ја одбележа годината која измина. Сите награди по светот се и повеќе од заслужени. Нè прави горди Македонци и бескомпромисни панкери по начин на размислување. Тоа уште на прва топка го забележа и го награди полната сала во киното „Милениум“, со громогласен и долг аплауз од кој сè уште нè болат тапанчињата и нè чешаат дланките.

Машки почеток со филм кој комплетно ги одразува естетиката и стратешката димензија на овој наш фестивал. Ентузијастична младост, авангарда, енергичност, авторска дрскост, човечност, принципи и мерила кои не смеат да бидат тргнати од светогледот на СФФ по никоја цена. Не можеше да се смисли посоодветен филмски старт на СФФ 14 од дадениот.

Втора маркациона точка на фестивалот беше гостувањето на полскиот режисер и продуцент Кишиштоф Зануси, присутен благодарение на Кинотеката на Македонија. Човекот кој бил пријател на Кишловски, а од страна на тајната полиција во периодот 1962-1964 година бил заведен под шифрираното име „Актер“. Сепак, Зануси во Македонија не дојде да ја претстави полската лустрација туку своите исклучителни проекти. Четирите одбрани наслови снимени во периодот 1980-2005 година беа прикажани од 16 до 19 април во просториите на Кинотеката, а при доделувањето на плакетата за особен придонес во филмот, авторот, како поранешен студент по философија, лаконски и шармантно говореше за спекулативните концепти кои ги илустрира во своите филмови.

И годинава наградите отидоа каде што и доликува. Публиката го одбра филмот ЖЕНА, ПИШТОЛ И ПРОДАВНИЦА ЗА КНЕДЛИ на режисерот Жанг Имоу од Кина, а победник во категоријата кратки филмови беше ЕПИЗОДИСТ на режисерот Игор Алексов. Концептот со гласачките кутии со време се потврди како ефективен и провокативен за гледачите, така што евидентно е дека во последно време го применуваат и други фестивали во Скопје.

Ако Холивуд со години во голема мера потпишува свои верзии на автентични азиски (особено хорори) и европски хитови (најчесто драми), победничкиот филм на Имоу е римејк на дебитантскиот филм ЕДНОСТАВНО КРВАВО на браќата Коен.

Сепак, наградуваниот и почитуван автор, кој претходно дојде во Скопје со КУКАТА НА ЛЕТАЧКИТЕ КАМИ (2004), се решава, покрај тоа што ќе го смеи основниот тон на претходникот, од нео-ноар во хумористичен, да му придодаде и една опитна контекстуализирачка географска и временска релокација. Доколку Американците се навикнати од Кина да увезуваат сè и сешто, сега приказната е она што кинескиот режисер го позајмува од Соединетите Држави. Иако жанровското транспонирање е очигледно, сепак останува блиско на американската публика, бидејќи ЖЕНА, ПИШТОЛ ја користи матрицата на т.н. ексцентрична комедија (screwball comedy), популарна во Америка за време на Големата депресија, а карактеризирана со шеговити коментари, фарсични ситуации, теми кои бегаат од реалноста и прости заплетни линии кои вклучуваат додворувања и бракови.

Малкуте ликови, сепак, се како од комедија на карактери во која секој типично се заокружува, при што наративната програма што ја пледоајира раскажувачот ја исцртува во својата максимална полнота, во секоја ситуација воведувајќи урнебен сен хумор и спонтан харизматичност.

Иронискиот однос спрема оригиналот е особено видлив во олабавеноста и дистанцата од строгото почитување на матрицата, но и во костимографското, речиси барокно билдање, замената на Тексас со кинеската пустина близу Гансу, 20 со 19 век, криминалистичката нота со трилерската компонента, студената рационалност со менталната релаксираност. Ако во делото на Коеновци атмосферата на очекување, но и хичковскиот суспенс беа носители на дејствието, Имоу се потпира врз кинематографскиот колористички раскош и комиката на ексцентричните ликови и ситуации со кои од филмот прави гледачка гозба која поминува за секунда.

Остатокот од главната и авторската програма на СФФ беше составен од филмови кои биле дел од Канскиот, Берлинскиот, Венецискиот, Лондонскиот филмски фестивал. Азиската продукција,



ГОВОРОТ НА КРАЛОТ
(р. Том Хупер)

ЖЕНА ЗА УКРАС
(р. Франсоа Озон)



сепак, беше највпечатливиот дел од селекциите, така што би ги истакнале тука уште и филмовите БЕС на Јапонецот Т. Китано и ПОЕЗИЈА на Кореанецот Л. Чангдонг, веројатно меѓу најквалитетните дела во последно време потпишани од двајцата автори.

Гала-програмата донесе пет филма од холивудска продукција и од атрактивни режисери, како СОЦИЈАЛНА МРЕЖА и ГОВОРОТ НА КРАЛОТ, кои претходно заедно освоија вкупно седум оскари, но и ЖЕНА ЗА УКРАС на Озон и ПОТВРДЕНА КОПИЈА на Кјаростами, прв филм кој Иранецот не го снимил во својата матична држава. Она што на карактерно ниво е исцртано преку сопственичката на уметничка галерија играна од Бинош и писателот толкуван од Карие, чија книга говори за автентичноста и фалсификатите во ликовната уметност, подоцна, во заемното откривање

и комуникација, сè позасилено почнувајќи да ја играат улогата на брачен пар, Кјаростами двојно ја кодира и испреплетува мрежата на дискурси. ПОТВРДЕНА КОПИЈА, со медитеранскиот, тоскански амбиент кој нуди блискост и сликарски пејзажи, но и со медитативниот, вртоглав муабет меѓу двата лика, кој прераснува во есеј на вечната тема за уметничкиот чин, може да се толкува многукратно. Како лежерна и топла драма, но и како сериозен и напнат интелектуален филм. Ако победникот на годинашниот СФФ комплетно беше филм за публика, Кјаростами понуди филм за боцкање на сетилата и триење на умот со крупна шмиргла.

Посебната програма беше скромна. Покрај македонскиот филм на отворање, беше прикажана и копродукцијата АЛБАНЕЦ, филм со длабока социјална поента од кој Скопје имаше и присутни гости од регионот.

Беше очекувано програмите *Скопје 90-ти* и *Кратки филмови* да привлечат огромен интерес, како што и се случи, а од придружните активности мора да се признае релацијата која СФФ вешто ја воспостави меѓу кафулињата и седмата уметност. Локалитете *Дамар*, *Чакра*, *Лајка*, *Менада* беа локации каде што со голем усет



18 ОБРОЦИ
(р. Хорхе Коира)

за хумор и урбаност беа организирани проекции на кратки филмови, анимации, документарци, спотови, реклами, потоа турски обработки на холивудски хитови, еротски филмови, треш-наслови. Сето тоа нè обврзува да упатиме пофалби на име на СФФ 14 поради храброста и иновативноста да се извади филмот од институционални рамки и да се врати онаму каде што во своите почетоци практично и се наоѓал иницијалниот дом. Ако се додадат кон тоа и диџеј-сетовите, добиваме комплетна слика за мултимедијалноста на фестивалот.

Четвртиот комплимент е поради веќе спомнатата програма на едноминутен филм, при што на скромниот сајт можеше да се најдат умешно сročени кратки но корисни препораки за авторите од секоја возраст. Фестивалот подготви детален манифест на најкусата филмска форма.

Победник во дадената категорија едноминутни филмови беше КУКУРИГУ од група автори. Она што треба да се стори во насока на популаризација на овој стожерен сегмент е потранспарентно и редовно прикажување на поднесените филмчиња и да се направат овие, за публиката секогаш атрактивни дела, достапни на интернет а можеби и на соодветен носач на податоци.

ЛИЧНО(СТ)

Често сум бил неописливо долг кога темата е Скопски филмски фестивал, бидејќи за него покажувам претеран интерес како спрема свое дете. Веќе неколку години по ред се фаќам дека пишувам во „Кинопис“ на истата тема, но секогаш се трудам да поставам што е можно поинаков и поригинален пристап, да бидам што покреативен и помалку субјективен во набљудувачкиот агол. Тоа ќе го сторам и сега и тука, и одеднаш ќе ставам точка на текстот. Опширноста лесно може да стане концепциска мана.

На крајот, уште еднаш ќе го потенцирам впе-

чатокот дека фестивалот кој е моја севда, како панталони што нејкам да ги симнам од газот дури и валкани, очекувам на следното, јубилејно издание, да ми врати барем во иста мера.

Како што јас, од една страна, настојувам да го одбегнам стандардното клише во кое може да се заталка со подолго занимавање со една иста преокупација,

така, од друга страна, фестивалот треба да престане да се идентификува со потврдната формула која ја практикува предолго. Таа гради конкретни стандарди, но панкерската и младешка идеја на СФФ е тие секогаш да се изневерат во копнеж по свежи и интригантни пристапи.

Програмски е очигледно дека селекторите одат во пресрет на што повеќе вкусови, па имаме проекти од надежни автори, квир-теми, Холивуд, бизарности, елитни имиња, македонски учества во странски наслови, фестивалски исклучоци, мејнстрим проекти, естетски езотерии, лесни комедии, сериозни ретроспективи, регионален поглед. СФФ е расфрлан во толку многу насоки што неизоставно му е потребен еден обгрнувачки НЗС. Се разбира дека е повеќе од чиста ексклузива што Скопје за време на СФФ гледа неколку десетици врвни фестивалски филмови, но мора да размисли и околу специјализирање и огабаритисување на идентитетот и личноста на фестивалот.

ЧЕКАН ПО СВОЈ ГРБ

Како што прекрасниот постер на годинешниот фестивал прикажуваше жена во миниздолниште со чекан в рака, како отворена битка против пиратеријата и телевизискиот бофл, стака организаторите треба да најдат цврста волја да го изрезаат и самиот профил на СФФ. Порано стапот им го дотеруваше паметот на децата, а сега да се прифати секој збор како чекан по глава. Ова само како симболика. Каталог, странски гости, додатни програми, тематски селекции, гласен маркетинг, се ударите кои очекуваме да бидат направени веќе в година.

Не можам да бидам неодговорен татко во случајот со мојот СФФ. Далеку ми е од сеедно какков фестивал и колку пораснат фестивал ќе им оставиме на идните татковци.

СТОЈАН СИНАДИНОВ

УДК 791.65.079(497.7)(049.3)
Кинопис 41/42(22-23), с. 63-67, 2011-2012

АНГЕЛИ НА ОТПАД: РЕЦИКЛИРАЊЕ НА ЖИВОТОТ

ФЕСТИВАЛ НА КРЕАТИВЕН ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ
„МАКЕДОКС“, 2011, СКОПЈЕ



Еден бауч кружи над документарниот филм. Тоа е баучот на отпадот...

Судејќи според поатрактивните филмови на изданието на „Македокс“ – 2011 (17-24 јуни, Скопје), социјалниот, политичкиот, идеолошкиот, егзистенцијалниот и секаков друг (мета)физички отпад е главното обележје на авторските дилеми. Тука и не треба да се прави разлика дали станува збор за вистински отпад – депонија – како во истоимениот бразилски филм ДЕПОНИЈА, кој го отвори фестивалот или за српскиот СИНЕМА КОМУНИСТО, чешкиот КАТКА, корејскиот НЕПРИЈАТЕЛИ НА НАРОДОТ, па дури и израелскиот НЕЗАВРШЕН ФИЛМ... Изгледа дека Човекот на 21 век, слично и за поголемиот дел од времетраењето на минатиот век, треба да го бараме на отпадите на историјата, идеологијата, политиката?! Па, да се обидеме.

Настрана од веќе апсолвираната криза на играниот филм, документаризмот можеби ја има таа среќа што негов „режисер“ е животот. Или токму оној елемент кој стана по малку подзаборавен кај класичниот игран жанр.

Но, не се работи само за простото пропуштање на животот, каков и да е, низ објективот. Своевремено, пред 3 децении, либерализацијата и ценовната достапност на видео-технологијата доведоа до лажното убедување дека простото документирање на настаните и појавите веќе само по себе создава документарци. Се покажа, со право, дека не се работи само за упростување на технологијата и нејзината голема достапност, туку за авторскиот филтер на документот наречен живот. И, парадоксално но вистинито, токму таа упростеност можела – и морала – да доведе до „авторизација“ на документот, бидејќи самата документација не е и документарен филм. Затоа, од денешен аспект, документарните „филмови“ на Енди Ворхол, во кои може да се види како тој 8 или 10 часа спие, а видео камерата само просто го бележи тоа, личат само на симпатична постмодернистичка досетка и ништо повеќе.

Можеби грешам, но сè повеќе сум убеден дека токму документарниот филм е најголемиот победник во уметностите во добата на технолошките револуции, во духот на естетичарот Валтер Бенјамин. Можеби документаризмот е и најголемиот победник на постмодернистичките револуции?! Барај го новото во старото, минатото, отфрленото... млад човек – би рекол денес некој „филмски“ Вуди Гатри, гуруто на бит-философијата и книжевноста од средината на минатиот век.

Значи, да тргнеме на отпадот. Таму се „ангели-те“, да го парафразираме домашниот сценарист и книжевник Томислав Османли (АНГЕЛИ НА ОТПАД, 1997 г. режија на Димитрие Османли) на новото доба, создадено од што друго ако не од историјата.

Без разлика на селектираноста на триесетината наслови во неколкуте програми, редовите кои следуваат ќе се обидат да бидат осврт на доминантниот дух на второто издание на „Македокс“. Имено, овогодишниот „Македокс“ покажа дека добро концепиран фестивал може да се движи само по линијата на растежот. Физичката отвореност на дел од сцената на фестивалските проекции (Куршумли-ан) е онаа метафора за селекција со „очи широко отворени“. Но, парафразирањето на Стенли Кјубрик можеби е одвишно, бидејќи стариот добар кромид, заштитниот знак на фестивалот, е вистинската метафора: визурата на „Македокс“-2011 е во ланскиот кромид, а идниот во овој, како што објаснува директорката на фестивалот Киријана А. Николоска.

Тоа беше очигледно и во вкусот на фестивалската селекторка Петра Селишкар во главната натпреварувачка програма, но можеби уште повеќе во селекцијата на нови автори. Филмот на отворањето, ДЕПОНИЈА (Бразил/Велика Британија) беше селектиран во програмата на еколошки филмови. Неговата атрактивност, пред сè, поради стилот на општествениот ангажман, може да го смести насекаде, од едноставна причина бидејќи како и секој друг добро направен филм е, пред сè, универзален. Таков беше и случајот со филмот на затворањето, НАДЕЖ, во американска продукција, сниман во Зимбабве и САД: иако за деца и млади, ултимативен филм можеби за повозрасните...

Најпрвин филмот на отворањето, ДЕПОНИЈА на Луси Вокер, во бразилско-англиска копродукција,

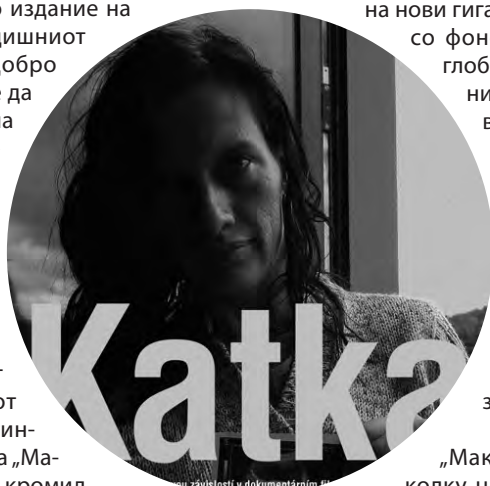
од селекцијата на еколошки документарци. Тој е сниман речиси три години, следејќи ја необичната акција на реномираниот фотограф Вик Муниз. Муниз, имено, на најголемата светска депонија „Јардим Грамачо“ на периферијата на Рио де Жанеиро сака да ги наслика портретите на самопрогласените рециклатори (catadores) токму со – ѓубрето. Муниз во едноиполчасовниот документарец своите јунаци никаде не ги нарекува „ангели на отпад“, но тие се токму тоа. Кога ќе се тргнат од ѓубриштето, ќе се истушираат и ќе ја променат облеката, ете ги оние Бразилки и Бразилци толку добро познати низ светот по убавината. Колку што ѓубриштето е збиралиште на употребени вредности, толку тоа за Муниз е извор на нови вредности. Документирајќи ги кратките животни стории на луѓето кои работат на депонијата, Муниз ги користи нивните фото-портрети за „тлоцрт“ врз кој со предметите од ѓубрето се исцртуваат контурите на нови гигантски портрети. Сето тоа оди

со фонот на одличната музика на глобалната звезда Моби. „Зипува-ни“ во стандардна големина и времени, Мунизовите фотографии одат на изложба, на која постигнатата продажна цена е сумата која ја добиваат катадоресите за подобрување на ефикасноста во нивната работа. Но, самопочитта која ја добиваат со овој социо-арт на Муниз е најголемата награда за нив.

Во главната програма на „Македокс“-2011 доминираа неколку наслови, повторно врзани за темата на отпадот како социолошки, општествен, историски и политички контекст.

КАТКА, пак, на искусната чешка документаристичка авторка Хелена Трештикова, е вистинско мало продукциско чудо. Оваа сторија е документирана цели 14 години и ја следи судбината на наркоманката Катка започнувајќи од нејзина 17-годишна возраст. КАТКА можеби е „студена“, но вистинска анализа на еден наркомански живот, започнат како младешка еуфорија, но потоа живеен како мачнина без крај.

Хероината цела деценија и пол се движи по онаа кратка патека меѓу улицата каде што се проституира до некој руиниран и запустен објект, без основните комунални услови. Толкава е патеката меѓу две дози дрога. Бременоста и раѓањето на детето, а потоа и неговото сместување во институциите каде што може да расте како дете во нормални услови само го зголемуваат животниот по-



раз на Катка, која не може да се отргне од отпадот на денешното општество.

Некој можеби ќе забележи на отсуството на макар провизорна милосрдна акција на авторот на филмот: демек, Катка е нејзина благодарна „актерка“ толку години. Но, ако постои некоја лектира за школски час во борбата против зависностите, тогаш КАТКА е прва на тој можен список...

Британско-корејската продукција НЕПРИЈАТЕЛИ НА НАРОДОТ потпишана од Тет Сембат и Роб Лемкин е уште една „голема-мала“ историја за историјата на еден народ. Тет Сембат е еден од водечките новинари-истражувачи по потекло од Камбоџа. Овој пат тргнува во мисија која има многу лична димензија: го пронаоѓа и разговара со еден од главните помошници на Пол Пот, синонимот за полињата на смртта во седумдесеттите години во Камбоџа, кога војната против Американците е заменета со уште посуровата војна на истребување на идеолошките неистомисленици на режимот. Иако Сембат го има изгубено семејството во тој идеолошки геноцид, чии жртви се бројат со милиони, идејата дека разоткривањето на авторите на злосторството против сопствениот народ, без разлика на тоа во име на чија идеја е направено, повторно е на линијата на создавање на нов почеток токму на губриштето на историјата. Ако злосторството секогаш има име, без оглед зад кој идеолошки превез се крие, тогаш вреди да се запамети дека и истражувачите на овие злосторства, колку и да изгледаат „мали“ во однос на историскиот ореол на некогашните водачи, се значајни. Постои досетка дека ако убиете еден човек, вие сте убиец, за десетина жртви ќе ве прогласат за сериски убиец, но за милиони – историска личност. „Малиот“ човек Сембат е голем новинар против таквиот ракопис на историјата.

Финската продукција ПАРЕА НА ЖИВОТОТ на Јонас Бергхал и Мика Хотакаинен на необичен начин следи десетина мажи во сауна. Ако предра судите за сјајот на американскиот живот завршуваат пред шалтерите на хипотекарните банки, но многу попрво на каучот кај психијатрите, тогаш ПАРЕА НА ЖИВОТОТ е неговиот фински одговор. Или, попластично, северњачка верзија на балканската кафеана како масовна сцена за психоанализа. И ако во американскиот случај тоа е стил на живот, во нашиот случај – вревлив менталитет, тогаш во финскиот случај тоа е една многуfino исткаена историја за најдлабоката интима на човекот. Различните мажи имаат различни стории за животните судбини, како што имале и различни животни интереси и желби, но иако ќе изгледа натегната споредбата, сауните се нивниот одвод (отпад?!), каде што со потта се слеваат цели животни стории. Без разлика на тоа дали се работи за губење

на најмилите, огрешување од законските норми и казната за тоа, ПАРЕА НА ЖИВОТОТ е една емотивно склопена студија за големите и малите шлагканици кои луѓето ги добиваат од животот. Секако, не само во Финска, овој документарец го покажува култот кон сауната како емоционално и социјално чистилиште на душата.

Во корејската продукција МОЈОТ БОСОНОГ ПРИЈАТЕЛ на авторот Сеонг-гиу Ли, главниот јунак Шалим од Калкута секојдневно ја влече својата рикша, како и десетици илјади други Индијци во секојдневната борба за егзистенција, со верба дека еден ден ќе заработи доволно пари за да купи моторна рикша. Тоа е емотивна приказна за иднината и како да се стигне до неа.

Но, Вадим Јендрејко во швајцарско-германската копродукција ЖЕНАТА СО ПЕТТЕ СЛОНА ја враќа – повторно во една емотивна историја – Светлана Гаер во нејзиното минато. Гаер е на 85-годишна возраст и се смета за една од најдобрите преведувачи на руската литература на германски јазик. Во длабока старост ги преведува петте капитални дела на Ф.М. Достоевски, познати како „Петте слона“. Авторот Јендрејко ја води во нејзината родна Украина, за прв пат откако за време на Втората светска војна со мајка ѝ била протерана од таму. Тоа е пат од коридите на книгите во секавањата на детството и назад. Не може а да не биде емотивно набиено, без разлика на тоа што поминал цел еден човечки век.

Програмата, пак, на новите автори на „Македокс“-2011 понуди неколку вонсериски наслови. Меѓу нив, два се занимаваат со портретната документаристика: ХОЗЕ И ПИЛАР на португалскиот автор Мигуел Мендеш и СИНЕМА КОМУНИСТО на српската авторка Мира Турајлиќ. Првиот е портрет на живиот споменик на португалската и светската литература, нобеловецот Жозе Сарамаго (Жозе е португалски синоним на шпанското име Хозе), а вториот на Јосип Броз Тито, како најзначајниот „режисер“ на некогашната југословенска кинематографија. И двата, како секој квалитетен и темелен портрет, имаат голема километража во реализацијата, мерена со години.

Сарамаго одамна е уникатна појава во светската литература. Неговите левицарски ставови повеќепати го доведувале во судир со општеството во неговата земја, но тоа е повикот на писателскиот ангажман, без разлика дали е полево или подесно од просечниот вкус. Филмот на Мендеш се занимава со емоционалната страна на книжевниот великан на денешнината, уникатната љубов со Пилар, шпанска новинарка која откако дошла на една средба со писателот пред 30 години, станала неговата подобра половина во секоја смисла. Хозе и Пилар не се класична брачна двојка, туку

посветеници на животот исполнет со љубов. Тука и менаџирањето на публицитетот и настапите на Хозе, кој во светот на врвната литература има статус на рок-ѕвезда или оскарovski актер, претставува „нежност во движење“. Своевидна love story on the road. ХОЗЕ И ПИЛАР можеби претставува филмски тестамент на Сарамаго. Човекот кој дури на 60-годишна возраст ја напуштил работата во фабрика за да стане професионален писател е подвижен споменик на вербата во зборот, но можеби многу повеќе во љубовта и човекот. Како што критиката на човештвото во неговата литература е токму вербата во човекот, така и природното наближување на крајот на животот, манифестирано низ слабостите и болестите во староста, е токму таа причина да се слави животот. Во неговиот случај, таа причина е персонифицирана и се одсива на името Пилар. Но, тука не се работи за (ре)откривање на изветвената фраза за „жената која секогаш стои зад успехот на некој маж“. Таа симплифицираност не би му ни личела на ангажиран писател како Сарамаго. За волја на вистината, ниту на жена како Пилар...

СИНЕМА КОМУНИСТО на Мира Турајлиќ можеби е документарец кој е најблизок на сензибилитетот на домашната публика. Ги има сите елементи за тоа: дел од заедничкото историско, а секако и кинематографско минато, една личност која стоела зад сето тоа и митот за важноста на југословенскиот филм. Вредноста на документарецот на Турајлиќ е динамичниот микс на димензијата на улогата на Тито во лансирањето на важноста на филмот како материјал од кој се прави најдобрата промоција во втората половина на минатиот век. Личниот афинитет за филмот не е небитен: неговиот долгогодишен личен кинооператор Александар Константиновиќ педантно ги бележел прикажаните филмови во Титовата резиденција, па во 1957 стои дека во таа година гледал 365 наслови, или ниту една вечер без филм. Кога на ова ќе се надоврзат подоцнежните скапи продукции со партизанска тематика како БИТКАТА НА НЕРЕТВА или СУТЈЕСКА, изгледа сосем природно што Тито и можел да биде своевиден кастинг-директор, многу пред овој термин да им биде познат на домашните филмации, конкретно во СУТЈЕСКА, бирајќи го Ричард Бартон за актерот кој ќе го игра него. Не се работи тука само за добрата упатеност во жените

и видовите виски и кај двајцата, иако и таа заедна симпатија не е без значење... Така, нареден како мозаик од личните истории на личностите кои го креирале југословенскиот филм, не само од партизанскиот жанр, во СИНЕМА КОМУНИСТО парадираат и Тито, и Вељко Булајиќ, и Бата Живоиновиќ... покажувајќи дека алтернативен „црвен“ Холивуд, колку и да бил идеолошки детерминиран, и ограничен, и краткотраен, можел да постои и на Балканот. Овој пат спакуван како монтажа на луцидни атракции позајмени од партизанските филмови. СИНЕМА КОМУНИСТО не го одбегнува губриштето на (филмската) историја. Многу пред некоја „паметна“ бомба од НАТО-нападот на Југославија во 1999 г. да ја разурне зградата која некогаш била Титова резиденција – и поважно за оваа приказна, домашно кино – транзицијата ја урнисала фирмата „Авала филм“, која го донела филмот од Западот во тогашна Југославија низ атрактивните копродукции. Тоа, секако, според толку пати

потврдениот принцип дека многу пред некој еднадвор да ни наштети, тоа ние си го правиме себеси. Многу потемелно.

НЕЗАВРШЕН ФИЛМ на авторот Јаел Херсонски (Израел/Германија) е уште едно од ископувањето по отпадот на историските судбини. Херсонски ја тематизира судбината на Евреите од Варшавското гето за време на Втората светска војна (поточно, 1942 г.) низ призмата на еден недовршен пропаганден филм на нацистичкиот режим. Имено, нацистите започнале да снимаат филм за тоа дека, ете, Евреите живеат сосем пристоеен и достоин живот, иако е војна и иако се збиени во гето. Преживеаните од гетото, сосем малку на број, но и еден од снимателите на материјалот, денес ги гледаат снимките на тој недовршен филм на наци-режимот и ја реконструираат лагата. Можеби поточниот термин е деконструкција: шокантноста на злото е поголема кога тоа се обидува да биде завиткано во целолуид.

ЗЛАТНА ЕСЕН на Јан Тенхавен (Австрија/Германија) се занимава со Олимпијадата за возрастни лица (над 80 години) одржана во Лахти, Финска. Убавината на стареењето е мотото на овој оптимистички филм, чии јунаци фасцинираат со својот ентузијазам не само да останат живи и здрави на стари години, туку и со тоа што не ја изгубиле желбата за натпреварување. Значи, олимпискиот дух дека е важно само да се учествува овде е буквално надграден.



ПЕРДУВЕСТ КОКАИН, пак, иако е дело на исландските автори Орн Марино Арнарсон и Торкел Хардарсон, го тематизира Блискиот Исток низ една необична „алатка“ за комуникација. Во добата на интернет-комуникациите, најдоверливите информации од страна на сите можни безбедносни агенции и терористички организации се испраќаат на стариот сигурен начин, преку соколи, па тргувањето со нив достигнува за нас неверојатни размери: цената на еден сокол достигнува и до 1 милион долари. Соколарот во филмот е еден од ретките кој е загрижен за опстанокот на овој вид птици: хуманоста, освен од етички и еколошки принципи, сега треба да се бори и со политичко-профитерските мотиви.

Етиката е тема и во белгиската продукција ШТО ИМА ВО ИМЕТО на авторката Ева Купер. Тука се работи за „секојдневна“, „практична“ етика или токму онаа што најмногу се избегнува во името на некои претпоставени вредности. Џон Кори, алијас Роуз Вуд, е трансвестит и перформер во њујоршките андерграунд шоуа. Класичниот антихерој може само да го бранува класичниот граѓански вкус за начинот на кој е пропишано да се консумира секојдневниот живот. Тоа не е секогаш така, бидејќи и „необичните“, „двополови“ суштества се повеќе од просто човеко-лики креации, предизвикувачи на хипокризијата.

Еколошките документарци, како стандарден „прст во око“ против заборавот за средната, произведуван од забрзаното темпо на модерниот живот, секогаш имаат полни раце работа. Финско-шведско-данската копродукција ВО ВЕЧНОСТА на Михаел Мадсен говори за потегот длабоко во скандинавското тло да се закопа нуклеарниот отпад. Кој, пак, од друга страна, може да биде закана за човештвото и во наредните 100.000 години. Холандскиот проект ЗАБОРАВЕН ПРОСТОР на авторите Алан Секула и Ноел Бурх се занимава со темата на морето на кое луѓето ќе се сетат дури откако ќе се случи некоја поголема еколошка катастрофа. Дотогаш морето се третира само како непресушен извор на храна...

Бразилската продукција СКРШЕНАТА МЕСЕЧИНА на Маркос Неграо се занимава со климатските промени и нивниот катастрофален ефект врз пределот на Хималаите. Дел од нив стануваат пустина, бесповратно менувајќи ја и географијата, но и човечките животи. Можеби ќе се запрашаме - што бара бразилски автор на темата за загрозените Хималаи? Не се работи тука само за глобалниот

авторски предизвик: токму Бразил во последниве години е една од најбрзорастечките економии, речиси без лузни од светската финансиска криза, па искуството дека секој индустриски развој носи и еколошки предизвици можеби е еден од мотивите за ваквото тематско фокусирање на бразилските автори. И холандско-белгиската продукција се занимава со еколошкиот аспект на потеклото на храната и колку нејзиното зголемено производство го менува светот.

Од програмата на детско-младински филмови веќе го издвоивме насловот НАДЕЖ. По воведните десетина минути кои најреалистично ја регистрираат мачноста предизвикана од физичката неспособност на тешко инвалидизирани деца во еден центар во Зимбабве, започнува една од најпотресните приказни. Иако хендикепирани, осумте деца се талентирани музичари и уште повеќе со талент за живот. Неверојатниот дух на овие деца, способен да

биде и духовит како и кај „нормалните“, ги отфрла сите зборови кои се обидуваат да го опишат нивниот живот, страста за музиката, за утрешнината, за едно „обично“ патување и концертирање во САД... Сите зборови освен еден – надеж.

Освен кратките документарци, меѓу кои можеби највпечатлив беше ФЕЗЛОТО НА ГЕРИНГ на финската авторка Пија Андел – за финскиот снимател Феликс Форсман од Втората светска војна, кој станува сведок на средбата меѓу Хитлер и тогашниот фински државник во Германија; неговиот материјал подоцна бил забранет за прикажување цели 65 години – вреди да се нотира и континуитетот на „Македокс“ во поглед на одржување работилници. Годинава тоа беше школскиот час за ТВ-уредници и идни документаристи со продуцентката Мартичка Божилова (Бугарија) и авторот Борис Митиќ (Србија), потоа „Критика на креативната документаристика“ со Наташа Сењановиќ (The Hollywood Reporter, Cineuropa.org) и Владан Петковиќ (Screen International, Cineuropa.org) и работилницата за видеоактивизам насловена „Не мрази ги медиумите, стани медиум“ со Оливер Сертиќ од центарот „Рестарт“ (Загреб).

Тука некаде се раѓаат и новите кокарчиња. За нов, добар, вкусен, ароматичен кромид. Пардон – документарец.



ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

„ПРИПАДНОСТА“ НА ЕДЕН ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ

Кон Интернационалниот Фестивал
на Филмска Камера „Браќа Манаки“ -
- Битола, 16-22 октомври 2011

32.

Издание на ИФФК „Браќа Манаки“ – трето фестивалско издание под „диригентската палка“ на Лабина Митевска и нејзиниот одличен тим – и, по третпат, не само ВО Битола, туку и СО Битола, каде што му е и местото, нели – па повторно Градот дишеше со Фестивалот, живееше со Фестивалот – а и Фестивалот со Градот...

Кога само ќе се потсетиме како Фестивалот пред некоја година за малку ќе му беше одземен на Градот, и како Градот за влакно ќе му беше ускратен на Фестивалот – оваа година имаме уште една, тивка но длабока радост – радост со иста, ако не и со поголема опстојност отколку таа од пред некоја година... Да, тогаш Фестивалот му беше вратен на градот каде што припаѓа, под менаџмент и со организација која навистина ја поврати органската поврзаност помеѓу Фестивалот и Градот, како и помеѓу Фестивалот, филмските дејци и филмската јавност... И тоа е битно, бидејќи тоа е традиција и тоа се корени... Но, оваа година – веќе по третпат повторено, и еве по третпат покажано ем докажано – можеме отворено да кажеме и да се изразуваме дека Фестивалот конечно навистина се прероди и повторно заживеа во оној – сепак – најбитен негов момент, во најесенцијалниот аспект на неговата суштинска концепција – а тоа е основната профилација на Фестивалот како *Фестивал на филмската камера*... Како Фестивал кој ќе ги слави и афирмира, наградува и памети самите уметници на филмската фотографија, „мајсторите“ на филмската камера...! И затоа, сега можеме слободно и достоинствено да кажеме дека – најнакрај, вистински и суштински, *Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“* – навистина и целосно им беше вратен и на оние на кои и им припаѓа – а тоа се директорите на фотографија, уметниците на филмските подвижни слики, и по променливата номенклатура на овој филмски авторски профил, популарно наречените „кинематографиери“ на филмот...!

Да, годинава, на годинешното 32. Издание на ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола – како во официјалната, така и во неофицијалната програма, а и во останатите

придружни програми на Фестивалот – доминираа филмови кои пленат со високата естетика на филмската слика, и донесоа празник за префинетите филмски фестивалски очи... И повторно, како некогаш – Фестивалот дише со својот особен сјај, со својата достоинствена филмска патина и со – ВИСТИНСКИ СЕЛЕКТИРАНИ ФИЛМОВИ – со селекција реализирана не според комерцијалниот успех и звучните имиња на ѕвездите-протагонисти и режисерите-автори на филмовите – туку според вистинските критериуми и достигнувања на мајсторството на филмската фотографија и камера...

* * *

КОН ОФИЦИЈАЛНАТА ДОЛГОМЕТРАЖНА ПРОГРАМА

И навистина – освен и тематски, визуелно и режисерски „пре-силниот“ и преубавиот филм МЕЛАНХОЛИЈА на прекрасниот, генијалниот и уметнички неповторливиот филмски автор Ларс Фон Триер – филм за кој што можеме неодрекливо да кажеме и дека влегува во онаа категорија на филмови кои истовремено се и високо-уметнички и високо-комерцијални остварувања – дру-

гите филмови во официјалната селекција, сепак, не можат да се поместат во оваа категорија на комерцијални филмови – бидејќи тоа не се – нити по интенција, ниту по успехот на кино-благајните... И токму тоа е она што „навистина“ радува кај овогдинешното 32. Издание на ИФФК Браќа Манак – оти тоа не потсетува на оние „стари и добри времиња“ – кога ваквата структура и овие аспекти на филмската продукција – беа еден нормален и општо прифатен систем на перцепција, анализа и спознание на филмот – по токму вакви категории – и убаво е што, еве, ниту денес не ни се туѓи, и повторно можеме да направиме – барем минимална – разлика – помеѓу нив... Но, нејсе... Да се вратиме на конкретните филмови во официјалната конкуренција – за наградените, за оние „за влакно“ наградените, како и за оние ненаградените – а требало...

Но, сепак – прво да се обрнеме кон (според авторот на овој текст – апсолутно заслужено) *прво-награденото филмско остварување* на Фестивалот – а тоа е генијалниот, високо-естетски и длабоко-метафизички реализираниот филм на ингениозниот унгарски режисер Бела Тар и одличниот „кинематографер“ Фред Келеман – а тоа е филмот КОЊОТ ОД ТОРИНО...





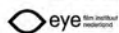
The Turin Horse

Erika Bók
 János Derzsi
 Mihály Kormos
 Ricsi

László Krasznahorkai
 Mihály Víg
 Fred Kelemen
 Gábor Téni
 Ágnes Hranitzky
 Béla Tarr

Marie-Pierre Macia, Juliette Lepoutre, Ruth Woldburger, Martin Hagemann, Elisabeth G. Rodleif, Christine K. Walker

T.T. Filmühely – Budapest, MPM Film – Paris, VEGA Film – Zürich, zero fiction film – Berlin, Were Werk Works – Minneapolis
 MBKA, OKM, NKA, MTFA, Dana Tv, Erste Bank, Radiotelevisione Svizzera, SRG SSR, CNC Paris,
 Kodak, Medienboard Berlin-Brandenburg, Eutimaging



КОЊОТ ОД ТОРИНО е филм снимен во црно-бела техника. Но, најискрено, кога зборуваме за овој филм – преголема, преубава и преслатка е дилемата – дали е тоа навистина, и едноставно само уште еден одличен црно-бел филм – или нешто сосем друго...? И, дали ова едноставно е **само филм** – или сепак – и нешто отповеќе, нешто доста поголемо и поубаво од тоа...? На пример – **Визуелна симфонија** на неизброивите црно-бели & сиви нијанси на движечката филмска фотографија, или пак – само една нова појава, еден нов феномен на некаква (ајде да се обидеме да дефинираме термин) – нова форма на „проточна/протечна & временски траечка фотографија“ – која само наликува на филм, според времетраењето и според приказната која ја раскажува (или подобро: прикажува) на публиката...? КОЊОТ ОД ТОРИНО – со својот филмски светоглед, а особено со преубавата и висока естетска рафинираност на црно-белите и сивите нијанси, па со концизноста и есенцијалноста на минималистичките (повеќе од аскетски) филм-

ски реплики и дијалози – навистина ни донесува едно ново, поинакво, и душевно и ментално доживување на **заедништвото на филмската слика, филмската приказна и филмскиот текст – целосно интегрирани на еден сосем поинаков начин** – отколку што сме биле обично навикнати да гледаме и очекуваме досега...

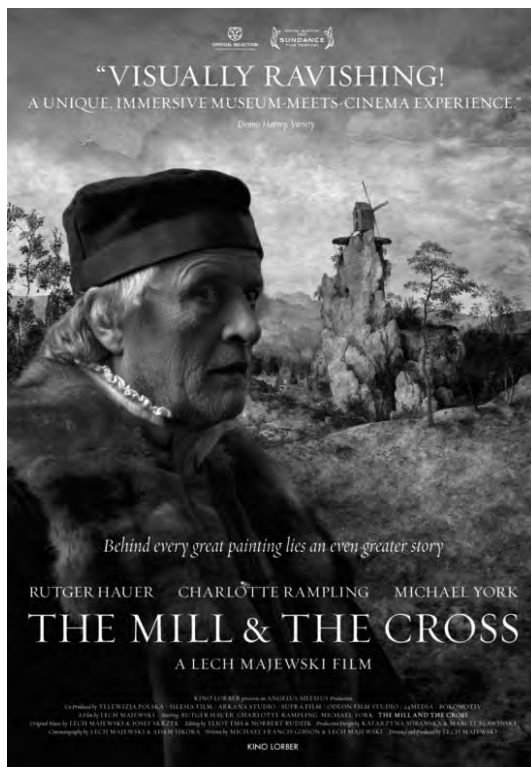
Бидејќи, просто е невозможно „со Збор“ да се пренесе **префинетоста** на црно-белите и сивите нијанси во филмот, или пак **мекоста** и **осмолитичноста** на нивното претопување една во друга, или пак совршено спокојната игра и комуникација помеѓу тие нијанси – кои едноставно – не само „се менуваат“ и/или „разменуваат“ во филмот, и кои ниту пак „играат и/или комуницираат“ помеѓу себе... Едноставно – можеби ќе е најточно, најпрецизно, најкоректно, а истовремено и најубаво и највистински – таа **игра** да се дефинира како **есенцијално водење љубов помеѓу светлината и сенките... тоа може само да се доживее, да се искуси...** Играта на нијансите во овој филм е особена, вознесена и неповторлива игра на белата, сивата и црната боја и сите нијанси помеѓу... Игра која, од една страна, е **постојана и силно интензивна**, но од друга страна, истовремено – е и **екстремно смирена, спокојна и во еден непрекинат ток** – така што, просто е невозможно а гледачот да не падне во **слатката дилема** – дали гледа филм (но не онаков каков што претходно го знаел) или гледа **уметничка фотографија** (но не онаква каква што претходно ја знаел)... И не може а да не падне во **слатката синергична состојба на Духот** (нашата основна алатка за перцепција на убавината, на естетската природа на нештата) – па барем за себе да си дефинира – дали ова дело е **раскажување на приказ** (преку течение-то и времетрајноста на филмската слика) или е **прикажување на расказ** (преку преобразбите и промените на филмската фотографија)... И на крај да заклучи дека целото тоа естетско искуство и сите тие убави доживувања – постојат само за да се дојде до **незбежниот заклучок** – дека и **обете** опции се во иста мерка точни и исто толку коректни... Филмот е и **едното и другото** – истовремено и **едновременно**... Затоа, за КОЊОТ ОД ТОРИНО можеме слободно да кажеме дека **без конкуренција & без зрнце сомнеж** – сосема заслужено ја понесе статуетката **Златна камера 300** за оваа година.

Речиси истото, како заслуга и квалитет, но со една сосем поинаква оригинална структура, концепт и принцип, важи и за филмот – добитник на **Сребрена камера 300** за оваа година, а тоа е филмот **ВОДЕНИЦАТА И КРСТОТ** на авторскиот режисерско-„кинематограферски“ тандем **Лех Мајевски & Адам Сикора**...

Но, за разлика од КОЊОТ ОД ТОРИНО – убави-

ната, функционалноста и органската поврзаност на филмската фотографија со филмската приказна – иако речиси исто толку силна и високо-естетска – овде е сосем подруга, и на сосем поинаков начин реализирана... Но, сепак, прво да споменеме (да се потсетиме) дека филмот ВОДЕНИЦАТА И КРСТОТ – е филм замислен како една *филмска разработка* на истоименото ликовно ремек-дело на Бројгел, како еден вид играно-документарен *филмски есеј* – обид кој резултираше со едно прекрасно, ингениозно смислено филмско дело, реализирано во еден *полнокрвен уметнички филм*... ВОДЕНИЦАТА И КРСТОТ, инспириран и крајно доследен до својот изворник (сликата на Бројгел), и – преку низа минуциозни, до детали доследни и филмски адекватно облагородени авторски постапки – овој филм повеќе од реално, односно дури и сосем реално и непогрешливо и со многу мала маргина на грешка ни го доловува – не само уметничкиот свет на Бројгел – туку најконкретно и без релевантен остаток, ни го донесува *комплетниот ликовен светоглед и внатрешниот визуелно-семантички космос* на големиот фламански сликар и *визуелен филозоф* – Бројгел...

Доловувајќи ја слоевитоста на перспективите, како и ингениозно умножените гледни точки – авторите на овој филм ја раслојуваат и самата филмска слика во сите димензии како и славниот и голем сликар на своите платна (во длабина, висина и ширина)... Истовремено, тие си ја дозволуваат и вистинската игра со боите на филмската слика – па повторно *сосем* Бројгеловски, преку – од една страна, *полната животност на колорот* во филмот, а од друга страна – преку *сатурацијата* (заситеноста) и *засенченоста* на колорот во сиот свој спектар, авторите на овој филм речиси оптимално успеваат да го доловат *ликовно-уметничкиот свет на Бројгел* – како што *никој досега* не успеал тоа да го направи – и тоа не само со Бројгел, туку со *кој било* сликар во историјата на филмот... И токму таквата игра на боите – преку естетската игра со *сатурацијата* и *засенченоста* – и најмногу нè навраќа на Првонаградениот филм на овој Фестивал, КОЊОТ ОД ТОРИНО – само за да направиме една интересна споредба... Бидејќи – она што во КОЊОТ ОД ТОРИНО беше *проточноста, мазноста и прелеаното нијансирање* на црно-белите и сивите нијанси – овде, за ВОДЕНИЦАТА И КРСТОТ – тоа се *естетската игра со сатурацијата и засенченоста*... И токму преку таквата игра со густината и животноста на колорот, комбинирана со играта на помала или поголема засенченост на боите – авторите на овој филм успеваат да ги доловат & *достигнат* специфичната атмосфера и слоевитата длабинска семантичност на Бројгеловите платна, и да ни го подарат – *филмскиот Бројгел*, или



движечкиот Бројгел – но овојпат не на сликарското платно, туку на она големото, на – *филмското платно*...

Бронзената камера 300 – оваа година му беше доделена на рускиот филм ТИВКИ ДУШИ, на тандемот Алексеј Федорченко (режисер) и Михаил Кричман („кинематографер“)... Овој филм, исто така како и претходните два – беспоговорно носи високи естетски квалитети на филмската фотографија, која високо-функционално и адекватно постои како силен естетски фактор и стои како неодвоив органски дел во селоста на филмот... Тоа во овој филм е постигнато преку тесната врска на суптилната и постапна филмска нарација – и нежната *избледеност* и графичката *константност* на колорот – сосем адекватно на суптилноста на филмската приказна и непопустливата детерминираност на филмското дејство... Надпротесчен филм, одлична фотографија, достоин претставник во официјалната конкуренција... Слични, ако не и исти заклучоци можат да се изнесат и за останатите филмови – повеќе или помалку во однос на квалитетот или во однос на авторските постапки... Па за да не се повторуваме, слично може да се каже и за турскиот БЕШЕ ЕДНАШ ВО АНАДОЛИЈА, со својот речиси документарен, затенет или замаглен колорит, адекватен на приказната која ја донесува и илустрира, па за полскиот претстав-



ник ВЕНЕЦИЈА, со суптилноста и нежноста на чипкастиот и разигран *филмски детал*, а и за канадскиот ПОЖАРИ... Единствено, можеби, во некаква минимална позитивна надпросечност на филмската фотографија – можеме да кажеме и за американскиот филм ЖИВ ЗАКОПАН – но и таа минимална нијанса која што овој филм го „чува“ од пропаѓањето во водите на обичното медиокритетско филмско остварување – е невообичаеноста на филмската приказна која сепак успеала да испровоцира една ретка луцидност во фотографските решенија при работата со филмската слика...

И, ова ќе беше – *толку* за официјалната долгометражна играна програма на ова 32. *Издание на ИФФК Браќа Манак* – да не беше моментот на филмот МЕЛАНХОЛИЈА на големиот Ларс Вон Триер, кој во тандем со одличниот „кинематографер“ Мануел Алберто Кларо, создал една визуелна симфонија – еден филм-симфонија за кој што **важи речиси сè** што претходно во овој текст беше изречено за првите два наградени филмови (КОЊОТ ОД ТОРИНО и ВОДЕНИЦАТА И КРСТОТ)... Играта со колорот (преку сатурацијата, контрастите и осветленоста на филмските бои) е високо-функционална и богата, различните „визуелно-фотографски решенија“ се најприродно и најадекватно раслоени според сегментите/секвенците на филмската приказна, и сето тоа е мајсторски, неповторливо луцидно и ретко ингениозно дополнето и заокружено во едно филмско ремек-дело – со играта на сенките и со комбинираниите експозиции, како и на крај – со функционално естетизираниите дигитални интервенции во филмот, речиси исто ненаметливо како и во ВОДЕНИЦАТА И КРСТОТ, каде, но во МЕЛАНХОЛИЈА тоа е реализирано со многу повисока семантичност на филмската дигитална постапка во однос на филмската приказна... Отту-

ка – само една „мала“ дигресија, односно интимно прашање на авторот на овој текст, во однос на Наградите на Фестивалот – **како тоа**, покрај **овој филм**, покрај МЕЛАНХОЛИЈА – *Бронзената камера 300* ја доби филмот ТИВКИ ДУШИ...?!? За авторот на овој текст – и до ден-денес не му е јасно, но... Само тивко (читај суптилно) ќе воздивнеме, и ќе се „утешиме“ со познатата мудрост – „За вкусовите (особено на жиријата & комисиите) не се расправа“... И на тоа и ќе останеме...

Е, сега веќе навистина – *толку* за официјалната долгометражна играна програма на ова 32. *Издание на ИФФК Браќа Манак*... Генерално – треба да сме и повеќе од задоволни од филмската и кинематографска понуда на *Фестивалот во Битола*... Знаете – оној на *филмската камера*... Навистина е ТАКОВ *Фестивалот*. Навистина е *Фестивал на филмската камера* – треба само да ги погледнете филмовите во официјалната конкуренција...

* * *

КОН ОФИЦИЈАЛНАТА КРАТКОМЕТРАЖНА ПРОГРАМА

Доследноста и принципиелноста на оваа старо-нова, но отсекогаш *природна* „припадност“ на *Фестивалот* – се покажува/докажува и преку официјалната филмска краткометражна селекција... Сè што погоре беше исказано за долгометражната селекција – важи и за краткометражната... Најголемиот број од кратките филмови во оваа селекција – се вистински мали бисери на филмската фотографија... Годишната краткометражна селекција, исто како и долгометражната, се покажа несомнено како природно *адекватна & достојна* на еден *Фестивал на филмската камера*... И затоа – да не се повторуваме околу квалитетот, естетската и функционалната издржаност на филмската фотографија на овие филмови, и овде нема повторно да го образлагаме тоа истото, туку – *сосем накусо* – ќе се осврнеме на еден друг интересен момент кој е забележлив како карактеристика за ова издание на *Фестивалот*... Тој интересен момент е дека оваа фестивалска година, филмовите – и оние од долгометражната и оние од краткометражната селекција – *коинцидираат* и од *тематски аспект*, а не само од аспект на филмската фотографија... Еве, да ги разгледаме накусо тие тематски преклопувања...

Интересен е фактот што може да забележи една поширока тематика која коинцидира во селекциите: тоа е *апокалиптичната тематика* (како *индивидуална* и/или како *глобална есхатологија*) – тема која тивко доминира во

селекциите, преку филмовите МЕЛАНХОЛИЈА и КОЊОТ ОД ТОРИНО во долгометражната селекција (*глобална есхатологија*), од една страна, а преку филмовите ЖИВ ЗАКОПАН во долгометражната и, на пример, преку јапонскиот ШИКАША во краткометражната продукција (*индивидуална есхатологија*)... Она што е интересно – и што е вредно да се акцентира – е фактот за *богатата разноличност* на авторските пристапи, начини и аспекти преку кои оваа поширока тема е обработена во различните филмски остварувања – е, тука *нема редундантност*, нема *повторувања*, туку едноставно крајна особеност и оригинален пристап кон темата, и со тоа, за фестивалската публика се создаде една богата палета на филмски перцепции и обработки на оваа тема, па ова издание на *Фестивалот „дишеше“* со *заокружени, целосни и сеопфатни* естетски филмски перцепции – како ретко кога во своите поранешни изданија, и до пред некоја година...

Настрана од овие тематски преклопувања, од официјалната филмска краткометражна селекција

на ова издание на *Фестивалот* – можеме како особени достигнувања да ги одбележиме: аргентинскиот претставник – и визуелно и тематски прекрасниот КОРАЛ, па извонредниот норвешки претставник РАСЦВЕТАНИ ЛОТУСИ, па германско-швајцарската копродукција ЈУРИ ЛЕНОН СЛЕТУВА НА АЛФА 46, како и одличниот британски претставник ЌЕ ТИ КАЖАМ...

Да не забораваме да ги споменеме и нашите два претставници во официјалната краткометражна продукција – социјално ангажираниот краток филм СИНОТ на режисерот Марко Ѓоковиќ и „кинематограферот“ Ѓорги Клиначаров, и лирски обоениот краток филм МИТОТ ЗА САРА, на режисерот Саша Станишиќ и „кинематограферот“ Роберт Јанкулоски, кои оваа година нè претставуваа како национална кинематографија во краткометражната играна селекција – на едно *задоволително* естетско ниво (иако, мора да се каже дека *тоа ниво* е на *самиот* *раб* на значењето на терминот „задоволително“)...

* * *

КОН ПРОГРАМАТА НОВИ ВИЗИИ

Што се однесува до селекцијата во програмата НОВИ ВИЗИИ, еве и овде *повторно*, се сретнавме со навистина „шарена“ палета на многубројни индивидуални визии, сите различни, сепаратни и дури и диспаратни авторски постапки и интереси, така што, на некаков необичен начин, оваа програма повторно го оправда својот наслов „во множина“: НОВИ ВИЗИИ... Исто така, со самата своја „шаренолика“ селекција, оваа програма ни донесе ист таков избор од аспект и на естетиката на филмот и филмската фотографија – шарено и диспаратно... Но, и тоа – на свој начин – е *принцип*, и според општото правило на кое никој не му опонира, е фактот дека сè додека еден *принцип* си е доследен на себеси (па макар тој *принцип* и да е *немање конкретен принцип*) – се оправдува себеси... И низ тоа се учи, и низ тоа се расте... А и зошто да не е така...? Вистински аргументи *против* вакиот *принцип* – не може да се има: *од принцип*...

Во секој случај, оваа година, селекцијата на програмата НОВИ ВИЗИИ содржеше шест европски филмови – секој од нив со своја естетика и тема на интерес – и секој од нив за себе донесува посебна визија и особен пристап. Можеби највредни да се споменат се францускиот претставник ПОЛИЦИЈА на режисерот Мајвен Ле Беско во соработка со „кинематограферот“ Пјер Аим, германскиот АКО НЕ НИЕ, КОЈ? на режисерот Андре Вејел и „кинематограферката“ Џудит Кауфман, како и филмовите ОД ДРУГАТА СТРАНА НА СО-



НОТ на режисерката Ребека Дејли и „кинематограферката“ Сузи Лавел (холандско-унгарско-ирска копродукција), и исландскиот КРАЛСКИ ПАТ на режисерот Валис Оскарсдотир и „кинематограферот“ Бергштајн Бјоргулфсон...

Овие филмови повеќе, а другите само нешто помалку – се одликуваат со интересни пристапи и постапки во својот израз и во темите што ги обработуваат, сите со едно особено чувство за „зачуден“ и „онеобичен“ експеримент, како од аспект на тематиките од интерес, така и од аспектите на режисерската постапка и филмската фотографија...

* * *

КОН ДОКУМЕНТАРНАТА ПРОГРАМА

Документарната селекција на ова 32. Издание на ИФФК „Браќа Манаки“ ни донесе, исто така – голем број различни, но принципиелно конзистентни филмски документаристички остварувања, и ја потврди одличната идеја на креативниот тим на Фестивалот – уживањето и познавањето на мајсторството на филмската слика на овој Фестивал да се прошири и на документарната филмска продукција – и сега-засега сосема го оправдува своето постоење на овој Фестивал. Од можеби и најдобриот документарец прикажан на овој Фестивал – британскиот МОМЧЕТО МИР – ДЕСЕТ ГОДИНИ ВО АВГАНИСТАН на режисерот и „кинематографер“ Фил Грабски, па преку израелскиот КРВНА ВРСКА (режија Ноа Бен Хагај, „кинематографер“ Рани Ејнав), холандскиот ОНАКОВ КАКОВ ШТО МОЖЕВ ДА БИДАМ ИЛИ МОЖЕБИ СУМ на режисерот и „кинематографер“ Борис Герец, српскиот О ГРИНГО во режија на Дарко Баиќ со „кинематограферот“ Борис Гортински, па сè до македонскиот претставник ТРАГАЧИ ПО ЗВУКОТ на нашата режисерка и „кинематограферка“ Сузана Диневска – сите овие филмови се одликуваат со извонредни авторски обработки на поединечните теми – обработки чии пристапи и постапки донесуваат и/или овозможуваат особена естетика и висока функционалност на филмската слика... Одлична селекција, создадена за вистинско филмско уживање на сите љубители на филмската документаристика.

* * *

КОН ОСТАНАТИТЕ ФИЛМСКИ ПРОГРАМИ

Да не забораваме да ја споменеме и специјалната програма Фокус кон... Годинава Фокусот беше кон холандскиот филм (во соработка и реализација со Филмскиот институт ЕУЕ од Холандија), како и кон грчкиот филм... Интересна

селекција на по три репрезентативни играни филмови од овие две земји...

Исто така, Кинотеката на Македонија го збогати фестивалското „филмско мени“ со ексклузивна и репрезентативна селекција од македонскиот анимиран филм – селекција на анимираните остварувања на еден од нашите мајстори на анимирањето филм и еден од најзначајните претставници на Македонската школа на анимиран филм – нашиот аниматор, илустратор, карикатурист и музичар **Боро Пејчинов**, кој заедно со Дарко Марковиќ и Петар Глигоровски ја сочинуваат *големата мајсторска тројка* на македонскиот анимиран филм. Оваа селекција, симболично насловена **БОРО ПЕЈЧИНОВ – РОКЕР И АНИМАТОР**, им овозможува – и на фестивалската публика и на гостите од странство и медиумите – некои повторно да се потсетат, а некои допрва да се сретнат и запознаат со најдобрите остварувања на нашиот мајстор на анимацијата Боро Пејчинов – остварувања како што се многунаградуваниот ОТПОР, луцидниот ЕПУР СИ МУОВЕ (СЕПАК СЕ ДВИЖИ), потоа анимираната трилогија ЛЕОНАРДО, итн.

И најнакрај, на ова издание на ИФФК „Браќа Манаки“ – имавме можност да уживаме и во извонредната селекција на краткометражни играни остварувања во соработка со ЕФА (Европската филмска академија) – селекција од 12 кратки играни филмови, од кои не смеаме а да не ги споменеме данскиот БЕРИК, шведскиот МАЛИ ДЕЦА, ГОЛЕМИ ЗБОРОВИ, британскиот ДЕРБИ и германскиот ЈЕСИ...

* * *

КОН ОСТАНАТАТА ПРИДРУЖНА ПРОГРАМА

Самата фестивалска атмосфера „работно“ ја пополнија и збогатија и бројните придружни настани на Фестивалот, како што беа работилницата *Сценариско катче на EABE (EAVE)* – Европски аудиовизуелни претприемачи, па работилницата *Скрипт корнер*, потоа работилницата *Филм – Студија на случај (Case Study Film)*, како и работилницата на **ФХ3Х – Студио за специјални ефекти (FX3X – visual effects studio)** – сите овие работилници и презентации повторно ја покажаа и докажаа својата практична и многукорисна улога како неопходен дел од Фестивалот, иако некои од нив и не се од областа на филмската фотографија, но се неизбежен и неопходен дел од филмот и неговото создавање...

Исто така, да не забораваме да ги споменеме и изложбата **КАПЕТАН НИТРАТ – КРАТКИ (?) РЕЗОВИ**, на нашиот илустратор и стрип-цртач Александар Сотировски, веќе докажан автор и во земјава и во странство. Конкретно, се работи за ексклузивна из-

ложба на стрип-табли од истоимениот стрип (графичкиот роман) во издание на *Југословенската кинотека* од Белград, Србија – серија графички романи (стрипови) чие објавување започна уште во 1996 година по иницијатива и под покровителство на *Југословенската кинотека* а во рамки на прославата на 100-годишнината од раѓањето на филмот. *Капетан Нитрат* е стрип концепиран како нов, невообичаен и популарен начин на презентација на конкретните содржини и проблематики на филмското архивирање и историја, со едукативно-естетски и есеистички претензии во својот концепт, а високиот стил и уметничките квалитети на ова остварување на нашиот стрип-цртач Сотировски – само го зголемија задоволството на публиката и гостите на Фестивалот.

Од останатите настани на Фестивалот – многу е битно да се спомене и промоцијата на книгата *МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА КРИТИКА*, во издание на издавачката куќа ФЕНИКС од Скопје, 2011, во соработка со Универзитетот ЕСРА од Скопје. Оваа книга претставува една *селективна хрестоматија од рецензентната филмска критика* кај нас, хрестоматија која и покрај нецелосноста во однос на комплетната плејада на наши филмски промислувачи и пишувачи (во книгата недостигаат некои многу значајни и неодминливи филмски критички и есеистички имиња) – сепак ни донесува еден солиден пресек на нашата домашна филмска критика...

* * *

...И на крај, гостите на Фестивалот: мајсторите на филмската слика, режисерите, сценаристите и актерите од филмовите – кои, покрај своите филмски остварувања, за квалитетот и разноликоста на Фестивалот придонесоа и преку своите атрактивни интервјуа и разговори со новинарите и публиката – на неочекувано „високопосетените и многуинтересни“ средби со нив – па така, можеби и најинтимно ем најдлабоко го втиснаа престижниот печат на *вистински филмски фестивал* – создавајќи и донесувајќи му на Фестивалот атмосфера и чувство на релевантност и на вистинска естетска „тежина“ – *par excellence*...!

* * *

И да резимираме, на крај, за самата организација на Фестивалот... Ако досега од погорекажаното тоа веќе само не се кажува, тогаш да констатирам конкретно: организацијата на Фестивалот, и овој пат беше – еве, повторно – одлична!

Љубезноста, функционалноста, ефективноста и ревностоста на персоналот беа силно впечатливи и полека се зацврстуваат како преубава и тол-

ку долго посакувана константа на Фестивалот... И тоа почнувајќи од самиот врв на креативниот тим, од самата Лабина Митевска, како директор на Фестивалот: енергична, исполнителна и сеprisутна помеѓу соработниците и гостите во текот на целото времетраење на Фестивалот; како таа, така и сите останати задолжени за организацијата, па селекторите, членовите на жирито, како и поединечните соработници, помагачите и волонтерите – сите тие заедно, во една вистинска филмска и фестивалска атмосфера – функционално проточна и лежерно опуштена, токму како што и прилега на еден филмски фестивал – еве веќе по третпат успеваат да реализираат одличен, натпросечен меѓународен филмски фестивал, обновувајќи ги и препорудувајќи ги – за едно подолго време позаборавените и тргнати настрана традиционални вредности и функции на *Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“*...

Исто така, по доста долго време, еве и градот-домаќин, градот Битола – повторно *целосно и со љубов* – е интегрален дел од Фестивалот – од раководството на Градот и локалната самоуправа, преку градските установи, институции и медиуми, па сè до самата публика, која повторно ги полни фестивалските проекции и придонесува за вистинското и свечено „било“ на Фестивалот...

* * *

И како што **ништо вредно на овој свет не постои без трите основни премиси** за тоа: **корен, суштина и цврста традиција на двете претходни**, така и *Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“*, по ова свое 32. издание – ги има **сите три**... И сега, еве, повторно се знае и почитува **вистинската припадност на Фестивалот**: припадност кон *основоположниците на македонскиот филм, кон македонската кинематографија* и припадност кон *градот Битола каде што тие основоположници живејат и делуваат (корените)*; потоа припадноста кон *филмот и филмската фотографија (суштината)*, и на крај – припадноста кон *зацврстената константа и бескомпромисната доследност кон овие две вредности (традицијата)*...

...Па да се знае дека Фестивалот не е „дрво без корен“, туку е „дрво на животот“ на нашето филмско постоење, на нашето особено место и улога во светската кинематографија... И да се знае дека тоа не е случајно, туку е *достойнствено, бескомпромисно и сосем интенционално* – така како што е! И на сите нас, во „аманет“ ни останува – *припаѓајќи му на Фестивалот како и тој нам* – да ги зачуваме и одржиме растот и вредностите на токму ваквиот, и никако поинаков Фестивал...!

ЖАРКО КУЛУЌИСКИ

ЕДНА МНОГУ ВКУСНА ДЕСЕТКА

Кон Фестивалот на Европски Филм
„CINEDAYS“ 2011

Д

БЕЛЕШКА ПРВА

раг „Кинопису“, мислев да почнам да пишувам дневнички записи на твоите страници по повод Фестивалот на европскиот филм „Синедејс“ 2011, ама знам дека двајцата знаеме како јас и пишувањето дневник отсекогаш сме биле две различни планети како антена на покрив и чајна салама, така што во оваа белешка само накратко околу еден личен момент.

Почетниот, влезен контакт со Фестивалот годинава делуваше не толку многу оптимистички, особено поради тоа што, веројатно од случаен превид, не бев повикан на прес-конференцијата на која филмските критичари и новинари кои покриваат филм ги добија целосните информации спроти отворањето. Исто така, на испратеното барање акредитација речиси цела недела немав одговор. Своеглаво одбивајќи предвреме да го именувам сè уште непочнатото издание како крајно дилетантско, решив да се упатам во Младинскиот културен центар, организатор на овој Фестивал, каде што истиот ден имаше промоција на книга од Давид Албахари. Си велев, дури и да наидам на пречки во координацијата на „Синедејс“, барем настанот со српскиот писател ќе биде причина за естетско и книжевно насладување. Над очекувањата ме пречекаа ангажираниите фестивалски лица кои срдечно ми ги посочија сите потребни насоки и овозможија услови околу непречено посетување. Двата пропуста беа за миг професионално решени, така што можев да се препуштам во очекување на свеченото отворање неколку часа подоцна, кое беше обмислено како спонтано и набиено со енергија.

АСЛИ ЈУБИЛЕЈ

Доколку на Скопскиот филмски фестивал отсекогаш сум му приоѓал со почит како на училиштен професор, на „Синедејс“ сум му доаѓал во пресрет со надменост како на ученик од нижите одделенија. Во мојата свест пред многу години се врежал како

10^{ти} ФЕСТИВАЛ НА ЕВРОПСКИ ФИЛМ CINEDAYS 10-20 ноември 2011



обична ревијална програма со ненаметлив и опуштен тон и, покрај растежот, остана еден дебел превез на скептичност како маска врз лицето на Фестивалот.

Но, се случи годинешното издание и одненадеж трајно се тргна оваа завеса пред широко отворениот прозорец кон европската кинематографија. Можеби му беа потребни долги десет години на тивко прикрадување и нагло доградување, години на бавна еволуција и напасти, чекори на повлекување наназад, но денес веќе може одговорно да се тврди дека „Синедејс“ ги освои симпатиите на публиката и ги доисцрта своите контури на фестивал со кредибилитет.

Ако ги редам позитивните впечатоци, ќе оставам прилично негативна слика дека го фаворизирам по некоја основа. Но, тоа е само доказ дека понекогаш

врските се остваруваат на втор поглед и од втор обид.

Да почнеме уште пред почетокот. На прес-конференцијата која ја спомнав биле поделени и пакетчиња чија содржина му е непозната на авторот на текстот, но подоцна увиде дека челниците на „Синедејс“ се шетаат со брендиран шалчиња. Можеби во ноември е малку прерано за таков моден додаток, но делува интересно како уникатен подарок и спомен за гостите. Своја функција одигра и обемниот каталог чии колор страници ги понудија кратките содржини и детализираните информации и заедно со останатиот достоинствено подготвен промотивнорекламен материјал (постер, програма), во можеби превпечатливата виолетова боја, но со симпатичната вицкаста игра меѓу колачињата на старата дама (филмовите) и гладните синеастички грла (скопјани), едно-

ставно зрачеа со енергија и јасен оптимизам потребни за подгревање на претфестивалска атмосфера.

Фактот дека Младинскиот културен центар е под капата на Градот Скопје, но и видната агилност на директорот на институцијата, господинот Стефковски, на секој чекор во градот, од држачите во новите автобуси, до билбордите на централните улици, беше изобкусувано да биде очигледно дека се случува битен настан во и за градот. Уште еднаш се покажа дека агресивната и креативна маркетинг кампања, дури и во културата, може да донесе мерливи резултати и вредни плодови. Ефектите ги виде секој посетител. Одамна немало турканици за што било во Скопје, а камоли да биде турканица пред билетарниците во кината. Одамна не сум морал да седам на седиштето испишано на набавениот билет, наместо на редот број 12 во киното „Милениум“, односно најудобниот ред од каде што може да се спружите „како дома“.

Програмата беше фестивалската двигателна синтагма, со енормно богат избор од над 70 наслови од најновата европска продукција. Седумдесетте, главно играни филмови беа распределени во над десетина целини, како: Гала промоции, Официјална селекција, Сине Балкан, Земја во фокус - Грузија, Кратки филмови, Македонски премиери, Музички документарци, Две ревији, П. Вирци и А. Дрезен, Земја во фокус - Словенија, Македонија и Европа.

Иако интересот на авторот беше насочен кон програмата на гала-промоции, бидејќи се вртеа филмовите од големите фестивали кои имаше желба да ги изгледа на големото платно, мора да истакне дека селекторот на „Синедејс“, господинот Будер, направил мудра отстапка (постапка) да вклучи само надежни и перспективни автори во официјалната конкуренција. Звучните имиња и нивните проекти секако ќе бидат забележани од редовната публика, но им треба малку поткрепа и на почетниците и не толку извиканите режисери. Исто така, полесно е да се донесат во Скопје креаторите на ретко форсирани но забележителни и храбри наслови, а задоволството кај овие, пред сè млади автори и дебитанти, е уште поголемо ако добијат и награда на манифестацијата која почнала истовремено во 20 држави како идеја на влијателниот Алмодовар, но само во Македонија прераснала на фестивалско ниво. Многу веројатно е дека еден ден кога имињата на кои „Синедејс“ им пружи шанса ќе го освојат филмскиот трон на стариот континент и во филмската уметност, да останат долги македонски пријатели и, како што понекогаш се вели со арома на флоскуларност, наши големи културни амбасадори.

Навистина, дел од нив беа присутни и во Скопје, на директни прашања и одговори (ПИО)

веднаш по проекциите, при што традиционално стегнатата публика директно им поставуваше прашања, разговараше со нив, што заедно со ненаметливите најави му даваше пријателска и топла атмосфера на целиот настан. Иако приватните компании не виделе пропорционален бенефит, корпусот на Фестивалот материјално се одржува преку цврстата финансиска и логистичка поткрепа на Министерството за култура, Европската унија, Градот Скопје, Филмскиот фонд на Македонија итн., со што сите наведени релевантни институции му даваат само дополнителна претставителност во јавноста.

Битни моменти достоини за фалба се и македонските премиери, кои привлекоа огромна маса луѓе, меѓу кои и многу домашни celebrity дотерани со вратоврски и дамски фустани. Би ги истакнале делата на младиот Ѓоковиќ и на потврдениот Сидовски, особено поради фактот што, а за чудо на авторот, во толку богатата филмографија, ОБРАЗ е првиот негов краткометражен филмски проект снимиен со целосно професионална продукција.

МКЦ штедро ги искористи своите капацитети на културна установа со остручен кадар во повеќе области и преку музичкиот сектор се погрижи да имаме впечатлива off-програма сочинета од свирки на локални и странски бендови по авангардните и алтернативни кафулиња (пред сè, во Старата чаршија), придружена со проекции на селекцијата на музички документарци.

Извонредна беше и идејата која веројатно многумина досега ја имале, но ретко ја исфорсирале докрај, на Фестивалот да бидат опфатени сите активни киносали во градот. Иако со десеткувана снага на капацитетите во споредба со минатото, тоа не е некој ептен голем предизвик, но импресивно беше што од 10 до 20 ноември каде и да се свртиш, таму беше и „Синедејс“, „Милениум“, „Фросина“, Кинотека, Рамстор, но и скопските локали беа жаришните точки на филмската агенда.

Свирките му дадоа штимунг, а тактички однапред смисленото неформално дружење за новинарите со фестивалските гости во Клубот МКЦ вклучи и четврта димензија. Редовното информирање на јавноста, пак, околу сите придружни новости ги одржуваше будни и публиката и медиумите.

ПРИЈАВИ МАНА

Мене ми е просто тешко да се обидам да барам грешки и да посочувам утки, поради сè што досега наведов. Сепак, знаејќи дека ќе исчезнат во големата слика на блескава фестивалска година за „Синедејс“, должност ми е барем таксативно да ги наведам на овие страници.

Кратко кажано, големи пропусти немаше.

Штом нема големи, дозволено е да има средни и мали.

Во средни ќе го сместиме променливото ниво на квалитетот на проекциите во „Милениум“. На пример, на ФАУСТ речиси половина филм се проекираше на нефокусирана слика, а на премиерата на филмот HABEMUS PAPAM скинатата лента предолго се менуваше. Нестандардни беа и кондициите на пристигнатите 35 мм копии, но и техничките гафови со титловите и титл-машината врз платното.

Неколкуче проекции во официјалната селекција кои ги следев во киното „Фросина“ беше очигледно дека се многу малку посетени. Есенцијална дилема е каде да се одвива официјалната програма, бидејќи жирито и гостите се носат главно на конкретната локација. Можеби треба да се размисли дали во центарот на интерес да се постават гала-проекциите, или, пак, официјалните, особено поради фактот што реномираните гости од проектираните наслови во полупразна сала можат да сметаат на штур однос спрема нивните дела („Милениум“ е далеку поатрактивна).

Домувањето на Фестивалот во сите киносали има и свој пех. Расцепканоста на ограничената по број, скопска кинопублика на толку многу кино-прикажувачки локуси резултира со евидентна неможност да се наполнат до врв сите проекции.

На ова место го сместуваме, иако од искуство знам дека понекогаш е тешко да се контролира целиот процес зависен од човечки фактор, недоаѓањето на култниот режисер од Унгарија Б. Тар, кој сигурно ќе значеше многу за реномето на „Синедјејс“, но и на српскиот актер со многу фанови во Македонија, Н. Којо.

Исто така, некаде при средината на фестивалското konto се пристори дека одеднаш се случува рафал од рокади и промени во распоредот на проекциите, иако веројатно сè беше предизвикано од доцнењето на копијата на филмот ТИРОНОСАУР.

Мали грешки се печатните и преведувачките мани во каталогот и во програмчето. Така, имињата на авторите, покрај оригиналот, во каталогот треба да бидат правописно транскрибирани и на македонски (истата аномалија претходно беше нотирана и на Младиот отворен театар). Во преводот на селекторскиот вовед на македонски, во каталогот насловите и авторите се оставани во оригинал, што е сосем непотребно. Во програмчето, пак, само пред името на кино „Милениум“ не е наведена одредницата „кино“, така што странците можат да помислат дека во текот на годината се користи за некоја друга намена. Кога сме кај странците, филмовите и режисерите во штосното програм-

че беа на латиница и во оригинал, а сите останати информации (селекција и место на одржување) на кирилица и македонски. Треба сè да биде водено, евентуално двојазично. Сетне, имаше ситуација едно странско име во ист пасус едно по друго поинаку да се транскрибира на македонски, а и насловите на филмовите варираа соодветно од форматот кој се консултираше. На пример, КОЊОТ ОД ТОРИНО на титлот беше наведен така, а на интернет страницата стоеше ТОРИНСКИОТ КОЊ. Ситни речиси и небитни, но како ориентир за до следната година, се забелешките кои ќе ги дадам околу сајтот и општите формалности.

Недозволиво е што на фестивалската страница и на каталогот, освен адреса и фиксен телефон, во информатичка ера нема мејл. Делот за новинари на сајтот исто така од почеток до крај остана празна нишка. „Синедјејс“ немаше свој официјален фотограф. Ниту прес-центар, кој би претставувал мала предност во рацете на медиуми со адреса во Скопје, но веројатно битна за странските.

Меѓу другото, треба да се мисли и на помпезноста, така што впечатокот да биде целосен, мора да се форсира поставување црвен тепих на отворањето и на затворањето.

И уште една дреболија. Публиката очекуваше да има репризи на одреден број филмови (ЕЛЕНА, БЕШЕ ЕДНАШ ВО АНАДОЛИЈА), за кои сигурно постоеше интерес.

ВО ЗНАКОТ НА ЈУБИЛЕЈНАТА ДЕСЕТКА

Без должење, Скопје годинава беше домаќин на филмовите на едни од најзначајните автори на денешницата. Бидејќи селектираните проекти во официјалната конкуренција ги оценуваа меѓународно жири, се решив тука телеграфски да претставам симболични 10 филма поради јубилејните 10 години од другите програмски фазиски.

Иако во Македонија официјалниот „Синедјејс“ филм на отворање беше преведен преку англискиот наслов (In A Better World), кој реферира на завршницата, на главнината од филмот повеќе му одговара оригиналот (Hævnen), бидејќи данската режисерка С. Бир ја испитува природата односно природите на насилството и формите на одмазда. Две семејства. Две деца. Две села. Две насилства. Многу проблеми. Егзистенцијалните прашања кои ги покренува двочасовниот драматичен трилер гаѓаат директно во центарот на интимната внатрешност, особено имајќи предвид дека се руши сликата на хармоничните скандинавски системи,

и тоа пред случувањето со норвешкиот масакар. Делото го фрла гледачот во вителот на приказната, при што се откриваат начините на кои поединците се исправаат пред секојдневните потреси но и начините како да ѝ се даде втора можност на иднината. Сценариото е потпишано од потврдениот дански сценарист Томас Јенсен. Тандемот автори и продуцентската кука „Зентропа“ и со ПО ВЕНЧАВКАТА (2005) беа номинирани за Оскар. Сепак, овој пат го освоија, иако во Данска филмовите на Бир се перципирани како „комерцијални и недоволно уметнички“.

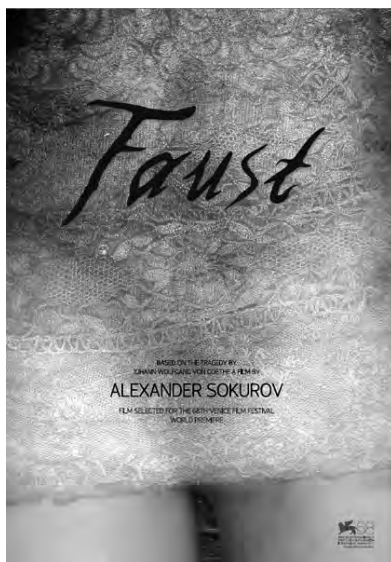
Освојувачот на Венецискиот лав, филмот ФАУСТ на Сокуров, ја комплетира тетралогичката, чии претходници МОЛОХ (Хитлер), БИК (Ленин), СОНЦЕТО (императорот Хирохито) веќе ги одредија естетските парадигми, како поетични сетови, магловити атмосфери, впечатливи карактери, дејство одложено во етапи. Две основни промени го разликуваат ФАУСТ. Најпрво, книжевниот наспроти историскиот преттекст. Релацијата со книгата на Гете, па дури и на Ман, е поставена лабаво, што е сосема очекувано поради фактот дека самата предлошка е досега толку користена во сите медиуми, што предизвикот на Сокуров е помалку во интерпретацијата на легендата отколку во впечатливото филмување. Втората е францускиот волшебник на камерата, Б. Делбонел, кој внесува во ФАУСТ визуелна динамика. Таа го прави ова дело помалку статично од претходниците, па сепак останува специјалитет за сладокусците на Сокуров. Интересно е што, и покрај исклучиво руската продукција, во филмот се говори германски. Самиот Путин на прес-конференција во почетокот на 2011 говореше за филмот како огромен придонес на Русија кон европската култура.

Најпрецизен на својата етичка и епистемолошка смисла беше последниот филм на Кауризмаки. АВР е еден од бисерите во творештвото на Финецот. Снимен е на француски јазик, како прв дел од серијата играни проекти кои треба да отсликаат стории од неколку пристанишни градови во Европа. Останатите се планирани во Германија и Шпанија, и тоа на локалните јазици. Така, не само што Кауризмаки во дело ја спроведува европската идеја за почитување на Другите и ненаметнување на сопствените национални обележја, туку и ѝ

дава резонанца на хуманистичката концепција. Ликовите на поранешниот париски боем и писател во подем а сега чистач на чевли, африканското момче во бегство, полицискиот инспектор, болната сопруга на чистачот на чевли, градот Авр, ставени во спrega со препознатливиот ракопис од поетолошкиот свет на Кауризмаки, резултираат со исклучително човечка и мокна сторија. Кауризмаки од секој кадар и конструиран сетинг, во кој симплифицира општости, гради потентна симболична претстава. Ситуациите се доведени толку до обичност и до арматурата, што гледачот едноставно го очекува големиот пресврт што се случува на крајот и го обојува филмот во хуман портрет. Сепак, за да не бидат репликите и ликовите апстрактни, Кауризмаки инкорпорира бројни референци од локалното секојдневје, но и од музиката, филмовите, книгите, политиката. АВР, четвртиот филм на финскиот режисер што се појавил на Канскиот филмски фестивал, доби ФИПРЕСЦИ.

Човекот кој толку многу изненадувал (нестандарден мјузикл, Догме 95, наративен театар на филм, оригинална комедија, уметничко порно), што не може да изненади, го снимил проектот МЕЛАНХОЛИЈА. Трир долги години во јавноста се појавуваше како хроничен депресивец, така што новиот проект за публиката се чини најавтобиографски од сите досегашни. И самиот во неколку наврати истакнал дека идејата ја добил за време на лекарските третмани. Одамна тргнат по

стапките на Кјубрик да истражува жанрови, со тоа што поврзува крајности, МЕЛАНХОЛИЈА е филм кој прави конгломерат од психолошка драма и научна фантастика. Истоимената „откината планета“ од насловот, претставена во сина боја, всушност бојата на меланхоличните луѓе, се заканува да ја проголта човековата планета. Филмот е дводелен, секој чин следи една од двете сестри и соодветните настани. Во првиот дел се крокираат огромен број ликови за да се оформи поделената свест на првата сестра. Вториот дел, воден посмилено, во херметички круг на луѓе и настани, е попрецизен, целиот арсенал е насочен кон финалната точка, апокалиптичниот момент. Интересно е што Трир прави соодветен експеримент, со тоа што на почетокот од филмот во кратки црти го претставува крајот. Поентата е дека за гледачот е помалку битно што



ќе се каже отколку како ќе се каже. Употребувајќи стедикем во голем дел од дејствието (целиот филм е снимен двапати) и потресителниот прелудиум на Р. Вагнер, Трир целосно ја доловува хаотичната мрежа од луѓе во паника од лични и глобални закани, истовремено отсликувајќи го на филм научниот факт дека депресивните многу помирно реагираат во алармирачки ситуации. Филмот ќе остане запаметен по улогата на Данст, но и по евидентните капацитети на Трир да покаже свежа оригиналност во пристапот.

Спомнатиот унгарски режисер Б. Тар дојде во Македонија само преку својот филм, и тоа двапати. Не жажаливме. Првиот пат кинематограферот Ф. Келеман ја освои главната награда на „Браќа Маџари“. Вториот пат ги преполни салите во Скопје. Атрактивноста на филмот КОЊОТ ОД ТОРИНО не е во ексцентричните настапи, бомбастичните актери. Не може да се пофали особено на тој план. Сценариото на авторскиот пар Тар и унгарскиот писател Краснахоркаи тргнува од анегдотата за последните денови на Ниче. Според гласовите, токму камшикувањето на еден коњ во Торино предизвикал нервен слом кај филозофот. Моќта на ваквите обични ситуации да формираат кршења на личности, промени на својата околина, е основата на проектот кој самиот Тар го најави како последен во својата плодна кариера. Филмската таписерија на КОЊОТ ОД ТОРИНО е снимена во точно 30 восхитувачки долги кадри на германскиот директор на фотографија и со двајца ликови. Седумте прикажани денови се одвиваат според принципот на „Болерото“ на Равел. Случувањата во осамената кука, дополнително отфрлена поради невремето, се нижат по исти репетирани ноти. Но, поставеноста на камерата, одвај видливите поместувања на настаните, се техничкиот мотор на еднолично дејствие. Дисонанцата која се создава помеѓу анегдотата со Ниче и стегнувањето на јамката околу вратот на таткото и ќерката, отвораат бројни аспекти во затворениот свет. Ретки се филмовите кои на прилично тегобен но естетски префинет начин убедливо поместуваат тешки и длабоки ментални дилеми. Филмот немал сценарио, а продуцентите го поддржале само врз основа на романот на Краснахоркаи.

Од ИСТОЧНИ ВЕТУВАЊА до ОПАСЕН МЕТОД му беа потребни четири години, што е и една од најголемите паузи што Кроненберг ја има направено меѓу два свои филма. Со МЕТОДОТ само ги потврди досегашните релации со продуцентот Џ. Томас (ГОЛ РУЧЕК и СУДИР) и со актерот В. Мортенсен (ИСТОРИЈА НА НАСИЛСТВОТО, ИСТОЧНИ ВЕТУВАЊА). Основоположениот на т.н. органски хорор го продолжува својот аналитички настап кон истражување на човековата психологија.

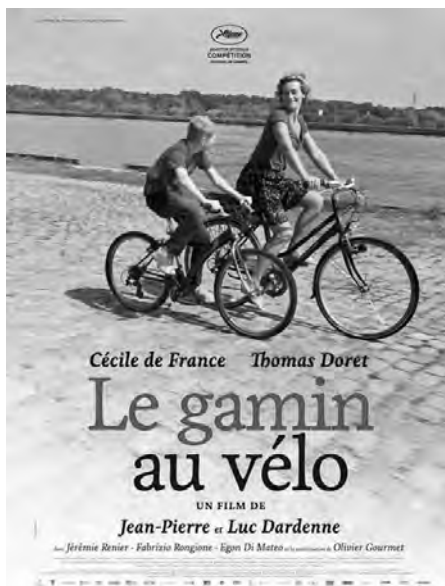
Одбирајќи го историскиот модел, го адресира тематскиот свет директно во полето на психоанализата. Поставајќи го тежиштето врз подемот и падот во комуникацијата меѓу двајцата најголеми умови на ова поле, З. Фројд и К. Јунг, канадскиот режисер веќе ја осигурал интригантност на проектот. Додавајќи го и зачинот жена, олицетворена во Русинката со еврејско потекло, С. Шпилрејн, првично пациентка на Јунг а подоцна една од првите жени-психоаналитичарки, постигнат е и повеќе од доволен драмски напон. Темпото на филмот се базира врз скокотливата биографска (односно романескна) анегдота и точниот и моќен актерски перформанс, особено на прекрасната К. Најтли. Иако влезот во филмот е направен преку терапевтскиот однос меѓу Јунг и Шпилрејн, кој прераснува во еротски, Кроненберг етапно и епистоларно го префрла акцентот на откривање на меѓусебниот однос-натпревар меѓу двајцата гении на 20 век и нивно психолошко демаскирање. Очекувањата дека филмовите на Кроненберг по навика поседуваат експерименталност во пристапот паѓаат, бидејќи се одлучува сторијата да ја обликува прилично конзервативно. Преголемата дисциплинираност е предност за гледаноста, но мана во смисла на сочност на авторскиот допир.

Новина на годинешниот „Синедејс“ беше желбата на организаторите да бидат прикажани во Скопје што повеќе филмови во кои има македонски претставници, пред сè, актери и продуценти. Меѓу наведените се издвои словенечкиот ШОК-СОСТОЈБА, во кој игра А. Шијак, а Филмскиот фонд на Македонија е еден од копродуцентите, заедно со останатите партнери од Словенија, Босна, Србија и Бугарија. Проектот, покрај со навистина на моменти автентичниот хумор, освојува и со перцепцијата на околностите на Балканот, што е особено актуелна и во Македонија. Проследувајќи ги и другите филмови од регионот, особено српскиот БЕЛИ ЛАВОВИ на актерот-полумариовец, Л. Ристовски, заклучуваме дека на сцена на голема врата се враќа ретро елемент. Можеби не толку очигледна ју-носталгија, но социјална и општествена фрустрација од новонастанатата констелација. Речиси идентични состојби гледаме од Вардар до Триглав, како дива приватизација, корупција, мафија, кич-култура, пропаѓање на средната класа, од едната страна, и несогласување, граѓански отпор, штрајкови, навраќање кон претходните вредности, од другата страна на паричката. За да се одбегнат депласираноста и идеолошката „бајатост“, интересно е што авторите (Кошак, Ристовски) прибегнуваат кон жанрот комедија. Можеби критичноста кон социјалистичкото уредување е премлака и превидува фалинки, но особеноста на овие филмови е во топлината и блискоста што ја

создаваат. ШОК-СОСТОЈБА на Кошак, автор на уште два целовечерни играни филмови, можеби има предоволно „веќе видени“ реплики за пријателството и идеалите, но освојува со актерските полнежи, дури и кога се репетитивни (како улогата на Којо), и со хуманоста која во капитализмот е тргната од менито на однесување.

Социјалната линија, но без трошка карикирање и подбивање, отсекогаш била присутна кај реномираните браќа Дарден од Белгија. Во најновиот проект, ДЕТЕТО СО ВЕЛОСИПЕДОТ, добитник на Гран-прито на Канскиот фестивал, одново во прилично натуралистички бои, но и со посветли нијанси, донесуваат една во сè одмерена и економична сторија. Во свет на груби околности, нема мајка а татко му го напушта без да го информира, 11-годишниот штитеник на домот за деца без родители тргнува во потрага по својот велосипед кој треба да го донесе и до неговиот татко. Малиот Доре ја отсликува ролјата на упорното дете со велосипед маестрално, фацијално чисто, телесно раскошно. Главниот шарм на ефективниот и систематичен тек на настаните е токму во лежерното префрлање на централниот карактер од бунтовник со причина во смирен престапник.

Вечната (руска) тема, злосторството и последователната казна, се инспирација и на рускиот режисер Звјагинцев. Дијалог-листата на писателот О. Негин, музиката на влијателниот американски композитор Ф. Глас, улогата на театарската и филмска актерка Н. Маркина, студената Љадова, како и кинематограферското око на досега незаменливиот Кричман, барем кога станува збор конкретно за авторот на ВРАЌАЊЕ, се адутите на ЕЛЕНА. Токму Кричман е човекот со чија умешност се наоѓа начин како длабински да се портретираат ликовите во секоја пригода, дури и кога дејствието тргнува до енигматична насока. И во преполниот валкан дом на синот на стожерната Елена и во минималистичкиот модерен дом на сопружниците, камерата има поинаква улога. На второто место е повеќе некој вид скриен натрапник, на првото активен учесник. Преку парите како главен фактор на одлука, Звјагинцев вешто го иницира прашањето и околу двата аватара на Русија денес, летаргичната сиромаштија и дисфункционалните богаташи.



Горчлива атмосфера и ликови потиштени од проблеми се обележје и на ТИРАНОСАУР на актерот П. Консидајн, инаку дебитант по режија. Ако дивите внатрешни бесови го прогонуваат машиниот член на парот, семејното насилство остава траен белег врз интимната површина на женскиот член. Едниот страда од своето минато, другиот страда речиси во секој миг поминат крај сопругот. Агресивниот и секогаш претерано напнат Шкотланѓанец Малан и кротката продавачка толкувана од англиската актерка Колман се сретнуваат по игра на случајот.

Иако на прва се различни, откриваат сличности во неприликите. Покрај товарот на своите бремиња и притисокот на економскиот статус, покрај депресиите и мноштвото удари што ги примаат но и даваат, а кои во основа го прават филмот тежок за пребирливи филмски стомаци, обајцата започнуваат машини да се борат за на крајот од тунелот да видат бел ден. ТИРАНОСАУР собра грст награди на Филмскиот фестивал „Санденс“ а на „Синедјејс“ дојде со задоцнување, но стопроцентно ја исполни програмата без откажувања.

БЕЛЕШКА ПЕТТА

Што друго освен да пожеламе и догодина „Синедјејс“ и старата дама да нè удостојат со доволно богато мени и вкусни филмски колачиња. Бон апети.



АТАНАС ЧУПОСКИ

УДК 791.622(497.7)(047.53)
Кинопис 41/42(22-23), с. 83-99, 2011-2012

ФИЛМОТ ПРВО СЕ СОНУВА – ПА СЕ РЕАЛИЗИРА!

ДОЛГ РАЗГОВОР СО МЕТО ПЕТРОВСКИ, ДОБИТНИК
НА „ЗЛАТЕН ОБЈЕКТИВ“ ЗА ИСКЛУЧИТЕЛЕН ПРИДОНЕС
ВО МАКЕДОНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА



Мето
Петровски

Мето Петровски е скроман човек. Не сака да зборува за себе. Но, тој е без сомнение еден од најдобрите македонски документаристи, ако не и најдобриот. Во секој случај, тој е еден од најплодните македонски филмски автори, со реализирани шестина документарни филмови, по некој краткометражен игран филм и стотина телевизиски емисии. Често наградуван во странство за своите остварувања, Мето Петровски во 2011 година по првпат беше награден во својата татковина - Кинотеката на Македонија му ја додели годишната награда за исклучителен придонес во македонската кинематографија - „Златен објектив“. Мето Петровски вели дека оваа награда му е особено драга и токму таа беше повод за долг разговор со него, а разговорот со него неминовно значи и разгледување на многу аспекти од историјата на македонската кинематографија.

ДЕТСТВО И МЛАДОСТ

Роден е во 1935 г. во селото Иванчишта, Кичевско, под Стогово, во живописна природа која оставила траен печат во детската душа. Од петтата година, со родителите, братот и сестрата живее во Скопје, но на лето се враќа во Иванчишта кај баба му и дедо му...

МП: Одевме на секои две-три години во Иванчишта и таму се среќававме со недопрена природа, со јариња, јагниња. Првото запознавање со црквата беше во селото. Иконите, таа средба со фреско-сликарството, непосредна средба со некоја мистика, со некој свет во тоа детство е непоимлива до крај. Ке дојде попот, мирисот на темјан, една атмосфера неверојатна за дете. Љубовта спрема македонското село кај мене трае и денес и повеќето мои филмови се лоцирани во некои села во Македонија.

Гимназиските денови, корзото, старо Скопје...

МП: Буквално можам да се сметам за скопјанец, тука сум израснал, тука сум завршил основно училиште и гимназија. Живеев на плоштад, на ул. „Маршал Тито“, во самиот центар на градот. Средината беше многу интересна, имаше неверојатно интересни личности, неверојатна атмосфера, едно интелектуално натпреварување во самата училишна средина. Со секое доаѓање во гимназијата се откриваше кој што чита, кој со кого водел дијалог, дали посетувал некое литературно читање? Постоеше атмосфера во која ученикот буквално се самоорганизираше за да достигне некои вредности. Одевме на корзо, животот се одвиваше тука, на „Маршал Тито“, на плоштадот. Тоа беше локација каде што се остваруваа сите средби меѓу младите, првите погледи, се покажуваа новите фризури итн. Скопје беше релативно мал град во тоа време и средношколците речиси сите меѓу себе повеќе или помалку се познаваа.

Првите средби со филмот...

МП: Во кино „Младина“ имаше летно кино и ние како мали деца одевме и преку оградата гледавме филмови. Дури се договаравме, едно 5-6 души, ќе отидевме, имавме и некои посебни скришни места и гледавме филмови за џабе. Во тоа време киното беше една од главните забави, средба со светот. Јас се сеќавам каква сензација беше БАЛ НА ВОДА, тоа беше настан кој буквално ја вознемири целата скопска публика. Се чекаше ред по 20 м за да се купи карта, а ние го гледавме по три-четири пати. Сите пари што ги имавме ги дававме за кино.

Во гимназиските денови посериозно се интересира за литературата, но и за филмот...

МП: Во тоа време Достоевски беше хит, што би се рекло, но се читаше и Лав Толстој. Подоцна почна да се преведува американска литература, а ние, по некои пријателски врски, дури добивавме и некои литературни списанија од Хрватска, така што добро бевме снабдени со сето она што беше интересно или актуелно во тоа време. Јас во тој период почнав да пишувам за младинските весници „Млад борец“ и „Студентски збор“, претежно за литературата и филмот.

Покрај тоа, живеев непосредно до писателот Душко Калиќ, кој во тоа време беше претседател на Комисијата за кинематографија на Македонија. Често разговаравме за филмот и тој велеше дека иднината на новата цивилизација е визуелната уметност, филмот. Тоа ми се врежа и почнав повеќе да читам за филмот. Тој ме снабдуваше со литература. Сè што се преведуваше и печатеше во Југославија, Душко Калиќ го имаше, така што имав

можност многу рано, уште во гимназија, да читам за Ејзенштајн, за Чаплин и за други познати светски режисери кои тогаш ги откривав. Киното ми стана една од главните преокупации и таа љубов спрема филмот постојано се зголемуваше. Во тоа време имаше печатени програми кои се даваа во кината, а кои ги содржеа сите информации за филмот што беше на репертоарот. Јас имав собрано околу 200-300 такви програми и постојано ги препрочитував.

СТУДЕНТСКИ ДЕНОВИ

На Филмската школа во Белград...

МП: Средбата со Душко Калиќ беше пресудна, тој беше еден од суштинските аниматори. Еден ден доаѓа и вели: „Мето, ние даваме стипендии за Филмската школа во Белград, отсек камера, монтажа, организација и светло. Јас ти препорачувам да одиш на камера!“. Ми донесе и литература и така јас почнав да учам, па се пријавив на конкурсот. Оттаму добив една тема, ја обработив, ја осмислив и ја пратив назад. Добив одговор дека темата е извонредна, меѓу најдобрите, па отидов во Белград на приемен испит. Бев меѓу првите пет кандидати. Вкупно конкуриравме околу сто ученици во сите отсеци, а на крај примија околу 40 луѓе, значи по 10-12 луѓе на секој отсек. Душко Калиќ ми обезбеди стипендија и така јас отидов да учам на Средната филмска школа во Белград, отсек камера.

На Филмската школа во Белград, која е технички и професорски многу добро опремена, учи четири години, 1955-1959 г....

МП: Кога јас отидов да учам, во 1955 г., Филмската школа беше неверојатно добро опремена, имаше свое студио, светлосен парк, камери, ателје, училиници, лаборатории, така што вие одеднаш се среќавате буквално со целиот процес на производство на филмското дело. И ние студентите, а нè имаше од цела Југославија, бевме многу пријатно изненадени, не очекувавме толку висок стандард во тоа време. Мислам дека во тоа време таа беше единствена филмска школа во Југославија.

Фотографија предаваше еден од најдобрите фотографи во тоа време, Телебаковиќ, многу студиозен човек со енциклопедиско знаење од областа на фотографијата. Тогаш имавме на располагање 20-30 фотоапарати и можеше секој ден да се направат 10-20 снимки, со тоа што кога ќе ги развиеш фотографиите мора да им ги претставиш на другите и да образложиш зошто е избран токму тој ракурс, а не некој друг, зошто се избрани тие светлосни околности, зошто си го одбрал тоа време за да сликаш, итн. Често спореду-

ваме значајни дела од областа на фотографијата и ликовната уметност што нè доведе до заклучок дека и фотографот и сликарот имале сличен критериум за околностите по кои се фотографирало, односно сликало. Ние во тоа време имавме можност да направиме 200 фотографии бесплатно, да го развиеме филмот, да ги ископираме фотографиите, да ги селектираме, подоцна и да снимаме на филмска лента, да допреме целулоидна лента и непосредно да видиме што е тоа перфорација, тоа беше голема привилегија. Нам ни предаваше еден Саша Петровиќ, а и сите оние што во тоа време значеа нешто за филмот доаѓаа да предаваат во оваа школа. Предаваа и гости од странство, претежно сниматели кои снимаа филмови во Кошутњак и кои Школата ги канеше да дојдат и да одржат предавања.

Гледање филмови од Југословенската кинотека...

МП: Во Белград во тоа време се формираше Кинотеката на Југославија, таа беше една од богатите кинотеки во Европа, со огромен фонд на филмови. И како што Кинотеката ги средуваше своите фондови, ние, како Филмска школа, имавме одредени бенефиции тие филмови да ги гледаме во нашата киносала. Тоа беше фантастична киносала со два-три проектори, три пати неделно имаше проекција и филмот следниот ден се анализираше, а анализите често се случуваа и во самата киносала.

На практична работа во „Вардар-филм“ и Кошутњак...

МП: Тогаш единствениот продуцент во Македонија, „Вардар-филм“, имаше обврска на сите ученици кои во тоа време учеа на Филмската школа во Белград да им овозможи некој вид практична работа, па така јас секое лето доаѓав во Скопје и учествував во разни продукции на „Вардар-филм“. Сум учествувал во разни екипи, најчесто непосредно до режисерот за да вршам разни услуги кои му се неопходни во текот на снимањето или, пак, сум му помагал на камерманот.

Често нас од Филмската школа, ако имаше некое интересно снимање во Белград, во ателјето во Кошутњак, нè носеа цела група за да присуствуваме на самото снимање, да видиме како се поставува светло, како се организира мизансценот итн., така што уште во тоа време имавме можност непосредно да учествуваме во сите тајни при реализацијата на филмската сцена. Тоа беше еден свет кој бил толку далеку од вас и сега одеднаш станува близок. Одеднаш сте во Кошутњак, се снима некој игран филм со некои италијански глумци, буквално тоа беше како некоја магија. Полека ги откривавме сите тие тајни и како што минуваа

деновите бевме сè поблиску до она што се вика илузија на филмот.

Првите сценарија...

МП: Пишувавме сценарија за кратки филмови и буквално требаше на секои десет дена да напишете нешто. Тоа беше обврска која постојано ве ангажираше активно да го набљудувате животот околу вас, да откривате интересни судбини, да читате весници, затоа што често весниците можат да бидат оној почетен импулс за добро сценарио. Таа практика подоцна во кариерата ни беше од голема корист. Ние веќе бевме на некој начин едуцирани за тоа како се компонира сценарио, кои се неговите елементи што треба да го испровоцираат интересот кај гледачот, итн.

На студии по литература во Загреб...

МП: Филмската академија во Загреб по техничката опременост и по професорскиот кадар не ги надминуваше рамките на Филмската школа во Белград, па затоа, бидејќи мене повеќе ме интересираше непосредното филмско производство од академскиот статус што би го стекнал на таа Академија, јас во Загреб се запишав на светска литература. Тоа беше една многу интересна катедра која беше многу популарна во тоа време. Професор беше Иво Хергешиќ кој од Сорбона се врати во Загреб. Имаше и интересен состав на студенти кои подоцна станаа значајни имиња на хрватската литературна сцена. Овде постојано се пишуваа текстови на одредени теми кои потоа се читаа пред аудиториум од стотина студенти и професори, така што не можевте да настапите со несериозен текст.

Јас паралелно бев и дописник на „Нова Македонија“ од Загреб, а пишував и за повеќе загребски весници: „Студентски лист“, „Телеграм“, понекогаш и во „Вјесник“. Над пет години пишував текстови од областа на културата и филмски критики за „Нова Македонија“ и таа позиција ми овозможи контакти со многу луѓе од културата. Направив интервју со Мирослав Крлежа и со неговата сопруга Бела Крлежа, која беше артистка во Хрватско народно казалиште и со многу други реномирани личности од Загреб. Кај повеќе филмации сум бил и дома, сум им направил и портрети, сум успеал да направам нивниот филм да стигне до Македонија. Во тоа време мои големи пријатели беа режисерите Вељко Булаиќ и Крсто Папиќ и писателот Дубравко Хорватиќ.

На филмскиот семинар на режисерот Федор Ханжековиќ...

МП: Во Загреб јас посетував и еден вид филмска школа која ја држеше познатиот режисер Фе-

дор Ханжековиќ. Таа школа беше некој вид теориска расправа за одредени филмски проблеми, за релацијата литература - филм, за сценариото итн. Тоа беше една многу интересна школа, семинар кој траеше две години и всушност, беше поводот да отидам од Белград во Загреб. Академијата во тоа време се сведувааше на една егзактност во филмскиот занает, а овде се работеше според француски систем, се гледаа филмови и се анализираа сцените, се разговараше. Овде ги гледавме филмовите на Ејзенштајн, Орсон Велс, Рене Клер и др. Покрај тоа, овде предаваа и врвни загребски професори, можеби најдобрите од сферата на литературата, историјата на уметноста, филмот, филмската монтажа, режијата итн. Семинарот го посетуваа млади филмски работници од Хрватска кои подоцна станаа познати режисери, филмски критичари итн.

Загреб како филмолошки центар...

МП: Загреб беше некој вид филмолошки центар во Југославија. Имаше богата кинотечна програма, редакцијата на списанието „Филмска култура“ беше во Загреб, потоа Загрепската школа на анимиран филм исто така внесуваше нова димензија во развојот на филмот во Југославија. Покрај тоа, и за Пулскиот фестивал, сепак, главната анимација беше во Загреб, така што Загреб беше филмски центар кој го интонираше југословенскиот филм. Она што е типично за Загреб се „Јадран-филм“ и копродукциите. „Јадран-филм“ беше европски филмски центар за снимање на копродукции. Во „Јадран-филм“ имаше еден



*Мето Петровски
на снимање*

круг на луѓе кои постојано патуваа низ светот, комуницираа со филмските луѓе, ги анимираа странските продуценти и ги носеа во Хрватска. Беа неверојатно добро организирани. Имаа ергела на коњи, фонд на стари автомобили, одлична комуникација со војската и со хотелските капацитети, сè што е потребно за да ги исполнат барањата на продуцентот. И на тој начин успеаја да привлечат голем број странски продуценти во Хрватска, што го направи Загреб европски центар за копродукциско снимање. Во тоа време многу филмови, и тоа големи и финансиски моќни спектакли, се снимаа во Загреб. И ние како студенти сме работеле како асистенти, на пример, за организација на статисти, итн., во повеќе копродукции.

ПРВИТЕ ФИЛМОВИ ВО ШЕЕСЕТТИТЕ

Додека студира во Загреб, во периодот 1961/62 г. како асистент на режија учествува во реализацијата на неколку документарни и кратки играни филмови на „Вардар-филм“: 11 ОКТОМВРИ 1941-1961, ДЕТЕТО ОД КОЛОНАТА, МАКЕДОНИЈА 1941, ТВОЈОТ РОДЕНДЕН, БАРАМЕ ЛЕБ и ВИБРАЦИОНИ МОТОРИ. Во 1965 г. е асистент на режија на ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ на Бранко Гапо...

МП: Тоа беше прво искуство на работа на долготражен игран филм, а тоа всушност беше и прв игран филм на Гапо. Бранко Гапо е една од позначајните личности во мојот живот. Тој, веднаш по моето доаѓање во „Вардар-филм“, ми понуди соработка, така што подоцна заедно работевме на повеќе кратки и три играни филмови. И таа соработка не се состоеше во тоа јас да бидам негов асистент, туку беше и во доменот на сценариото, во доменот на концепирањето на конкретниот филм. Но, уште пред да почнам да контактирам со него, јас во Белград го видов неговиот документарен филм ГРАНИЦА, кој ми направи голем впечаток и напишав еден текст. ГРАНИЦА многу ме изненади, тоа е филм судбински врзан за границите на Македонија, што е вечен проблем, меѓутоа начинот на кој Гапо ја претстави границата беше многу сугестивен, поетски. Во тој период Гапо беше во немилост на директорот на „Вардар-филм“, Јово Камберски, а текстот за ГРАНИЦА јас го објавив во „Нова Македонија“ и тој имаше големо ехо. Така се запознавме со Гапо.

На сценариото на ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ работев Димитар Солев, Гане Тодоровски и други сценаристи. Се создаде една атмосфера која ветуваше дека ќе се направи несекојдневен филм кој првпат поставува дел од историјата на Македонија во градски амбиент. Но, се јавија и одредени про-

блеми затоа што требаше автентично да се претстави времето на Ѓорче Петров, а во Софија не можеше да се снима од повеќе причини. Затоа како алтернатива се одбра Загреб бидејќи и Софија и Загреб според културата и според многу други нешта се блиски градови, а некои објекти во бидермаер стил ги граделе исти архитекти. Ние бевме во Софија, направивме неколку стотини фотографии, собравме многу документи, итн. За снимањето во Загреб се ангажираа глумци од Загреб, Белград, Скопје, Љубљана, имаше голем глумечки ансамбл. Во Загреб снимавме во дворец на поранешна грофовска фамилија. Дворецот беше раскошен, неверојатно уреден, со орнаментика, со детали донесени од Париз, Лондон, Берлин, еден несекојдневен амбиент. Филмот речиси 90% се снимаше во Загреб.

Во 1965 г. го режира својот прв документарен филм СЕЛИДБИ, по сценарио на Симон Дракул...

МП: Белата долина беше роман со кој Симон Дракул се вивна во сферата на литературата. Тој дојде во Загреб затоа што му се преведуваше книгата, а јас често комуницирав со преведувачот, бевме пријатели. СЕЛИДБИ настана според еден негов кус расказ кој јас го прочитав во периодиката и многу ми се допадна, поточно ме вознемири. Самиот амбиент, масовното напуштање на селата во Македонија, беше една глетка која фасцинираше. Беше неверојатно што едно такво моќно село какво што било Галичник, со 5000 жители, одеднаш има два-триесет старци, една морбидна слика. Во прашање, секако беше и политиката која не водеше сметка за одредени социјални процеси. А бидејќи јас потекнувам од Западна Македонија и имам некои детски сознанија како изгледала во едно одредено време, секако дека филмот беше еден вид протест, дека не треба сега одеднаш да се уништи сè што е градено со векови, за нешто што се гради во тој миг. СЕЛИДБИ имаше и една несреќна околност – снимањето почна многу доцна, во доцна есен, и тоа се чувствува во филмот, кој има една сива гама, тоа е црно-бел филм. Една од најубавите сцени не можевме да ја снимиме затоа што падна снег и не можевме да се вратиме во Галичник. Имено, во Галичник имаше еден човек кој беше малку психички нарушен и често одеше да клепа на камбаната. Тој имаше доживеано психолошка траума и сметаше дека со клепањето треба да ги информира селаните, да го оживее селото, а селото беше празно. Една драматична сцена. Идејата беше тој да клепа на камбаната, а нејзиното ехо да го бараме низ конкретни куќи, како ехото одзвонува од куќи на куќи. И тој ден кога бевме на снимање во Галичник, Петко, мислам дека така се викаше, не беше таму. После

идејата не успеавме да ја реализираме, падна снег и веќе не можевме да отидеме во мијачките села, но кога го снимавме ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА, јас му сугерирав на Гапо да ја внесе сцената во сценариото и ако се сеќавате, артистот, врзан со шамија оди, а низ празните куќи во Галичник одзвонува ехото на камбаната. Тоа беше доста добра сцена и извонредно се вклопи во играниот филм ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА.

Преку СЕЛИДБИ го дефинира и амбиентот во македонската кинематографија во тој период...

СЕЛИДБИ беше примен на Белградскиот фестивал на документарен и краткометражен филм, што беше голем комплимент за дебитантски филм. Паралелно со мене снимаше и Трајче Попов, филм со слична тематика, НАПУШТЕНИ ОЛТАРИ. Но, неговиот филм беше одбиен, а СЕЛИДБИ беше примен и така дојдовме во некој конфликт, демек како може неговиот филм да не биде примен, а филмот на некој почетник го примаат. Не го разбрав тогаш докрај, а подоцна му бев и асистент на режија на неколку филмови.

Воопшто, во Македонија во тој период владееше една провинцијална атмосфера во кинематографијата, примитивна. Особено беше застрашувачка за млади луѓе кои доаѓаа во „Вардар-филм“. Требаше да имате некои одбранбени механизми за да се спротивставите и да се одбраните од нападите што тој примитивизам ги вршеше врз едуцираните кадри што доаѓаа во „Вардар-филм“. Подоцна Коле Чашуле, Георги Старделов, Влада Урошевиќ и др. ги создадоа тие интелектуални релации во сферата на филмот, инаку пред тоа беше катастрофа. Тоа беше една примитивна средина, доста затворена во себе, во која кадрите од постарата генерација се плашеа дека некој ќе им го земе местото. Тие не се подготвувале преку сопственото образование за оваа професија, туку главно беа поранешни фотографи, кои дошле на филм затоа што во Македонија немало од каде од друга страна да се апсорбираат кадри. Јас кога првпат дојдов во „Вардар-филм“, тоа беше средина која не воодушевуваше, не ве обземааше со сопствените знаења и креации. Не смеевте ниту да експонирате како човек кој знае и следи нешто во кинематографијата затоа што таа средина не ве поднесува, ве елиминира веднаш.

Следуваат филмови на рударски теми: ХРОНИКА НА ЗЛЕТОВСКИТЕ РУДНИЦИ (1966) и РУДНИК, САСА' (1967)...

МП: Ова беа нарачани филмови од самите рударски комбинати и беа многу комплицирани за реализација. Тоа беше интересна средба со еден

нов свет, свет под земја, нешто друго од онаа реалност која ја среќаваме секојдневно. Треба да слезете некои 300-400 метри под земја, рударството е секогаш една средба со неизвесноста. Секогаш е тука таа потенцијална можност нешто да се случи. Се сеќавам дека слегувавме по некои нивоа, од едно ниво на друго, па негде тече вода, тоа е друг амбиент на кој не сме навикнати, беше многу интересно. Снимавме со Љубе Петковски и тоа беше извонредно сликан материјал. Овие филмови имаа една релативно конкретна намена и тука не можевме да се впуштаме во некои авантури, да ја отсликаме социјалната димензија на рударите или нивниот стандард, условите во кои работат. Подоцна сакав да снимам и поинаков филм за рударите, ама тие социјални теми не беа прифатени.

Во 1967 г. е асистент на режија на Трајче Попов во МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА...

МП: Трајче Попов уште во 1962 г. правеше еден документарен филм за велешките штрајкови, БАРАМЕ ЛЕБ. Јас му бев асистент и му помогнав во осмислувањето на некои сцени, му дадов некои идеи. И тој филм беше награден, а беше извонреден филм. Од таа соработка произлезе и соработката на МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА.

Филмот беше правен според драмата на Чернотрински, по сценарио на Славко Јаневски и од едната страна имате Турци, од другата Македонци, конфронтација меѓу две религии, два народа и тоа беше доста интересно како конфликтна ситуација. Тоа беше целосно костумиран филм, 50-60 луѓе требаше да се облечат, разна гардероба се носеше од разни страни, имавме 200-300 костуми, дури и статистите моравме да ги облекуваме во конкретна носија за конкретен крај, се снимаше на повеќе локации, така што технички беше доста комплициран филм за реализација. Ние бркавме гардероба, реквизити, сценографија, значи одевме буквално пред екипата, да го осмислиме амбиентот, да му дадеме душа.

ВИРОВО

Препочетоците на ВИРОВО (1968), филм-меѓник во кариерата...

МП: Уште како студент во Загреб бев демонстратор на професорот Круме Кепески за македонски јазик и таму добивавме разни списанија од Македонија. Јас ги читав и на професорот Кепески му предлагав текстови за проучување со студентите. И така, дојде еден број на „Разглед“. Јас го прочитав текстот за Вирово, на Петре М. Андреевски, кој толку ме воодушеви, што веднаш му предложив на Кепески да им го понудиме на студентите.

Текстот беше брилијантно напишан, своевидна поезија во проза. Го умноживме текстот и им го поделивме на сите студенти од семинарот на македонски јазик, го читавме повеќепати, го обработувавме. И сите беа воодушевени, така што Петре М. Андреевски стана доста популарен на семинарот во Загреб. Јас си дадов едно ветување пред самиот себеси дека штом ќе имам можност според овој текст ќе реализирам филм.

По враќањето во Македонија, веднаш стапив во контакт со Петре М. Андреевски, му кажав дека текстот ми остави голем впечаток и дека мислам оти од тоа би можело да се направи извонреден филм. Тука се сите ликовни елементи, сè се движи тука, има богата фолклористика. Тој ме одведе во Вирово, се сретнавме со валавничарите, така што буквално го открив тој Демирхисарски крај кој за мене беше фасцинантен.

Поетичкиот концепт на ВИРОВО: постојано движење во рамките на колоритниот кадар, многу музика, сосема малку оф-тон...

МП: Кога е во прашање ВИРОВО, физичкиот изглед на валавиците лаже, затоа што при валањето на ткаенината речиси и да нема удари, тие фактички не се слушаат. Освен протокот на водата и вртењето на валавиците други шумови нема, иако се тие робусни направи и делуваат моќно кога се гледаат. Така и ние како екипа бевме малку збунети во почетокот. Се обидовме и да направиме некои блиски кадри, но тие беа неуспешни. Го немаше тој ефект на димензиите на тие направи. И затоа се определивме музиката да доминира. Мислевме дека музиката и водата се две движечки сили кои го носат филмот. Инаку, средбата со Вирово и за нас беше фасцинантна, првпат се сретнавме со нешто што не сме виделе дотогаш. Во тоа време Вирово беше единствениот центар за валање на јамболлии. Вировци сфатиле дека водата таму е благородна и дека може да ги облаго-



роди ткаенините и фактички изградиле цела една индустрија. Во Вирово има стотина вирови. Пред војната во Вирово имало над 100-150 валавици. И можете да замислите како изгледа кога во еден миг вие имате неколку илјади јамболии во разни бои, во разни шари и кога по валањето тие сите се спрострени да се сушат.

ВИРОВО на Кан и во Карлови Вари...

МП: ВИРОВО имаше доста голем успех како филм, беше прикажан низ цела Европа. Беше прикажан на Канскиот фестивал, во официјалната програма од сферата на документарниот филм воопшто, филмот предизвикуваше интерес, кај и да се појави. Го откупија Французите, имаше повеќе продажби низ светот, во над 30 земји. Беше прикажан и на Фестивалот во Карлови Вари. Беше атрактивен филм, има една ликовна фактура, интересна, несекојдневна, филмот буквално е една импресија за валавичарството. Јас не сум од оние автори што се задржуваат на самата фактичка состојба и секогаш сум сакал таа да биде надградена, да се упати на некој начин една порака до гледачот.

СОСТОЈБАТА ВО МАКЕДОНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА

Работата како слободен филмски работник во Скопје...

МП: Во тој период филмските работници беа со слободна професија, на т.н. договарање и тоа создаваше една психолошка пресија врз сите автори, затоа што значеше дека за да се оствари проект, прво треба да се дојде до сценарио, кое е појдовна позиција за каков и да е филм. Тоа ги мотивираше слободните уметници да станат трагачи по наредени филмови, за да се оствари одредена економска продукција во „Вардар-филм“. Тогаш не беше проблем да се егзистира како слободен филмски работник затоа што хонорарите во „Вардар-филм“ и воопшто на филмот беа многу солидни. Па така, ако направевте три документарни филмови во годината, можевте да егзистирате сосем солидно. Покрај тоа, во тоа време имаше една продуцентска кука „Вардар-филм“, така што беа многу едноставни тие процеси да се оцени сценарио за да се дојде до реализација на филм. Тогаш немаше партиски поделености и не беше потребна партиска книшка за реализација на филм. Сепак, вредностите доминираа.

Филмски работни заедници...

МП: Во тој период почна раслојувањето на филмската продукција во Македонија и таа се одвиваше на два простора, едниот беше „Вардар-

филм“, а другиот Филмските работни заедници, кои на некој начин ја анимираа продукцијата во Македонија. Се сметаше дека „Вардар-филм“ го лимитира производството на филмови и дека е потребно да се појават и нови продуценти кои на поинаков начин ќе реализираат филмови, ќе внесат нови идеи и така се родија ФРЗ. „Вардар-филм“ беше класично филмско претпријатие, со одредена хиерархија, со затворен систем на продукција во кој многу малку луѓе од страна можеа да влезат, а ФРЗ работела на друг принцип. Она што „Вардар-филм“ го имаше како предност беа просторните и техничките услови, така што често тие технички помагала им се позајмуваа и на ФРЗ, на кои техничката неопременост им беше најголем проблем. Принципот на работа на ФРЗ беше преземен од Европа бидејќи европскиот начин на продукција, во суштина, обединуваше круг на соработници, автори, артисти, така што тоа се пренесе прво во Југославија, каде што ФРЗ станаа нормален систем на продукција, а подоцна и во Македонија, каде што сето тоа беше уште во зачеток. ФРЗ внесуваа и еден нов дух во смисла на соработка со други средини. Секој филм што се работеше во една ФРЗ речиси секогаш имаше соработка со Србија, Хрватска, Босна и Херцеговина, на разни нивоа: непосредно учество на артисти, соработници, технички помагала итн.

Појавата на ФРЗ значеше голем исчекор, затоа што се наруши тој монопол на класичните државни претпријатија. Тоа беше време кое во македонската кинематографија внесе една свежина и доста оригинални идеи, а беше ангажирана и цела една плејада нови луѓе во филмот. Меѓу тие групи владееја некои афинитети и тоа на некој начин создаваше дополнителна енергија од онаа што владееше само на професионално ниво. Имаше еден ентузијазам од кој емотивно беа понесени сите филмски работници што работела во тој простор. Тоа беше еден од златните периоди на македонската кинематографија. Кон филмот се приоѓаше со многу емоции и со одредена страст да се направи што поквалитетен филм. Тогаш се појавија многу интересни филмови. Јас го снимив ВИРОВО во ФРЗ, и уште неколку филмови. Бранко Гапо го режираше ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА и тоа беше прв играен филм снимен во ФРЗ.

Повторно асистент на режија на Бранко Гапо, на ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА (1969)...

МП: Бранко Гапо во тоа време се сметаше за припадник на т.н. „црн бран“. Тој имаше голема среќа што доби стипендија и што беше во Париз, и секако тоа присуство таму и непрестајното дружење со филмовите на новиот француски бран внесоа кај него една нова нота на поимање

на филмот, на неговата структура, на неговата драматургија, па тој, на некој начин, беше обвинет дека припаѓа на „црниот бран“.

На чело на една ФРЗ стоеше Ацо Петровски, човек со неверојатна моќ за обединување, за анимација на проекти, па и на личности. Тој претставуваше една сосем нова појава во Македонија. Филмот се реализираше релативно брзо, затоа што тоа беше доста комплициран филм, географски беше врзан за Галичник, а имаше и неколку локации надвор од Галичник, така што не беше така едноставно да се снимат. Мислам дека сите кои работат на филмот разбраа дека се работи за еден свеж филм кој носи нови навики, кој открива некои аномалии во едно општество и мислам дека тој дух што завладеа во ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА донесе резултат. И тој филм помина извонредно и на фестивали и во пласманот во Европа и во светот. Беше на неколку светски фестивали, а беше награден и во Пула.

Следува кусометражниот играл филм ТЕМНО ОГЛЕДАЛО (1969), по сценарио на Георги Ајановски...

МП: ТЕМНО ОГЛЕДАЛО е филм за кој ме инспирира судбината на инвалидите. Кога ќе се случи несреќа, повредениот обично не е свесен, тој не знае што се случило со него. Тоа е посебно драматична ситуација.

Главниот лик го запознав на едно снимање. Тој една вечер бил на некоја забава, потоа отишле во кафеана и до таа мера се напиле што кога се враќал со автомобилот накај дома, направил страшен судар. И од тој удар морале да му ја ампутираат ногата. Тој, всушност, бил во кома и не се ни сеќава на времето на операцијата. И по оној преспиеен период, од една алкохолизирана состојба, тој се буди во болница, без нога. Со Георги Ајановски ги посетивме фабриките „Железара“ и „Металски завод – Тито“, од „Нова Македонија“ извадивме десетина такви трагични настани кои се случиле под разни околности и во разни фирми. Кога го собравме ситот тој материјал, посетивме некои од луѓето и така го комплетиравме сценариото. Не сакавме филмот да има трагичен тон и затоа главниот лик на крајот шутира топка. Тој фактички доживува нова младост со новата нога. ТЕМНО ОГЛЕДАЛО беше и на Белградскиот фестивал, а беше и во Швајцарија на фестивал наменет за инвалиди.

По неколку успешни документарни филмови, еден кусометражен ТЕМНО ОГЛЕДАЛО (1969) и три долготражни игрални филмови како асистент на режија: ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ (1965), МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА (1967) и

ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА (1969), би требало да следува шанса за самостојна режија на играл филм...

МП: Да се дојде до играл филм во тоа време беше доста комплицирано. Јас имав едно сценарио за играл филм на Дејан Ѓурковиќ, кое многу ми се допадна, еден урбан филм, кој меѓутоа не се реализираше, затоа што во тоа време почнаа кризни ситуации во кинематографијата. Околу играните филмови имаше една борба, мораше некој да ве поддржи, мислам на политичка поддршка, да стои зад вас, да ви даде некој вид додатна енергија, гаранција итн. Покрај тоа, јас се школував надвор од Скопје, во кругот на мојата фамилија немаше некои политички истакнати личности, така што немаше кој да ве поддржи и тоа беше една деликатна ситуација.

НОВИ ДОКУМЕНТАРЦИ ВО СЕДУМДЕСЕТТИТЕ

КРСТЕ ПЕТКОВ МИСИРКОВ (1970) не е снимен на автентични локации, туку преку фотографии се претставува амбиентот...

МП: Сценариото за КРСТЕ ПЕТКОВ МИСИРКОВ е на Блаже Ристовски, кој непосредно се беше вратил од истражување во Русија и објави неколку текстови во „Нова Македонија“. Судбината на Мисирков беше буквално фасцинантна, прометејска судбина на еден Македонец, интелектуалец парекселанс, една од ретките македонски личности која опстојувала на европската сцена. Тоа беше голема провокација за мене. За жал, во тоа време некои релации во филмот и во политиката не беа многу сјајни, така што не можевме да отидеме да го снимиме филмот во автентичен амбиент. А сакавме да отидеме до Русија, до Петроград, до Одеса бидејќи Блаже Ристовски детално ги беше проучил патешествието и станувите каде што престојувал Мисирков, каде предавал, итн. За жал, не добивме виза да отидеме како екипа во СССР да снимаме. Во тоа време социјализмот беше доста строг спрема филмските екипи, не беше едноставно, требаше да се добие дозвола од не знам кого, итн. Бевме по еден ден на снимање во Шабац и во Белград, каде што, исто така, престојувал Мисирков. Се обидовме да направиме филм што е можно пофилмичен и попривлечен, иако беше сведен буквално само на фотографии.

Инаку, фантастична тема. Јас мислам дека Крсте Петков Мисирков заслужува да се направи еден играл филм за него. Во неговиот животен пат има толку многу драматика и пресврти, така што тој сам по себе е драма. Тие пресврти во неговиот живот се неверојатни и морало да се има голема енергија за да се опстои на така голем географски простор.

По филмот за македонскиот национален деец,

**слеѓува документарна репортажа за непри-
косновениот политичар број 1 во тогашна
СФРЈ – ТИТО ВО МАКЕДОНИЈА (1970)...**

МП: Кога во „Вардар-филм“ се говореше кој би го правел тој филм за Тито, ми го понудија мене, дека сум во кондиција итн., што за мене беше комплимент, нормално. И така почнавме да ги вртиме сите материјали за Тито, ја добивме програмата, каде ќе оди, ги посетивме местата, направивме една посебна организација. Имавме две камери, едната беше постојано покрај Тито, а другата ги снимаше сите други настани што се случуваа околу, така што тоа беше едно многу интересно снимање.

Имав и неколку непосредни контакти со него снимајќи го. Беше неверојатна личност, а имаше и остро око да види, значи не беше некој моќник кого не го интересираше околината. Се изненадив колку непосредно реагираше, не беше некој формалист, а често разговараше и со работниците во фабриките што ги посетуваше. Покрај тоа, беше и многу духовит. Во Штип, во една фабрика за кошули, му ги презентираат на Тито кошулите, му ја кажуваат цената и велат дека е прескапа така што во Македонија тешко дека некој ќе купи. Тито им одговара: „Није баш тако, другови, у Југославији има купаца од високог ранга који ќе ово купити без предрасуда“. Еднаш Тито сликаше со фотоапарат, ама заборавил да го извади капачето на објективот и снимателот Бранко Михајловски му вели: „Друже Маршале, поклопац је на објективу“, а Тито одговара: „Ја једном снимам са поклопцем, једном без њега“.

**ПОЛЕ (1971), по сценарио на Живко Чинго, уште
еден филм снимен за ФРЗ...**

МП: ПОЛЕ беше кандидат за награда на фестивалот во Белград. Во тоа време полека се напуштаа селата и можевте да поминете низ тој македонски простор и по 10-15 км и ниедна нива да не е обработена, што изгледаше неприродно. Поминуваат низ поле, а нигде нема ни жито ни пченка, нема ништо. Тоа беше провокација да се впуштиме во авантура со филмот ПОЛЕ. Меѓутоа, филмот го загатнува и оној печалбарски момент, затоа што во тоа време многу луѓе одеа во Австралија. Македонија масовно се празнеше, особено Охридско-битолскиот регион.

**Критичкиот однос спрема социоекономската
ситуација води кон информативни разговори...**

МП: Политиката имаше страшна моќ. Влијанието на политичарите, не само во сферата на филмот, се почувствува особено во тој период, во почетокот на седумдесеттите, кога се појави тој

вид информативни политички разговори, на кои бев повикан и јас, а знам дека се разговараше и со други филмски работници. Тоа беше еден разговор кој откри некои ставови, размислувања на политиката за некои појави во културата, конкретно во филмот. Тоа беше повеќе некој вид опомена. Па сепак, баш во тоа време Македонија во сферата на филмот доживеа голем успех на југословенско ниво. Нашите филмови беа доста ценети и надвор, на фестивалите во Оберхаузен, во Краков, така што во тоа време имавме една филмска експанзија и во Југославија и во Европа.

**ТАПАНЦИИ (1971), филм во кој доминираат
крупни планови кои ја нагласуваат емотивна
та состојба...**

МП: „Мајовци“ учествуваа во снимањето на филмот ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА. Тие се, всушност, племе, Роми, имаат 10-20 зурлации и тапанции од сите генерации. Во почетокот на векот живееле во Лазарополе, па оттаму се преселиле во Дебар. И бидејќи јас соработував со Петре М. Андреевски, почнавме разговори, отидовме во Дебар, се видовме со „Мајовци“. Петре напиша едно сценарио, беше одобрено за реализација и почнавме да снимаме. Снимавме во неколку фази. И поради тоа што тие луѓе тешко се изразуваат, направивме чисто документарен филм, нè фактографски. Сите тие теми, пејзажот во кој егзистираат, пеливаните, ковачницата, тапаните и зурлите, сето тоа е една доста податлива материја за сликање. Во целиот тој амбиент, во клисурата на реката Радика, човекот по малку и се губи, природата му се наложува каде и да оди и затоа ние се определивме да го наметнеме пејзажот, природата, со тие ракурси снимени озгора. Поточно имаме долни ракурси преку кои во тој пејзаж човекот изгледа толку ситен, мал. За жал, за време на монтажата, ни се изгубија



ТАПАНЦИИ

некои 500 м од филмскиот материјал, така што недостасува свадбата снимена во Битуше.

Уште еден филм по нарачка: СВЕТЛИНИТЕ НА СКОПЈЕ (1972), по сценарио на Јован Поповски и Никола Христовски, снимен за ФРЗ, филм со поетска димензија, игра на светлината и сенките...

МП: Во тој период, Македонија се електрифицираше и филмот го регистрира тој поход на електрификацијата. Тоа беше добра тема и ставивме акцент на тоа дека Скопје се модернизира и се електрифицира. Во тоа време Скопје беше полумрачен град и не сакавме да го лоцираме во неговата вистинска социјална димензија, едноставно не сакавме да го спуштиме нивото на филмот. Што се однесува до играта на светлината и сенките, тоа беше чаплиновска идеја, од неговиот филм СВЕТЛИНИТЕ НА ВЕЛЕГРАДОТ. И музиката од тој филм ја употребуваме во нашиот филм.

ЛУЃЕ ЗАД ПЛАНИНАТА/КИЧЕВО 1971 (1973), по свое сценарио...

МП: Јас потекнувам од кичевскиот крај и посакав да направам еден филм за Кичево. Почнавме да истражуваме, обезбедивме 100-200 стари фотографии, разговаравме со многу луѓе, направивме една мала ретроспектива на историјата на градот. Почнавме со балконот каде што била прогласена слободата на Кичево по окупацијата и од каде што започнува таа надеж, таа илузија дека во иднината Кичево ќе биде еден град каде што ќе може да се живее сосема пристojно. Тој филм беше и на Белградскиот фестивал на краткометражни и документарни филмови, така што и јас лично имав една сатисфакција што, ете, за својот крај правам филм. Подоцна направив и неколку ТВ-емисии за Кичево.

Одново, како „човек од доверба“, добива задача која е предизвик за секој документарист – да го реализира VI КОНГРЕС НА СКМ (1974), по сценарио на Јово Камберски...

МП: Јас во тоа време бев избран во Градскиот комитет на СКМ, но моите филмски успеси, пред сè, беа некаква гаранција дека тој филм ќе има релативно високо и коректно рамниште. Филмот е реализиран така што излагањето на делегатите го поткрепувавме со факти од непосредниот живот: факултети, библиотеки, индустрија, патишта, така што филмот, всушност, ја отсликува и Македонија во дадениот историски миг. Филмот беше релативно добар, култивиран филм, се гледаше дури и во кино. Свои излагања на Конгресот имаа и значајни имиња на македонската култура: Блаже Конески, Славко Јаневски, Георги Старделов, и тие беа доста респектирани. По овој Конгрес се случи

еден исечок во позитивна смисла во македонската култура, затоа што Македонија во однос на другите југословенски републики имаше покус традиција во сферата на културата и образованието, која почна по ослободувањето. На тој Конгрес имаше и некои излагања кои помогнаа во одредени сфери: универзитетска библиотека, градење факултети, а беше споменат и самиот филм како дел од сферата на културата.

Во истата 1974 г., следуваат уште два нарачани филмови, по сопствено сценарио, чија тематика е железницата во Македонија: СКОПСКИ ЖЕЛЕЗНИЧКИ ЈАЗОЛ и СТО ГОДИНИ ЖЕЛЕЗНИЦИ ВО МАКЕДОНИЈА...

МП: Филмот СТО ГОДИНИ ЖЕЛЕЗНИЦИ ВО МАКЕДОНИЈА беше на неколку фестивали, беше и на фестивалот во Белград и доживеа релативен успех. Тој ја открива Македонија од еден друг аспект, т.е. сообраќајот на Балканот, железницата која во еден период била единствениот крвоток на овие простори. СКОПСКИ ЖЕЛЕЗНИЧКИ ЈАЗОЛ ги регистрираше сите промени на железницата по 1963 г., кога, поради земјотресот, се менува текот на железницата во Скопје, па и во Македонија. Се напушта стариот колосек кој одеше низ центарот на Скопје и се гради нова железничка станица, буквално се менува сè. Имавме консултант од „Југословенски железници“, инженер, така што со него откривме многу детали кои порано не ги ни знаевме.

Четвртиот филм реализиран во 1974 г., СТО-ЛЕНИЕ НА ПРЕКАЛЕНИТЕ, по сопствено сценарио...

МП: СТОЛЕНИЕ НА ПРЕКАЛЕНИТЕ е филм за „Железара“, тоа е добар филм. Една Бетовенова симфонија е искористена како музичка подлога. Пред да почне снимањето, снимател беше Мишо Самоиловски, ја слушавме повеќе пати, го чувствувавме нејзиниот ритам. И во монтажата водевме сметка за таа музичка подлога и во времето на самото снимање, така што тука има интересна симбиоза на сликата и музиката.

ВРАНЕШТИЦА; ГОЛГОТА; ВРЕМЕ, ВОДИ

Вработувањето во „Вардар-филм“...

МП: Вработувањето во „Вардар-филм“ почна во 1976 г., со доаѓањето на Анте Поповски за директор. Тој донесе одлука дека не би требало филмските работници да се оставаат на несигурност, па се донесе еден правилник под кои услови ќе бидат вработени, така што секој вработен филмски работник мораше да направи три или четири документарни филмови во текот на годината. Во тоа време и општата состојба во Македонија беше

релативно добра. Со доаѓањето на Анте Поповски „Вардар-филм“ доби нов импулс, се зголеми продукцијата, а и неговиот авторитет придонесе за подобра комуникација со власта, така што непосредно можевме да комуницираме и да се договараме за некои проекти кои беа од големо значење за Македонија, особено од играната продукција. Ние во тоа време правевме по 12-15 документарни филмови во текот на годината. На Фестивалот на документарен и краткотражен филм во Белград сме учествувале со дури 10-12 филмови кои биле селектирани во разни конкуренции, што за југословенски услови беше релативно висок просек. Во тоа време се појавија и нови режисерски имиња во Македонија, се подигна општиот квалитет на продукцијата, и во креативна, авторска, и во технолошка смисла. „Вардар-филм“ купи нова техника, нови камери, нови монтажни маси, се обнови зградата, се создадоа услови и буквално би се рекло дека беа на европско ниво. И тоа резултираше со многу вредности. Доаѓањето на Анте Поповски внесе нов дух во „Вардар-филм“, тој имаше неверојатен слух. Во тоа време се снимени и ТУЛГЕШ и ДАЕ и ВРАНЕШТИЦА и ГОЛГОТА, и тоа беше најверојатно еден од најуспешните периоди на „Вардар-филм“.

Телевизиски емисии...

МП: Јас паралелно работев и на филм и на телевизија, а повеќето сценарија, и за документарните филмови и за телевизиските емисии, најчесто сам ги пишував, така што правев од 12-15 телевизиски емисии во годината. Некои теми кои не сум успеал да ги реализирам на филм подоцна ми послужија како преттекст за сценарио за документарни телевизиски емисии. За телевизија направив стотина емисии, не само во РТ Скопје, туку и во РТ Нови Сад, РТ Загреб. Имам повеќе наградени телевизиски емисии. Имам направено пет телевизиски емисии посветени на сликарот Борко Лазески, кои опфаќаат разни сфери од неговото творештво. Едната од нив, „Раѓање на муралот“, во 1987 г. беше прогласена за најдобра емисија на ЈРТ во областа на уметноста. Подоцна, во Мексико реализирав уште четири емисии за тамошните мурали на Борко Лазески. Добив и две награди на ТВ-фестивалот во Блед, за емисијата „Иселување на Евреите од Битола“ и за емисијата посветена на писателот Владо Малески. По сценарио на Владо Малески ја снимив емисијата „Богомилскиот поход“, која се емитуваше неколку пати на ЈРТ. И за таа емисија добив награда.

Со ВРАНЕШТИЦА (1976), филм снимен по сопствено сценарио, освојува Сребрен медал на Белградскиот фестивал...

МП: ВРАНЕШТИЦА, всушност, беше телевизиски проект, сакавме да правиме телевизиски филм за Вранештица. Речиси сè беше организирано, кога сценариото случајно дошло до Анте Поповски. Ми се јави Анте Поповски и ми вели: „Утре те чекам во канцеларија!“. Отидов јас и ми вели: „Слушај да ти кажам, немој да помислуваш за „Вранештица“ на телевизија, тоа избриши го веднаш. Сега можеме да разговараме за „Вранештица“ филм“. И така, всушност, почна. Мислам дека заедно отидовме во Вранештица. Тој исто така беше воодушевен. Па, можете да замислите дека Вранештица во тоа време кога е снимен филмот произведуваше можеби 100.000 парчиња керамички производи. Тоа е буквално еднакво на една индустрија. Речиси секоја кука правеше стомни, тави за печење, грниња за варење грав, итн. Вранештица имаше 150 куќи во тоа време, кои фактички беа 150 мали погони за производство. Значи, секоја кука имаше тркало за вртење, простор за печење, за сушење, девојчињата речиси сите знаеја да ги сликаат и да ги цртаат производите, жените беа трговци, продаваа по пазари, итн. Еден неверојатно комуникативен народ, подготвен да разговара со тебе, да се ценка, да те убедува и да ти каже дека овој производ е најдобар.

По ОЧИТЕ МОРА ДА ГЛЕДААТ, А СРЦЕТО СПИЕ (1977), ФАБРИКА ЗА АКУМУЛАТОРИ ,ЗЛЕТОВО‘ (1977) и ПОДМОЛНА СИЛА (1978, Бронзен медал во Белград), сите работени по сопствено сценарио, во 1979 г. го снима филмот ГОЛГОТА, исто така по сопствено сценарио и со него



ВРАНЕШТИЦА



ГОЛГОТА

освојува Златен медал на Белградскиот фестивал...

МП: ГОЛГОТА е меѓу моите најдобри филмови. Филмот е апотеоза на трудот на човекот, на неговиот напор и на неговата креативност. Беше доста комплицирано снимањето на ГОЛГОТА. Во Лесново имаше еден неверојатен простор и уште кога почнавме да го разгледуваме теренот со снимателот Љубе Петковски, тој се воодушеви од амбиентот. Навистина вложивме голем напор, затоа што тоа е еден жесток терен, едно качување на воденичките камења снимавме два дена, но беше многу атрактивно. Тие воденичарски камења се носени во Виена, половина Грција се снабдувала со тие камења. Самиот камен е многу квалитетен, а и луѓето биле извонредни мајстори за правење воденичарски камења. Тој крај го красел и економски го одржувал токму овој занает.

Одново асистент на режија на Гапо, на ВРЕМЕ, ВОДИ (1980)...

МП: ВРЕМЕ, ВОДИ имаше над стотина членови на артистичката екипа од разни страни на Југославија. Лидија Плетл имаше главна женска улога, играа многу реномирани македонски артисти, имаше доста споредни улоги. Организацијата беше релативно комплицирана, имавме 200-300

костуми, се снимаше далеку од Скопје, во непосредна близина на Струга, во селото Лабуниште. И можете да замислите, едно село кое е полумртво, да го оживеете, да му дадете душа, да се добие впечаток дека тоа живее со полн ритам. А тоа не беше толку едноставно. Ние тие затворени македонски села буквално ги оживувавме преку овој филм на Бранко Гапо. И буквално сите жени во селото беа артисти, имаа и дијалог, така што имаше една неверојатна атмосфера.

Сепак, снимањето беше доста драматично. Особено таа конфликтна ситуација со Ристо Шишков внесе една непријатна атмосфера, се направи пауза во снимањето. На крај сè се заврши, но не многу среќно. Тој конфликт меѓу Мики Стаменковиќ и Ристо Шишков, потоа доаѓањето на Борис Дворник, па неговото приспособување на улогата, сето тоа беше доста комплицирано и финансиски многу го чинеше филмот. Штета за Шишков, тој извонредно ја играше улогата на офицерот. Поради конфликтот, мораше да го напушти снимањето, а имаше и непријатности со полицијата.

Во тоа време филмот носеше и привилегии, средства и популарност и не беше едноставно наш глумец да добие улога во Загреб или во Белград. Македонскиот филм, особено кон Белград беше многу отворен, повеќе глумци земавме од Белград

отколку од Скопје, а причината беше што се смета-ше и на финансискиот ефект, затоа што ако имате глумец кој има висок рејтинг во Југославија, па и во Европа, на пример Љуба Тадиќ, нормално дека филмот ќе биде гледан. Тоа во национална смисла имаше негативна конотација, затоа што тука имаше извонредни глумци чија младост помина со една улога на филм.

Сценаристичките непрецизности на ВРЕМЕ, ВОДИ...

МП: ВРЕМЕ, ВОДИ беше многу деликатен филм и по други околности. Можеби и сценаристички недостасуваа некои допрецизности, така што подоцна, во монтажата, Гапо доста се намачи со филмот. За мене лично, тоа беше една голема поука колку сценариото треба да биде прецизно. Сценариото беше работено според романот на Јован Стрезовски, но за да се спрегне една толку широка материја, тоа не е така едноставно, за тоа треба големо искуство, и знаење, и чувство. ВРЕМЕ, ВОДИ ветуваше дека ќе биде извонреден филм, но и ваков каков што е, со сите непријатни ситуации што го следеа филмот, тој сепак е одличен. Тој продуцентски дел, во чија сфера спаѓа и сценариото, тоа кај нас сè уште не беше елаборирано докрај, да се знае точно во кој домен што треба да се направи. Во светот нема импровизација, сценариото е закон за сè и се знае кога ќе се каже стоп. А сценариото на ВРЕМЕ, ВОДИ беше едно доста широко сценарио, што по мое мислење беше голема грешка.

НОВИ ДОКУМЕНТАРЦИ ВО ОСУМДЕСЕТТИТЕ

НАЈДРАГИОТ УЧИТЕЛ (1980) е реализиран по сопствено сценарио...

МП: Во тој период, учителите секоја година имаа собир на ниво на целата република, а најдобрите учители се наградуваа. Меѓу нагадените беше и учителот кој беше јунак на мојот филм. Тој беше учител во селско училиште во едно битолско село, а да се биде учител на село значи многу. Тој човек таму буквално беше некој вид институција, тој ги подучуваше децата, контактираше со родителите, се грижеше за училиштето, одржуваше состаноци, разговори итн. Јас бев во неговото село и го видов амбиентот, децата и што е многу интересно, дури и птици им слетуваа на прозорците. Имаше неверојатни ситуации кои човек од град не би ги претпоставил. Го направивме филмот, тоа беше еден доста лежерен филм, учествувааше на Белградскиот фестивал, а беше и во Нови Сад, на фестивал на филмови поврзани со просветата, на кој тема беа учителите и учениците.

Тоа беше симпатичен филм и многу ми е драг.

1981 г. ја минува во Нови Сад, реализирајќи документарни емисии за РТ Нови Сад, при што со-работува со снимателот Добри Јаневски...

МП: На фестивалот во Белград, откако со ГОЛ-ГОТА освоив Златен медал, се сретнав со некои уредници од Нови Сад, а Новосадската телевизија практикуваше нагадените режисери да ги покани да снимат за нив една-две ТВ-емисии. Јас им предолжив неколку теми за кои сметав дека се интересни за РТ Нови Сад, за таа релација Македонија-Војводина, идејата беше прифатена, предложив едно сценарио и бев поканет во Нови Сад. Кога ја направив првата емисија, која беше релативно успешна, ми понудија да снимам во континуитет и така јас останав во Нови Сад речиси цела година и направив пет емисии. Во тоа време РТ Нови Сад беше една од најдобрите телевизии во Југославија. Таму работеше и снимателот Добри Јаневски, со кого јас претходно работев во РТ Скопје, кој беше еден од најдобрите македонски сниматели. Тој имаше неверојатно чувствително око и идеи да разреши одредени ситуации така што имаше еден сенс во дадена ситуација да реагира на вистински начин.

Тоа беше прекрасна година, ја открив Војводина на еден специфичен начин. Македонија е претежно планинска земја, а Војводина е интересна на друг начин, ако ја перципирате визуелно. Овде сè е рамница и тука прв пат видов залежи на сонцето како на море. Снимајќи низ Војводина бевме и во неколку македонски села, каде што имаше многу чувствителни средби. Со РТ Нови Сад бевме и во Македонија, направивме една емисија за лозарството и за македонските вина. Снимаваме во Кавадарци, Гевгелија, Тетово, а со нас патувааше и еден експерт за вина. Тој беше воодушевен од организацијата на лозарството во Македонија, од начинот како се негува лозјето и од опременоста на винските подруми.

По враќањето во Македонија, во родниот крај го реализира СНИМКА ЗА ИСТОРИЈАТА (1982), по сценарио на Вера Бужаровска...

МП: Во Кичево сум направил 5-6 филмови. Тоа е мој крај и емотивно сум врзан за него. Филмот е за еден фотограф во Кичево кој бил многу ангажиран и за време на окупацијата и во периодите на слобода, бидејќи Кичево било неколку пати ослободувано, така што тој ја следел таа хронологија на настаните во Кичево. Тој имаше неверојатна збирка на фотографии, можеби илјада фотографии кои ги сочувал, од предвоеното Кичево, од окупацијата, од ослободувањето на градот, така што може да се каже дека тоа беше еден мал музеј. Филмот, во извесна смисла, ја открива таа

хронологија на Кичево, на самиот град, на луѓето од Кичево. Фотографиите беа некој вид забележано време, затоа што се снимани во период од 6-7 години. Филмот учествуваше на Белградскиот фестивал, на фестивалот во Тузла, беше на повеќе места.

По ТКААЧКИ (1982), во 1983 г. го реализира ОТВОРЕН КОЛОСЕК, по сопствено сценарио напишано во соработка со Слободан Петровиќ...

МП: Во тој период, поради грешка на железницата се случи голема несреќа во Загреб, имаше судар на два воза, имаше и многу жртви, така што буквално се вознемири целата југословенска јавност. Ангажиравме една стручна личност од Македонија која ги проучуваше сите несреќи во Македонија. И така почнавме од Македонија и буквално ја отсликавме цела Југославија. Беше доста интересно и самото снимање. Товарните возови се посебен проблем, тие често пати чекаат разминувања, тие не се во возниот ред и нивните машиновозачи често многу се заморуваат. И темата на филмот, всушност, се машиновозачите.

ТРАНСПОРТЕН ЦЕНТАР (1984), по сопствено сценарио, филм за изградбата на новата железничка станица во Скопје...

МП: Јас Кензо Танге го снимав неколку пати. Тој многу го сакаше Скопје, всушност, имаше идеја од „Гранд хотел“ па сè до новата Железничка станица да биде простор на неколку нивоа. Тоа е многу комплицирано кога еден архитект ѝ припаѓа на друга култура, на друга традиција и доаѓа да работи во земја многу поразлична од неговата. Веројатно и тој самиот го сфати тоа и се откажа од идејата за тој проект. Мислам дека и Скопската железничка станица е едно мало промашување.

ТУНЕЛ (1984), уште еден нареден филм реализиран по сценарио на инженерот Радослав Кочовски...

МП: Се сретнав со еден наш инженер, Радослав Кочовски, кого го викаа Пушкин, бидејќи физички личеше на Пушкин, а истовремено беше и поет во градењето на тунели, што е неверојатно тешка професија. Тој го напиша сценариото за филмот и снимајќи го филмот, се запознавме со сите тие проблеми, затоа што кога се гради тунел, се копа и од двете страни на тунелот истовремено и секоја средба длабоко под планината е буквално празничен ден. Така откривме многу детали, изградба на тунел е доста комплицирана градежна операција и ние ги регистриравме сите тие фази: со големи анкери се анкерира просторот, се прска со бетон, се става метална оплата која има функција да ги амортизира притисоците итн.

ТУНЕЛ го финансираше ГП „Маврово“, тој има

пет верзии, снимен е на пет јазици и се прикажуваше во над триесет земји, меѓу кои и во СССР, а отиде и на 2-3 фестивали на технолошки филм. ТУНЕЛ е еден многу интересен филм, кој, иако беше работен по нарачка, имаше високо ниво на квалитет и на реализација.

Во 1985 г. реализира четири филмови по сопствено сценарио. Првиот од нив е АВТОПАТ...

МП: Во АВТОПАТ го следевме процесот на градење на автопатот низ Македонија, од Куманово до Гевгелија. Идејата беше да се забележи патот како еден феномен кој ги поврзува центрите во една земја. За потребите на овој филм, снимајќи и во Европа, во Германија, Италија, така што правевме споредби, каде сме ние, а каде е светот. Патот спојува две точки, две цивилизации, тоа е една постојана комуникација, движењето на патот не запира ни дење ни ноќе, особено во Европа.

По нарачаните МЕТАЛСКИ ЗАВОД-ТИТО и ПАТИШТА ВО СР МАКЕДОНИЈА, во 1985 г. го снима и ПОЛНОЌНИ ТАНЦУВАЧИ, по сопствено сценарио, филм за луѓето кои танцуваат со тестото по полноќ...

МП: Татко ми беше бурекиџија и на некој начин сакав да му се оддолжам за сè што направил за мене. Нему му го посветив филмот ПОЛНОЌНИ ТАНЦУВАЧИ. Филмот е снимен ноќе, од 12 до 03 ч. по полноќ. Всушност, се обидовме да ја претставиме нокната атмосфера и мислам дека успеавме во тоа. Филмот беше на неколку фестивали, во Тузла освои награда, а на Фестивалот во Белград беше оценет како една ликовно-поетска персифлажа за нокните работници.

Во 1988 г. следува ПЧЕЛАРНИК, по сценарио на Живко Чинго, исклучителен филм – парабла за залудноста на војната...

МП: Уште како студент во Загреб, преку списанието „Разгледи“ се запознав со текстот на Жив-





КАЛЕНДАР

ко Чинго и си реков дека според него ќе снимам филм. Мислам дека тоа е еден неверојатен филм кој ја отсликува историјата на Македонија, затоа што сите тие кошариња во пчеларникот се покриени со шлемови, и тоа шлемови од неколку војни: Прва и Втора балканска војна и Прва и Втора светска војна. Шлемовите им припаѓале на војници кои тука загинале. Буквално, една историја е врзана во тој пчеларник. Таму има едно 50-60 кошари пчели и секоја е покриена со шлем за да не ја врне дожд. Тој филм целосно го реализирав со екипа од „Застава-филм“. Филмот имаше релативен успех, беше на неколку европски фестивали, доби и некоја награда. Јас бев гостин на РТ Белград и РТ Нови Сад со тој филм. Темата на филмот е универзална и воопшто и не е важно во кој географски простор се случува, темата е вечна.

Во истата 1988 г., по сопствено сценарио го реализира и СИЗИФ...

МП: СИЗИФ е филм којшто говори за една човечка судбина, за едно дваесетгодишно момче без една нога, кое е спортист. Тој се обидува да ја помине Југославија од Сежана до Гевгелија со ве-

лосипед. Тоа беше фасцинантно за нас. Во филмот, неговата животна биографија, неговата судбина ја следевме низ возењето. Со овој филм станавме славни низ цела Југославија и заедно со момчето бевме гости на сите телевизии.

По сопствено сценарио во 1989 г. го реализира ДА СЕ ОСТАВИ ТРАГА, филм за поривот за уметничко творење...

МП: ДА СЕ ОСТАВИ ТРАГА е филм за човек кој се занимава со уметност, со скулптура, претежно со дрвена скулптура. Филмот, всушност, се обидува да ја открие таа негова потреба за уметничко изразување, таа желба која кај него веројатно била присутна низ целиот живот. Ние го регистриравме неговиот труд, неговата енергија, во тие години да работи по 10-12 часа за да го реализира она што го замислил. Филмот доби награда на Фестивалот во Битола, беше и на неколку други фестивали, а беше прикажан и на специјализиран фестивал во Белград.

Во 1990 г., непосредно пред големите политички промени што ќе го зафатат Балканот, по

сценарио на сликарот Глигор Чермерски го реализира филмот КАЛЕНДАР, за фрескосликаството во црквата Св. Ѓорѓи во Старо Нагоричане, дело на средновековните византиски живописци Михаил и Евтихиј. Во истата година филмот освои Прва награда на Фестивалот на документарни филмови во Белград...

МП: Прво, пријатно ме изненади Глигор Чермерски со својот брилијантен текст за феноменот на злото во христијанството. За жал, кога почна снимањето тој мораше да оди во Париз, така што, на некој начин, се чувствувавме малку осамени во тој огромен простор. И можам да го пофалам снимателот Драган Салковски бидејќи вложи голем напор при снимањето на овој филм. Самиот процес на снимање беше многу интересен и напорен, но резултатот беше фасцинантен. Филмот е реализиран без текст и негова идеја беше да се поврзе животниот циклус. Во манастирот има припратата во која се насликани сите човечки злодела. Тој вид иконографија го има само во неколку манастири во Европа, мислам дека едниот се наоѓа во Грција, а другиот е во Романија.

Класичната иконографија се разликува од оваа припратата која е посветена исклучиво на злото. Тоа беше буквално откритие и за мене лично и за целата екипа, па и за сите што го гледаа филмот. Кога снимате една фреска чии димензии се 30 на 40 см, па кога ќе ја проектирате на платно, таа добива неверојатни димензии. Самиот филм беше неверојатен и на некои проекции луѓето беа изненадени затоа што немале можност да се соочат со овој вид иконографија во православиеото. Ние подолг период баравме начин како да пристапиме кон отсликувањето на таа градација на злото. Тоа е една енциклопедија на можните начини како да се уништи, да се убие човекот. Всушност, тоа е календар на злото кој ни порачува да се чуваме од злото и да не паднеме во искушение на злото, што е и основната порака на религијата.

ДЕВЕДЕСЕТТИТЕ

Во почетокот на деведесеттите години на минатиот век, креативната работа ја заменува со административна – станува директор на „Вардар-филм“...

МП: Од Министерството за култура ме викнаа на еден разговор и ми рекоа дека треба да се одржи „Вардар-филм“ затоа што е некој вид стожер и симбол на визуелната уметност во Македонија и дека треба да се најде начин да го ревитализираме. Ние сите го сакавме „Вардар-филм“, тоа беше наша куќа. Кога станав директор на „Вардар-филм“, веќе немав ни време за реализација на ав-

торски проекти. Исклучително многу напор бараше грижата околу „Вардар-филм“, да го одржите во некаква кондиција и буквално се трчаше по средства за реализација на филм, така што не беше едноставно сето тоа.

Додека е директор на „Вардар-филм“, во 1994 г. е снимен најуспешниот македонски филм, ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски...

МП: Секако, највозбудлив период додека бев директор беше појавата на Милчо Манчевски, кој донесе едно фасцинантно сценарио кое сите многу пријатно ги изненади и сите се согласивме дека треба да се реализира по секоја цена. Не се случува така често да добиете сценарио во кое филмот буквално е веќе виден, така што се создаде една општа клима тој филм да се направи. Јас учествував во обезбедувањето средства за неговата реализација. Филмот имаше големи успеси, доби „Златен лав“ во Венеција, стана лауреат на неколку фестивали, доби повеќе награди. Тој филм ја помести границата на македонската кинематографија.

И како пензионер не се откажува од снимањето филмови...

МП: Во 1996 г. реализирав еден наменски филм за Стопанска банка и уште неколку други така што тие филмови главно беа за егзистенција. Во 1997 г., во Албанија учествував во реализацијата на играниот филм НОЌ, на Есад Муслиу кој беше снимен како копродукција меѓу Албанија и Македонија.

Потоа преку Советот за радиодифузија направив и еден филм за бапчорките. И тој филм беше на неколку фестивали и мене ми е еден од најдрагите филмови. Тие пејачки доаѓаат од Егејска Македонија и пеат за Егејска Македонија и ние успеавме да ја пренесеме таа тага по тој изгубен простор кој секогаш го носиме во душата, а физички е далеку од нас. Со специјална дозвола на Грчката влада им беше овозможено на луѓето од Егејска Македонија да ги посетат своите родни места и ние како екипа отидовме со нив. И многу болни трауматични слики доживевме со нив, посетувајќи ги нивните растурени села кои стојат како споменици на некоја трагедија, нешто што не прилега на една цивилизација.

ОД ФИЛМСКАТА ТЕОРИЈА И ПРАКТИКА

Филмот како интегративна уметност...

МП: Филмот ги сублимира сите креативни способности на личноста. Тој во себе имплицира и литература, и сликарство, и костимографија, и

архитектура, музика, итн. Филмот е интегративна уметност, но тој е пред сè визуелна уметност. Низ визуелниот систем и неговите елементи вие можете да кажете буквално сè. Филмот многу зависи од просторот, од амбиентот и понекогаш некои обични нешта добиваат такви димензии на значење, што тоа е просто неверојатно. Всушност, нив камерата ги одвојува од просторот и му ги наметнува на гледачот.

За сценариото...

МП: Сценариото во суштина ги решава најголемите проблеми во филмот. Добро сценарио значи 50% завршен филм. Постојат и режисери кои биле над сценариото и имале креативна енергија со која го надминувале и го надградувале сценариото. Тоа најмногу зависи од артистичката екипа и од целиот тим кој го реализира филмот, но многу сцени во сценариото кои делуваат доста обично можат да се надградат и да бидат поефектни и така да го покачат нивото на филмот.

За документарниот филм...

МП: Документарниот филм е специфичен феномен и вие на ден можете да имате неколку средби, неколку интересни судбини да откриете. Документаристиката е едно постојано трагање и често пати, ако успешно се претстави одредена ситуација, тогаш документарниот филм може да донесе една неверојатна атмосфера. Многу околности се важни за гледачот да се идентификува со судбината на херојот што го снимате.

Во документарниот филм, често пати самите околности кои се тема на филмот можат многу да ви овозможат, но можат и да го осиромашат филмот. Тој бара друг вид авторски пристап, затоа што ги нема оние елементи што ги има играниот филм. Некои од актерите во документарниот филм имаат таква моќ брзо пред камерата да ја излијат својата носталгија или болка, или своето воодушевување и така брзо се создава комуникација. Но, чудна моќ има објективот на камерата. Застанат пред вас, тој може да ве парализира да не можете ни два збора да кажете, и обратно. Моето искуство е доста богато и сметам дека обичниот човек нема страв од камерата, тој ги следи своите чувства, за разлика од интелектуалецот, кој размислува како ќе се претстави пред публиката.

За ефектот на изненаденост и кај самиот автор од деталите кои спонтано ги регистрира ла камерата во текот на снимањето...

МП: Тоа се случува и во играниот филм, но во документарниот особено. Некои ситуации можат да ја надраснат вашата претпоставка и да донесат некој квалитет кој не сте го очекувале. Се случува

тоа често, но може да биде и обратно – идејата што сте ја носеле да се намали во нејзиниот интензитет кога ќе се реализира филмот, бидејќи филмот од една имагинарна идеја се сведува на многу конкретности, на конкретен амбиент, личности, конкретен говор. Нема илузии и тоа е толку јасно и чисто што буквално не можете да мрднете ни пет квадрати повеќе или помалку.

Круна на кариерата – наградата „Златен објектив“, доделена од Кинотеката на Македонија за исклучителен придонес во македонската кинематографија...

МП: Кога дознав дека сум добитник на таа награда, јас искрено се возбудив. Замислете, јас сум добил над 10-15 награди надвор од Македонија, а ова е прва награда што ја добивам во сопствена земја. Сум бил на толку многу фестивали и сум добил толку награди, а во Македонија буквално не сум добил никаква награда. Не сум некој трагач по награди, меѓутоа понекогаш ќе се почувствуваат како туѓинец во сопствената земја, на некој начин. Не можам да сфатам од кои причини не сум добил никакво признание досега во Македонија и оттаму оваа награда ми е особено драга и претставува некој вид компензација за сè што досега било пропуштено.

Наместо резиме: филмот и животот...

МП: Филмот ми беше љубов уште од детството. Оттогаш јас се дружам со филмот и филмот ми бил опсесија. Она што недостасува во една биографија е тоа што не сум реализирал игран филм, иако сум автор на неколку кратки играни филмови. Меѓутоа, не чувствувам празнина поради тоа. Инаку, филмот ви дава една неверојатна привилегија, она што сте го направиле можете да го гледате, да се дружите со него, да ги пронаоѓате слабостите што не сте успеале во моментот на самиот процес на снимање да ги откриете. Филмот е еден неверојатен феномен, буквално едно сонување. Мислам дека филмот прво се сонува – па се реализира. Тоа е кога се прави книга на снимање. Вие тогаш мора да го видите филмот и затоа тој процес во реализацијата на филмот е многу важен, се одбираат претпоставените глумци за ликовите во филмот, се освојува просторот каде сето тоа ќе се реализира итн. Тие процеси се доста интересни и честопати во светската кинематографија има режисери кои многу време посветуваат на освојување на просторот и на луѓето. Потоа реализацијата е едноставна. Тоа го вели и Хичкок: „Во оној час кога ќе ги најдам сите мои глумци и кога ќе ги најдам сите простори во кои ќе се одвива замисленото дејствие, јас сум веќе слободен човек“. Има вистина во тоа.

ДЕЈАН ТРАЈКОСКИ

ОНТОЛОГИЈА НА ФИЛМСКОТО ПЛАТНО

ИНТЕРВЈУ
со КШИШТОФ ЗАНУСИ,
РЕЖИСЕР

К

шиштоф Зануси е еден од најголемите живи европски и светски режисери. Тој е човекот чишто филмови редовно победуваат и се номинирани на фестивалите во Кан, Венеција, Берлин и многу други. Но она што најмногу го разликува од другите автори е стремењето кон специфичните области на филозофијата кои на блесав начин ги инкорпорира во своите дела. Овој автор со бекграунд на студент по физика и филозофија, како ретко кој, ги употребува онтолошките прашања, доведувајќи ги своите филмови до ниво на најблескави дела од областа на филозофијата на природните науки, сплотени со онтологијата и антропологијата, со психологијата и етиката кај човекот. Затоа и не е случајно што во своите сценарија ги споменува Платон, Аристотел и употребува мисли од Тома Аквински, Св. Августин и слични филозофи. Покрај тоа, Кшиштоф Зануси е режисер кој на ненападен начин ја отсликува и психологијата на човекот во 20 и 21 век, поставувајќи ги (и одговарајќи!) повеќе суштински прашања со кои луѓето се соочуваат во текот на животот.

Полскиот режисер во април 2011 година беше специјален гостин во Македонија, благодарение на Кинотеката на Македонија, Скопје филм фестивал и Амбасадата на Полска во Македонија. Зануси, еден од најголемите европски филозофи во филмската уметност, во Скопје одржа час на Факултетот за драмски уметности, одржа отворен час во Кинотеката на Македонија, а доби и награда за животното дело од Скопје филм фестивал.

Токму поради неговата ретка профилација, со овој филозоф „заглавен“ во филмската уметност разговаравме и за филозофијата во неговите филмови.



**Кшиштоф Зануси
во Кинотеката
на Македонија**

Дејан Трајкоски: Како ретко кој автор, филмовите ГОДИНА НА ТИВКОТО СОНЦЕ и ИЛУМИНАЦИЈА ги отворивте со онтолошки прашања. Како студент по филозофија и физика, отсекогаш ли Ви биле блиски таквите метафизички размисли?

Кшиштоф Зануси: Вистина е дека студирав филозофија. Но се плашам дека има премногу филозофија во моите филмови. Мислам дека не се баш добредојдени кај публиката. Луѓето сакаат да гледаат приказни во филмовите, не да размислуваат за некои идеи. Имав среќа да студирам филозофија во времето кога во целиот советски блок само во Краков се студираше нормална филозофија. На другите универзитети се учеше марксизам. Па, поради тоа не сум контаминиран од марксистичката филозофија. И логично е што ме заинтересираа прашањата за човековото постоење, прашања кои се поставуваат по искуствата со војна и тоталитаризам. Имав многу сиромашно детство и сето тоа вроди со интерес за човековото постоење, за прашања како: дали светот има смисла или нема? Дали мојот живот има смисла или не? Сите овие прашања се присутни додека ги пишувам повеќето од моите сценарија. Практично, 90 проценти од моите филмови се авторски филмови. Јас ги изразувам сопствените искуства и зборувам за искуства коишто ме интересираат мене. Некогаш допираат до публиката, некогаш не и тогаш јас не сум успеал во работата. Некогаш луѓето ме разбираат и тоа ме прави многу среќен.

Д.Т.: Во ГОДИНА НА ТИВКОТО СОНЦЕ велите: „Ако Христос умре на крст, тоа беше негов избор, не мораше. Па, зошто ние не можеме да умреме кога сакаме?“ Во ИЛУМИНАЦИЈА, пак, започнувате со објаснувањето на познатиот филозоф св. Августин за Илуминацијата. Како би го елаборирале малку пошироко ваквиот пристап?

К.З.: Па да го цитирам Достоевски, има само едно релевантно прашање, а тоа е дали Бог постои. И тоа е релевантно прашање за мене. Дали универзумот има смисла? Дали нашата егзистенција е поради нешто? Дали нашата егзистенција има цел, или е напразна случка на материјата? Дали материјата продуцира живот? Дали животот е тука од ништо? Тоа се многу основни прашања. Па самоубиството, што е многу привлечна опција денес во светот во кој често не се верува во никаков вид смисла, е тотално оправдано. Неодамна направив и филм за самоубиството. Ако не верувате дека животот ви е даден, тогаш имате право да го одземете. Ако е подарок, не би требало тоа да го направите. Сè зависи каква е вашата концепција.

Д.Т.: Во СМРТТА НА ПРОВИНЦИЈАЛЕЦОТ се занимавате со односот на смртта и животот. Нешто повеќе околу тој однос во Вашите филмови?

К.З.: Јас не сум добар во коментирање на моите филмови. Мислам дека тоа е работа на критичарите. Авторот треба да се држи подалеку од коментирањето на својата работа. Наместо тоа ќе ви кажам една анегдота. Мојот дипломски филм го направив како реалистичен игран филм од половина час, во 1966 г. Проблемот во тоа време беше што синхронизацијата на гласот во Полска не беше доволно добра. Самиот квалитет на нашиот јазик не дозволува синхронизирање на материјалот. Сакав колку што можам повеќе да избегнам каков било дијалог во филмот. И размислував каква тема може да употребам за да направам филмот да изгледа реалистично, но без дијалог. Открив дека манастир е идеалното место. Бидејќи монасите не зборуваат. Тие зборуваат во еден ден од годината, во остатокот не зборуваат. Па, мојот протагонист, студент по историја на уметност, го посетува манастирот, но нема со кого да зборува. Така ја решив ситуацијата. Кога филмот беше готов, во 1967 професорот од филмската академија беше загрижен што изгледа религиозно, иако во филмот немаше ниту еден збор. Па беа паметни и го пратија филмот во Москва, на фестивал. Тогаш во период од една недела добив награда во Москва и во Манхајм, Западна Германија. Една за атеистичките вредности на филмот и една за религиозните вредности на филмот. Тоа покажува дека кога не зборувааш, луѓето се тотално загубени во евалуацијата на твоето дело.

Д.Т.: Може ли да направиме паралела меѓу СМРТТА НА ПРОВИНЦИЈАЛЕЦОТ и ГОДИНА НА ТИВКОТО СОНЦЕ, во однос на вербалноста? Во СМРТТА НА ПРОВИНЦИЈАЛЕЦОТ воопшто нема никаков дијалог, а во ГОДИНА НА ТИВКОТО СОНЦЕ постои силна вербална игра: актерите говорат на различни јазици, не се разбираат на разговорно туку на емотивно ниво.

К.З.: На некој начин да, бидејќи вербалната комуникација е есенцијална за мене. Но, не е целосна комуникација. Има уште еден вид комуникација којшто ми е уште поважен. И ми недостига понекогаш, па се обидувам да се потсетам да не им верувам на зборовите. Кога луѓето кажуваат нешто, тие всушност мислат сосем друго. Дури и во Библијата, кога Бог зборува, Бог мисли нешто друго. Видете го Стариот завет. Таму кога Бог им говори на Евреите, тој не им кажува што навистина ќе направи.

Д.Т.: Во СТРУКТУРА НА КРИСТАЛОТ нема некакви посебни белези или експериментални кадри и движења, но склопена е една компак-

тна целина која во целост опишува еден живот на повеќе нивоа...

К.З.: Мислам дека СТРУКТУРА НА КРИСТАЛОТ е приказна за моите поделени чувства, бидејќи јас сум обата карактера, обата се проекција на мене самиот. Јас сакам активен живот и сакам контекстен живот, а тие се некомпатибилни. Не можеш да ги имаш и двата. Па понекогаш се занесуваш на една, а понекогаш на друга страна.

Д.Т.: Во истиот филм, преку фотографии споредувате голем мегалополис со облакодери како контрапункт на малите граѓани и едноставниот живот во нив. Зошто?

К.З.: Бидејќи го имавме тоа носталгично чувство дека напуштивме илјадници години живот во мали места и наеднаш знаеме дека целиот прогрес е во градовите. Селото умира. Насекаде, во Европа, Азија, Америка. Па, ние сме носталгични спрема животот на село. Како што знаете, ЕУ прави голем напор за да им помогне на луѓето да останат во селата. Има посебни фондови за таа цел. Сето тоа се прави за да се зачува одреден начин на живот, не поради економијата. За економијата има други решенија, има индустриски начин за производство на храна. Но се работи за поинаков начин на живот. Тој се менува, не само со мегалополисите, се менува со комуникацијата. Значењето на комуникацијата. Имаме телефони, интернет, јутјуб, па никој не е далеку веќе. Сите се блиску. Тоа е нов квалитет. И тоа е посакуван напредок, мислам дека сите сме среќни со таквите промени. Знаеме дека урбаниот живот е извор на прогресот низ векови-те. Па, сепак, сите сме малку носталгични.

Д.Т.: Сè уште работите со композиторот Војцек Килар. Ако се прави познатата споредба дека Федерико Фелини го има Нино Рота а Серџо Леоне - Енио Мориконе, тогаш слободно може да се каже дека Вашата колаборација е уште една од легендарните филмско-музички соработки. Нешто повеќе околу тоа како со Килар ја обликувате атмосферата, како се договарате, како доаѓа или доаѓате до одредена естетика...?

К.З.: Да. Имам еден композитор во сите мои филмови, без исклучок. Мислам дека тоа е единствен случај во историјата на филмот. Јас не работам со други, но тој ме изневерува на некој начин со многу други режисери, како Френсис Форд Копола, Полански и други холивудски режисери. Па секогаш кога ќе зажалам дека не компонира одредена музика за мене, тој вели, добро, снимиме таков филм и ќе ти компонирам таква музика. Добри пријатели сме, се познаваме многу добро. Работиме заедно, созреаваме заедно, па оттаму и оваа верна колаборација.

Д.Т.: Уште еден од Вашите чести соработници е директорот на фотографија Славомир Иџијак, кој е заслужен за прекрасните светла и сенки во ГОДИНА НА ТИВКОТО СОНЦЕ. Нешто повеќе околу Вашата работа со него, на што тој повеќе обрнува внимание, дали токму на односот светло-сенка?

К.З.: Тој е мој пријател, студиравме заедно на академија, но направи холивудска кариера, меѓу другите филмови го снимил ХАРИ ПОТЕР И РЕДОТ НА ФЕНИКСОТ, па веќе не е лесно достапен. Но, мислам дека едукацијата на директорите на фотографија во Полска беше многу успешна бидејќи тие се образовани да бидат филмаци и не да бидат фокусирани само на сликите. Мислам дека е лошо ако го учите директорот на фотографија да ги гледа само сликите. Тогаш тој заборава за што е филмот во целина. Не гледа актери, туку само сенки и светло. Па многумина од моите колеги, многу голем број, работат во Холивуд, како резултат на тоа што се образовани да водат грижа за целиот филм. Не само за сликата, светлото и сенките. И Иџијак е еден од нив.

Д.Т.: Кажете ни повеќе за осветлувањето, за соработката со камерата во Вашите филмови, како најчесто соработувате со директорите на фотографија, дали имате барања или оставате да даваат свои предлози...?

К.З.: Јас најмногу работам разговарајќи за природата на драмата, на тензијата, на расположението, а нивна работа е да најдат соодветно осветлување или боја. Го почитувам нивниот суверенитет. И сакам камерманот да соработува со мене, да ги разгледуваме моите проблеми, а јас не сакам да ги решавам неговите проблеми. Велам, ова е твоја област, предложи ми. Тоа го правам и со актерите. „Предложи ми, јас нема да ти кажам како да играш“, им велам. „Покажи ми кои се твоите предлози и ќе ти кажам дали ги купувам или не.“ Неодамна соработував со одличен директор на фотографија, Енио Гварниери, кој работеше со Фелини, Висконти, Пазолини, Антониони, Де Сика... Тоа беше италијански филм, ЦРНО СОНЦЕ. Беше таква радост да се работи со него. Не се познававме претходно, но веднаш се разбравме.

Д.Т.: Во ПЕРСОНА НОН ГРАТА споредна, но важна улога игра Никита Михалков. Неговата улога е актерски најобоена, најжива, најразиграно изградена. Како со Михалков дојдовте до таква бравурозно одиграна улога?

К.З.: Јас ја напишав улогата за него. Беше кроена по мерка. Тоа беше многу хармонична соработка. Тој беше исто така и мој копродуцент. Во тоа

време не работеше многу како актер, па сакаше да глуми. Мислам дека го има оној многу опасен и лажен, перверзен шарм кога игра циничен човек и кога го претставува цинизмот на големите империи. А во исто време е шармантен. Па ја напишав за него. И во други прилики имам напишано улоги имајќи предвид одредени актери.

Д.Т.: Зошто режирате претежно по ваше сценарио?

К.З.: Затоа што ми дава можност за целосна експресија. Отсекогаш сум се гледал како сценарист исто колку и како режисер. Тоа е совршена задница. Како и да е, тоа има и свои ограничувања, бидејќи моите искуства се ограничени. Можев да снимам многу поразлични филмови ако работев според сценарија на други сценаристи. Но тоа е и премисата на авторскиот филм. Ако сакате да гледате мој филм, тогаш ми се обраќате лично мене, знаете дека ова е нешто што е моја лична порака. Јас не ги ставам само актерите на сцена, туку и ги создавам улогите.

Д.Т.: Во многу филмови често употребувате гро-план. Често, но внимателно. Како успевате, во такви филмови со многу крупни кадри на лицата од актерите, да ја задржите динамиката?

Тоа понекогаш е покомплицирано, но ако има внатрешна драма така може понекогаш полесно да се изразите.

Д.Т.: Во КАМУФЛАЖА снимате еден слободен свет, кој претпоставувам дека не бил посакуван за комунистичкиот режим во тоа време. Имавте ли проблеми со режимот, со оглед на напредните идеи кои ги пренесувате во некои од филмовите?

К.З.: Цело време. Уште со СТРУКТУРА НА КРИСТАЛОТ цензурата сакаше да исечам некои делови. Некои делови беа исечени и од ИЛУМИНАЦИЈА, некои од сцените од СЕМЕЕН ЖИВОТ, од ПОСТОЈАН ФАКТОР и др. Тоа беше замна игра. Режимот сакаше да ги лимитира нашата слобода и експресивност, а ние се обидувавме да го прејдеме режимот. Некогаш бевме многу успешни.

Д.Т.: Игравте и во филмот на Кшиштоф Кишловски, КАМЕРА БАФ. Актерката Жилиет Бинош на работилница на Сараево филм фестивал ми одговори дека иако Кишловски бил тежок човек, снимањето со него било едно од најдобрите и најсреќните искуства. Каков беше според Вас Кишловски како човек?

К.З.: Тој ми беше многу близок пријател, па не сум во позиција да размислувам за него

објективно. Бевме многу блиски пријатели. Вистина е дека беше тежок човек, но тој беше само, едноставно, сериозен. Тој беше многу нежен човек. И бидејќи беше нежен, беше строг со своите студенти. Има анегдота, која се појави многу години по неговата смрт. Се вели дека натепал негов студент. Бидејќи неговиот англиски не бил многу добар, а студентот бил од Шведска, не можел да го убеди во неговата грешка. И едноставно го удрил. Студентот го пријавил Кишловски во полиција. Рекол, платив за семинар а ме натепаа. Истиот студент, по десет години, рекол дека Кишловски го сменил неговиот живот. Тоа бил најголемиот придонес во неговата еволуција. Бидејќи за прв пат се почувствувал дека некој се грижи за него. И зажалил што тоа не го направил неговиот татко.

Вистина е дека беше тежок човек, но тоа не значи дека беше арогантен. Не, беше многу скром. Тој се грижеше за луѓето. Тој беше инволвиран во животот на другите луѓе.

Д.Т.: Дали ќе ни споделите нешто за Андреј Тарковски, со кого исто така бевте пријател?

К.З.: Го сретнав пред многу години кога беше советски режисер. Ги сакав неговите филмови. Станавме многу поблиски и го посетував особено во последните години, кога живееше во емиграција. Имавме многу слични идеи иако стилистиката му е различна. Не беше флексибилен, беше многу екстрем. Затоа беше гениј.

Д.Т.: Пред малку го цитиравте Достоевски, кој кажа дека убавината ќе го спаси светот. Се согласувате ли со него?

Не сум сигурен дали тоа веќе е одлучено, но убавината има шанса. Тоа е главната доблест, главната вредност. Убавина, вистина, добрина, тие се причината зошто вреди да се бориш за животот.



*Кшиштоф Зануси
и Дејан Трајковски*

ИВАНКА АПОСТОЛОВА

ДОБРИОТ ФИЛМ САМО ЧОВЕКОТ САМ МОЖЕ ДА СИ ГО СОЗДАДЕ

ИНТЕРВЈУ
СО ЈУРИЈ МЕДЕН,
ПРОГРАМСКИ ДИРЕКТОР
НА СЛОВЕНЕЧКА КИНОТЕКА



Почитувајќи ја филмско-едукативната намера на „Кинопис“, сметав дека ова инаугурациско интервју со новиот и досега најмлад програмски директор на Словенечка кинотека, Јуриј Меден (1977), ќе биде од куриозитет за македонските колеги и љубители од светот на филмот. Тој е претставник на една нова генерација млади луѓе кои беа/се отворени за запознавање на сите тајни на филмската уметност и грижа за филмската уметност, занимавајќи се практично речиси со сите аспекти на филмот, од посети на европските кинотеки и краткотрајно стажирање во нив (посета/набљудувања на киносали и квалитет на проекција, прожекторски кабинети, структура на програмата и односи со јавноста, архива и архивирање на филмовите ...), гледање на 3 до 5 филмови на ден, пишување/водење интервјуа, критики и теорија за филм, снимање на кратки документарни и експериментални филмови (авторско сценарио, режија, камера и монтажа) и многу други стручни филмски обврски/предизвици, кои ја содржат и притоа ја демистифицираат структурата на љубопитноста на еден страстен млад љубител на филмот.



**Влез во киносалата на
Словенечката кинотека**

Се надевам дека читателите на „Кинопис“ ќе го споделат своето внимание дружејќи се - читајќи ги пошироко антрополошките одговори на Јуриј Меден за неговите филмски искуства и професионално-егзистенцијални согледувања, некогаш јасно и отворено искажани, другпат подипломатско срочени.

Иванка Апостолова: Која е твојата визија како програмски директор на Словенечка кинотека, за време на првиот мандат? Што сè програмски можеш да направиш, да промениш, да надополниш? Кои се

разликите и сличностите, условите, поточно кои се твоите согледувања помеѓу тоа да се биде прв програмски директор на првото арт-кино „Кинодвор“ во Словенија и да се биде програмски директор на сегашната Словенечка кинотека?

Јуриј Меден: Веднаш на почетокот да кажам дека помеѓу составување на програмата на „Кинодвор“, првото и засега единствено уметничко кино во Љубљана, и составување на програмата на Словенечка кинотека, постои енормна разлика. Поточно станува збор за две различни обврски, кои се целосно неспоредливи. Зошто? Иако „Кинодвор“ е уметнички кинематограф, значи уметничко кино, пред сè, верно на квалитетните уметнички филмови, кои инаку не би дошле на филмските платна во оние исклучиво комерцијално ориентирани киносали во Словенија, станува збор за таканаречен „обичен“ кинематограф, за киносала, која мора да има обсири за желбите и очекувањата на публиката, на крајот на краиштата, пазарот на независен филм (уметнички, европски, светски и др.) сè уште е пазар, иако очигледно помал во споредба со пазарот на големите комерцијални филмски хитови. Кинотека, пак, од друга страна и пред сè, е филмски музеј, а тоа значи дека таа му е посветена, пред сè, на историскиот, на музејскиот филм. Кинотека е кино во центарот на градот (вон трговските и кинокомплекси), нејзината програма го следи императивот да се мисли кинематографски и од другата страна, но и надвор од сите побарувачки на пазарот, вкусот, предвидувањата и очекувањата. Станува збор за голема привилегија. Привилегија која се темели врз почитувањето на филмот. Филмот како медиум, филмот како забелешка, филмот како уметност, филмот како еден од најраспространетите облици на популарната култура, филмот како еден од најмладите и најкомплексните начини на човечкиот израз. Привилегија, која овозможува и поттикнува слободни размислувања во рамките на историските, естетските и безбројно многуте други контексти, кои последично придонесуваат за плодно, создавачко и уживачко читање на појави и слики. Кинотеката како привилегија, која во времево на сè понасилна, утилитарна редукција на филмот

на ниво на буџет и благајнички добивки, станува сè подрагоцена. Привилегија поради која Кинотеката како таква воопшто опстојува како јавна институција поддржана од страна на државата. Со други зборови: Кинотека е филмски, поточно уметнички и историски музеј. Мисијата на Кинотеката е да го сочува историскиот спомен на филмското поточно на аудиовизуелното подрачје и да го артикулира и гарантира развивањето на сите облици на филмската поточно аудиовизуелната култура. Пред сè, затоа што станува збор за уметност на интерпретирање на естетиката, историјата и технологијата на филмот преку селективен процес на собирање, реставрирање, конзервирање, документирање и изложување на филмот. Секогаш кога Кинотеката емитува филм, со тоа таа изложу-



Јуриј Меден

ва драгоцен културен артефакт. Историјата на своето подрачје Кинотеката го разбира масивно, кое се материјализирало кон крајот на 19 век и завршува секој ден наизменично. Кинотеката го разбира филмот во сите негови домени: најпрво како механички изум, потоа како облик на човековото изразување, како медиум, како уметничко дело, како теоретски објект, како општествена практика, како орудије на мислите, како специфичен производ на колективната меморија. Водечка линија на филмската програма на Кинотеката, каква што ја разбираам јас самиот, се ретроспективите посветени на поединечен автор, создавач, тимови/екипи, движење, жанр, облици, периоди, територија или тематика. Ретроспективите ги следи серија циклусни програми, во чиј склоп најчесто се прикажуваат следниве филмски практики: кратки филмови, авторски анимирани филмови, документарни фил-

мови, експериментални филмови итн. (Овие практики вон Кинотеката во дистрибуциските канали се најмалку застапени.) Во својата работа програмскиот оддел на Кинотеката се потпира на горенаведеното разбирање на филмот. Целата програма на Кинотеката во својата суштина сè уште е од едукативен карактер. Самиот често напоменувам дека Кинотеката не е само простор каде што се *прикажуваат* филмските класици; Кинотеката е, пред сè, простор каде што филмските класици *настануваат*. Сето горенаведено е нешто што – барем според моите искуства – се обидуваме да го пренесеме во практика, а за тоа најгласно говори последната програма на Кинотеката за периодот од декември 2010 па сè до денес, откако ја презедов обврската на програмски директор на Словенечка кинотека.

И.А.: Пишуваш/пишуваше за *Екран, Кино, Кинотечник, Дело, Маг, Дијалози, Часопис за критичко знаење*... Какви се актуелните уреднички политики кај вас во врска со пишување и објавување на филмски текстови (рецензии, есеи, критика и теорија), дали постојат добри услови, мотивација и ентузијазам за пишување и објавување - кои значат промовирање на меѓународната и локалната филмска култура помеѓу словенечката публика.

Ј.М.: Морам да признам дека во последно време, откако го презедов составувањето на програмата на Кинотеката, пишувам сè помалку, иако во последните десетина години пишувањето за филм претставуваше главен извор на мојата заработувачка. Според моето искуство, словенечката филмско-критичка сцена, пред сè, е мошне добро развиена и второ, таа е мошне отворена. Имаме неколку изразито популистичко насочени филмски публикации, како *Премиера*, потоа актуелниот и ажурен филмски месечник за сериозна филмска критика *Екран*, а во последно време тука е и опстојувањето на веќе афирмираната ревија за филмска теорија *КИНО!*. Што се однесува до конкретни уреднички политики, можам да проговорам за ревијата *КИНО!*, каде што во првите три години бев одговорен уредник, а сега сум член на уредничкиот одбор. Уредничката политика на *КИНО!* ја сročивме во краток манифест, кој гласи вака: *КИНО!* е ново списание за филм и филмското. *КИНО!* се темели врз убедувањето дека филмот ни оддалеку не е мртов, ниту пак целосно роден, туку дека тој се препорудува со секое доба, кое се препознава во филмските видувања. *КИНО!* се залага за ширење на филмската култура како начин за надминување на заблудите, кои го редуцираат филмот како индустриски резултат и гледачот го сведуваат на потрошувач. *КИНО!* е простор за слевање на импулсите во слободно создавање. *КИНО!* верува во неопходноста

на кршењето на рамките на постојниот општествен консензус и надминување на прифатените модуси на егзистенција. *КИНО!* се поставува на точката на актуелност која тука и сега им се спротивставува на барањата на капитализмот во неговата продажна логика на развреднување на сите облици на отпор против себе, во правец на она што се нарекува вид стока. *КИНО!* не се раздвојува помеѓу локалното и универзалното, туку го застапува ставот дека локалното со своите карактеристики ги определува универзалните процеси со еднаква веродостојност како што тоа го можат општите одредености. *КИНО!* воспоставува простор за делотворна комуникација на тековите на филмската свест, кои ја одвраќаат идејата за политички граници и културни оградни. *КИНО!* е свесен дека на филмот му се потребни гледачи-сојузници кои со своето гледање придонесуваат за севкупниот збир на автентичното филмско случување/доживување. Затоа се залага за продлабочување на врската помеѓу публиката и филмските творци. *КИНО!* се залага за мобилизација на погледот, кој уживањето го облагородува со свест дека кинематографското дејство е простор за ефикасно соочување на видувањето на филмацијата со она видување на публиката, каде што се отвораат патиштата кон ослободување од замката на однапред воспоставената рецепциска логика. *КИНО!* ја одбива идејата дека гледачот е објект. Гледачот е почитуван како субјект со целосна одговорност, кој во сопствената – најчесто маргинална, занемарена, искористена или обезличена – позиција на опстојување ги препознава можностите за избор и наоѓа простор за реакција и за самосвест. *КИНО!* е непрофитен, независен и утописки простор. *КИНО!* се води според убедувањето дека за креативност е клучна утописката призма. Утопија којашто филмската уметност ја спојува со нејзиниот период и историскиот контекст и простор на нејзиното издигнување. Утопија преку која со историската перспектива се гледа филмот од минатото, утопија која започнува тука и сега, но исто така и во иднината, која започнала пред неколку векови. *КИНО!* ја следи потребата дека нашето време, кое е преоптоварено со бесконечна деструктивна сила, треба да му се спротивставува со револуција примерна на креативната енергија, која го окрепува споменот, ги разјаснува соништата и им дозволува на сликите да стекнат значење.

И.А.: Кои се сè обврските и со/во каков стил ги реализираш, ти како филмски куратор, како член на уметничкиот свет на повеќе филмски фестивали (*Kino Otok, Liffe, Dok Lisboa*...), ти како кустос на *Есенска филмска школа*, како коосновач на Друштвото за ширење на филмска култура *КИНО!*, ти

како автор на документарни и експериментални филмови и пред сè, ти како љубител на филмот – карактеристика која ги оживува/ги стимулира филмскиот активизам и сите други филмско-уметнички, филмско-промоциски улоги и обврски?

Ј.М.: Мојот став при извршувањето најразлични обврски поврзани со филмот – пишување за филм, програмирање на филмовите, создавање филмови, уредување филмски публикации – секогаш се темели врз длабоко убедување дека сите видови занимавање со филмот во суштина се само различни страни на една иста паричка. Не се согласувам со логиката која повлекува граници помеѓу едни и други, вакви или онакви филмски професии. Да речеме, ако сакаш да гледаш филмови и ја познаваш историјата на филмот, тоа ќе ти помогне а нема да ти штети при создавањето филмови. И обратно: конкретното искуство на создавање филмови може само да ти помогне а не да ти штети, во продлабочување на уживањето при гледањето филмови. Своите многубројни обврски во доменот на филмот никогаш не сум ги разбираал како нешто различно едно од друго, како издвоени видови, туку само како различни изрази на една иста страст.

И.А.: Две години работеше во Линц, во Австрија, на Фестивалот за европски филм - *Кросинг Јуроп*, како коселектор, програмски координатор и помошник на директорката на Фестивалот – значи, го имаш австриското искуство за кое би те замолила да го прокоментираш во споредба со околностите во Словенија, како и домашната состојба во филмот. Што за тебе значи странство како професионално и човечко искуство, како ситуациски и егзистенцијален предизвик?

Ј.М.: Искуството со мојата работа во странство беше корисно, пред сè, поради тоа што ми овозможи бројни меѓународни контакти, со кои сега си поаѓам во изведбата на многуте свои различни филмски делувања. Но да не ги изоставам и пред сè, очигледните разлики помеѓу тоа што Австрија е економски поразвиена држава и следствено, работата е подобро платена, подобро почитувана и веројатно работите се дури и поорганизирани од Словенија. Но тоа конкретно економско искуство не е нешто со кое би можел да си помогнам дома во Словенија.

И.А.: Член си на меѓународното здружение на филмски критичари ФИПРЕСЦИ, како функционираат и како делуваат во Словенија? Колку членови имате во локалното ФИПРЕСЦИ здружение и кои се вашите обврски и мисија, за сите активни негови членови?

Ј.М.: Што се однесува до меѓународното здружение на филмските критичари ФИПРЕСЦИ, мо-

рам да признаам дека здружувањата никогаш претерано не ме интересирале и никогаш не сум се вклучувал во организирани активности поврзани со здружението. Два-три пати сум учествувал како дел од фестивалско жири, таму каде што ме повикале, бидејќи сум член на здружението.

И.А.: Каков е твојот став во однос на современата словенечка кинематографија? Што сè квалитативно и продукциски/копродукциски се случува кај вас; каков е твојот критички став во однос на словенечкиот современ филм?

Ј.М.: Не сакам да дискутирам за кинематографиите во рамките на национални категории, затоа што ми се чини дека сето тоа е претерано и бесмислено. Националните категории, во кои толку често и така одлучно се потиснува филмот, според мое мислење се последица на фактот дека филмот во поширок дискурс сè уште е и пред сè продажна стока а не е она што го наброив во првиот одговор. Мене лично не ме интересира дали Живоин Павловиќ е југословенски или српски режисер, за мене тој едноставно е мајстор на еден специфичен филмски реализам, адвокат на еден маргинализиран, наднационален социјален слој, тој е хуманист и светски човек. Би можел наголемо да зборувам за тоа дека словенечката кинематографија е сè уште во пелени, дека немаме на пр. никаква вистинска традиција или практика за квалитетен авторски документарен филм (тоа што повеќето во Словенија го продаваат под етикетата на „документарец“ во етичка и естетска смисла е на ниво на телевизиска емисија), не знаеме што е експериментален филм, нашите долгометражни играни филмови во последните години се дават во некаква пубертетска желба по универзалност и немаат никаква врска со реалното тука и сега... но, да ја парафразирам познатата мисла на Едвард Кардељ: „На човекот добар филм не може да му даде ниту државата, ниту системот, ниту политичката партија. Добриот филм само човекот сам може да си го создаде“.

И.А.: Јуриј, кое е твоето мислење во врска со драматичното смалување на буџетот за култура во Р. Словенија? Какви последици тоа може да донесе?

Ј.М.: Со оглед на тоа дека таканареченото драматично намалување на буџетот за култура во Словенија, всушност, сè уште не се случи, сè уште точно не знаеме каков обем тоа намалување ќе опфати и затоа е прерано да се зборува за последиците.

Јули, 2011

Корисни линкови:

<http://www.kinoteka.si/>

<http://www.kinodvor.org/>

БОРО ПЕЈЧИНОВ
(1942-2011)

АТАНАС ЧУПОСКИ

EPUR SI MUOVE

A

ко ја отвориме слободната интернет енциклопедија *Википедија* и го впишеме името на Боро Пејчинов, ќе ги добиеме следниве податоци во однос на неговата професионална дејност: карикатурист, сатиричар, филмски режисер, сценарист, сценограф, аниматор, стрип-цртач, илустратор и графички дизајнер.

Не е малку за еден човечки живот. Но, пред поголем број од овие именки, би требало да стои придавката „одличен“, „извонреден“. Таквата дефиниција би

била уште попрецизна, затоа што Боро Пејчинов е, пред сè, еден од најзначајните претставници на *Македонската школа за анимиран филм* на *Вардар-филм*, еден од „големата тројка“ (заедно со Петар Глигоровски и Дарко Марковиќ). Зад него останала препознатливи дела, работени во негова режија и сценографија, по сопствено сценарио и често по сопствена анимација, во кои доминира т.н. „предметна анимација“. Така, во период нешто поголем од една деценија (1974-1988), од аниматорското/филмско студио/ателје на Пејчинов произлегоа и анимирано-играниот *Вини Лу*; и колажот *Ближни наши*; и многу наградуваниот *Отпор*; па *Растење*,



EPUR SI MUOVE

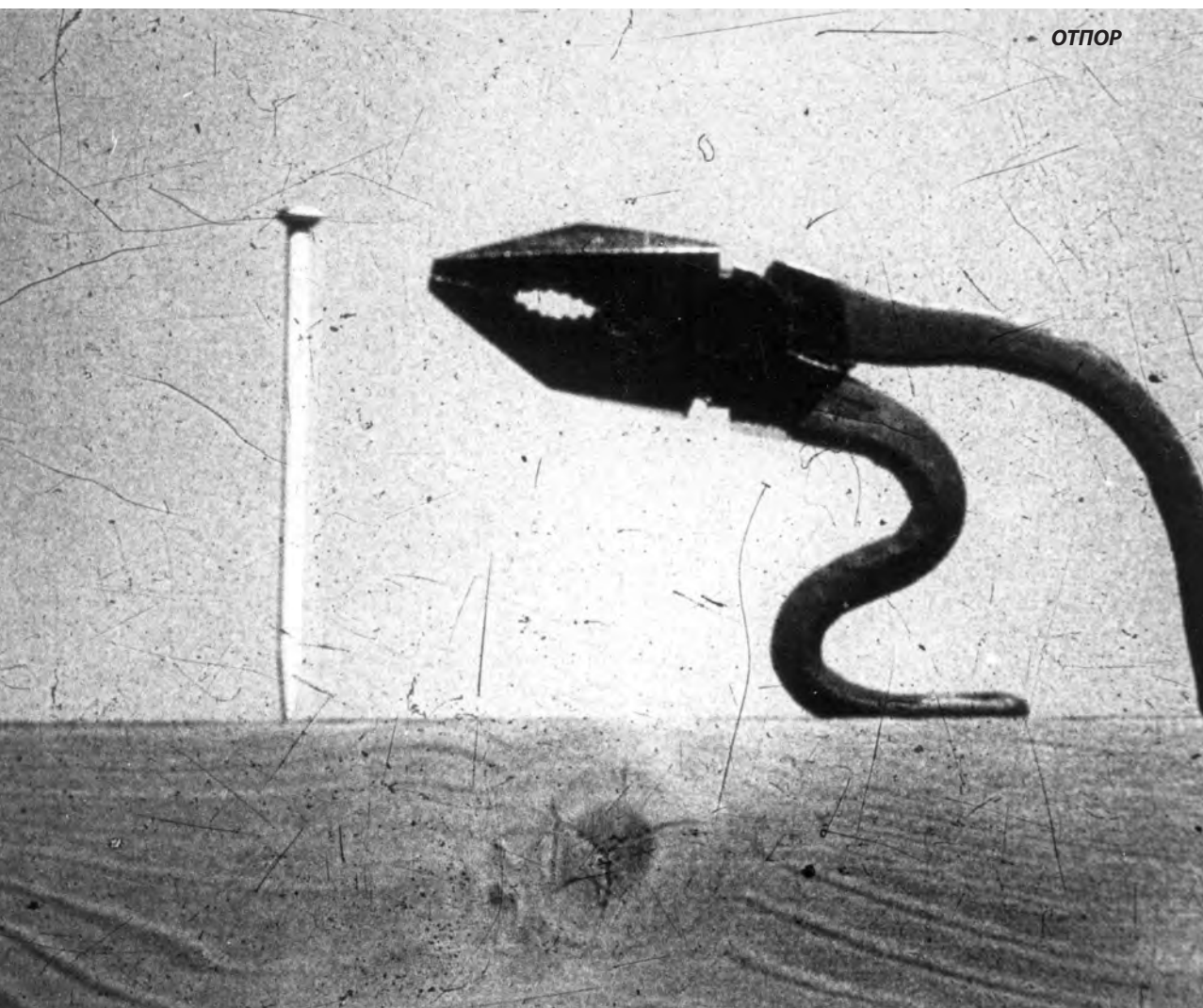
реализиран само во два кадра; и метафоричните *Epur si tuove* (Сепак се движи) и *Тоа е мојот живот*; и трилогијата за Леонардо (- настишка, - прошетка, - творец). Соработуваше Боро Пејчинов во текот на својата кариера и во магазинот *Журнал* како илустратор, и во *Остен* како карикатурист.

За жал, поради непостоењето на конзистентна културна стратегија на македонската држава во тој период, *Македонската школа за анимиран филм* на *Вардар-филм* се распадна, а авторите, меѓу кои и Пејчинов, беа принудени да си ја обезбедуваат егзистенцијата изработувајќи графички дизајни и рекламни спотови и никогаш веќе да не ѝ се вратат на анимацијата.

Сепак, Пејчинов останува запаметен најмногу по антологискиот филм *Отпор* (1978), ремек-

дело на македонската анимација, една неконвенционална, метафорична приказна за непокорот, филм којшто беше награден на фестивалите во Белград, Оберхаузен, Анеси, Краков, а беше и југословенски кандидат за *Оскар*.

Но, има уште еден податок за Боро Пејчинов, човекот родум од Егејска Македонија, од леринското село Баница, кој не може да се најде на *Википедија*. Имено, Боро Пејчинов е еден од основачите на една од првите македонски рок групи, *Бисери*, на почетокот од шеесеттите години на минатиот век. На тој начин, Боро Пејчинов двократно си обезбеди достоинство место во македонската културна меморија, како еден од првите кои ја прифатија поп-културата на ова тло и како еден од пионерите на македонскиот анимиран филм.



ОТПОР

ЕДНА ПЕРСПЕКТИВА ВО ГРАДЕЊЕТО НА ФИЛМСКАТА ПУБЛИКА

М

ожеби на читателите на „Кинопис“ со овој текст ќе им понудиме тема која и не е така вообичаена во последно време. Градење на новата кинопублика! И обид за потенцијална зараза со квалитетни аудиовизуелни уживања од мали нозе.

Веројатно, како и најголемиот број вакви текстови, и тоа без разлика каде и кога да биле напишани, овој текст ќе обилува со ноти во кои се слуша делумно кукање за тоа каков е младиот свет денес, какви ли сè незамисливи нешта ги преокупираат младите денес, како е тоа несфатливо за нас. Во најголем број случаи, тоа најверојатно значи дека авторот на таквите редови е престар за да може да го сфати светогледот на новите генерации или е неспособен за пренесување на знаења, вештини и информации на помлади од себе, а најчесто и двете. Можеби само поради фактот дека и публиката на која ѝ се обраќа е од генерација која му е поблиска, текстов ќе најде на разбирање а можеби, и таквите случаи се најретки, поради тоа што под оклопот на сите тие механизми кои нè штитат од новините и генерациските јазови, се наоѓа и ронка луцидност и навестување за некаква коректна интерпретација.

Како предлошка за целава тема ќе ми послужат детските проекции, организирани веќе втора година од Фестивалот на креативен документарен филм -Македокс, во соработка со Кинотеката на Македонија.

Имено, Македокс оваа година го имаше своето второ издание, исто како и проекциите за деца и млади, како дел од програмата. Минатата година, ова беше очигледна новина како за Македокс, кој практично и почна паралелно со детските проекции, така и за другите вклучени во целата организација: општините, училиштата...Поучени од минатогодишните искуства, оваа година сите горенаведени очигледно научиле нешто. Ако минатата година само една општина позитивно одговори на барањето за



соработка, оваа година беа две. Истото тоа се случи и со училиштата. Ако минатата година беше многу тешко да се премости невидливиот ѕид на недоверба, апатија, незаинтересираност кај многу училишта, оваа година, често, спротивниот став беше очигледен. Заинтересираноста беше очигледно поголема, како и бројноста на посетителите. Македокс научи дека треба да се понудат алтернативи за сите изговори на училиштата. Превозот беше еден од најчестите изговори минатата година.

Оваа година, како што доликува, Македокс и започна со проекциите за деца и млади во Кинотеката на Македонија, од 30 мај до 3 јуни. Во текот на петте дена, колку што траеше оваа програма, проекциите ги посетија околу 1100 деца од 8 основни и 2 средни училишта од скопските општини Карпош и Центар. Беа организирани вкупно 10 проекции за основци и 2 за средношколци. Проекциите беа бесплатни, како и превозот до Кинотеката за учениците од подалечните училишта. Селекцијата на филмови, иако беше возрасно осетлива, по мој впечаток и за наша популација, можеби беше пре-

амбициозна во одредени случаи. Сметам дека изборот на филмови следната година можеби треба да биде повнимателен и со повеќе чувство за возрастa и контекстот за кој е наменет. Секако, тоа е субјективно, генерално и релативно гледиште.

Ова се филмовите кои беа прикажани:

АЛБИНО ЈУНАЈТЕД, АНГЛИЈА, 2010
(Marc Hoeflerlin, Juan Reina, Barney Broomfield)

АЛБИНО ЈУНАЈТЕД е филм за истоимениот фудбалски клуб од Танзанија, составен комплетно од албино играчи. Пречувствителни на светло, имаат проблеми на натпреварите. Но нивниот најголем проблем, кој претставува сериозна опасност, е верувањето дека делови од нивните тела се бесценети и дека штитат од зли духови. Интересно прикажување на нивните приказни, стравови, механизми кои им овозможуваат некако да преживеат. Уште понеочекуван е ставот на „другите“ кон албино луѓето, страв, одбивност, организирање „лов“ на албиноси само за да се однесе некој дел од нивното тело на локалниот врач, за некаква магија...

АНЕ ЛЕТА, ХОЛАНДИЈА, 2010
(Catherine van Campen)

Ане е нежна и деликатна, истовремено и силна и емоционално многу зрела, ве освојува со својата убавина. Како што тече филмот, сè повеќе ги забележуваме нејзините лижења. Ане боледува од Туретов синдром, невролошка дисфункција која резултира со неконтролирани моторички или вокални тикови. Најчестиот тик на Ане е лижење на сè и сешто. Филмов е симпатична прошетка низ еден комплексен универзум во кој нè води таа со својот шарм, барајќи љубов, поддршка, разбирање, прифаќање...

ДЕЛЧЕ ОД ЛЕТОТО, ПОЛСКА, 2010
(Marta Minorowicz)

Приказ на природното и заборавено пренесување на знаење и мудрост од дедо на внук. Патрик оди налето кај дедо му, на одмор, во непрегледните планини на Полска. Пределот е исконски така што од самата слика и од дружбата меѓу дедото, внукот и кучето, се полнат градите. Едноставен и прекрасен филм, кој нуди толку многу, со многу малку текст!

НАДЕЖ, САД, 2010
(Elinor Burkett)

Група од осум музичари со физички недостатоци во Зимбабве со хумор и песна се пробија во средина каде што многумина ги сметаат за проколнати. Филмот ги следи нивните проби, секојдневни животи и посебни моменти.

НИКОГАШ НЕ СЕ ПЛАШАМ, ХОЛАНДИЈА, 2010
(Willem Baptist)

„Докторите мислеа дека ќе умрам - но не умрев, докторите знаат многу, но не знаат сè“ – вели осумгодишниот Мек, кој на тригодишна возраст освоил награда на мото-крос. Контроверзна приказна за младиот херој, роден со срцева мана и со не баш едноставна прогноза за неговиот понатамошен живот. Неговиот свет и светоглед ретко се сретнуваат и кај возрастни и особено кај деца на негова возраст.

САМИ, ХОЛАНДИЈА, 2010
(Camiel Zwart)

Низ холандските канали, со чамец, три момчиња одат на камперска авантура сами, за прв пат во животот. Но, модерните Хаклбери-ликови имаат и мобилни, и шатори, и поддршка од родителите, па сепак самото сознание дека нема кој да се грижи за нив очигледно го катализира нивното созревање. Но, соочувањето со природата го има истиот ефект како и Мисисипи пред сто и кусур години. Камперски оган и пријателски разговори.

СЕСТРИ, ХОЛАНДИЈА, 2010
(Stephane Kaas)

Додека целото одделение на Деби оди на екскурзија, таа останува дома со својата помлада сестра Тамара. Тамара е дијагностицирана со два од новите контроверзни синдроми, за кои добар дел од науката тврди дека се измислени од индустријата: ADHD (хиперактивно нарушување и недостаток на внимание) и ODD (опозициогневно растројство). Ги гледаме двете сестри еден летен ден: Деби внимава и расте покрај Тамара, а Тамара прави разни скаламурии.

СÈ ШТО НЕКОГАШ САКАВМЕ, ХОЛАНДИЈА, 2010
(Sarah Mathilde Domogala)

Урбан филм за современите урбани психички проблеми на млади и успешни личности, кои во филмов, преку мозаични интервјуа, укажуваат на тоа дека константниот притисок и чувството на несполнетост ги претвора во жртви на сопствени те амбиции.

УЛИЦИ, ЕКВАДОР, 2009
(Victor Carrera)

Постојани судири со полицијата, кражби и по некоја сомнителна работа се секојдневјето на младите бездомници. Студот и самотијата се само еден мал дел од проблемите со живеењето на улица. Улицата ги менува и тие тоа го забележуваат.

ФИЛМСКИ ПОЧЕТНИК, САД, 2008
(Jay Rosenblatt)

На 18-месечна возраст, Ела изјавува дека сака да биде филмаџика. За нејзиниот четврти роден ден од татко ѝ добива камера. Ги гледаме радостите и фрустрациите на двајцата во текот на една година каде што, под нејзини услови, Ела учи од татка си за работата со камера, композиција и слично. На крајот веќе и не се знае кој повеќе научил, таткото или ќерката.

ЧУВСТВУВАМ, ХОЛАНДИЈА, 2010
(Elsbeth van Noppen)

Роберт и Јасмин веруваат во ангели-чувари и гледаат и чувствуваат работи што другите не можат да ги видат. И покрај недовербата на средината, тие се убедени дека не се единствени со таква способност. Прекрасен филм, кој со својата суптилна нарација и мека естетика веднаш ве става на страната на главните јунаци.

Генерално, овие филмови нудат еден поинаков поглед на нештата, нудат прашања кои секој неизбежно си ги поставува. Нудат отворање кон „различ-

ните“, нудат механизми на прифаќање на различни-те од нас. Нудат естетика и јазик на раскажување кој ретко каде децата можат да го сретнат.

По проекциите беа организирани дискусии, чија должина и квалитет зависеа од интересот на децата, од општата атмосфера. Дискусиите, по мое видување, беа клучниот дел од целиот процес. Со оглед на возраста, контекстот и општото мислење дека децата на овие возрасти и немаат баш некое искуство во гледање на документарни филмови, дискусиите беа предвидени како еден вид „пакување“ на нивните искуства во правец во кој конкретниот филм сакал да нè однесе. Затоа што, лесно е да се претпостави дека многу веројатно е, од горенаведените причини, многу клучни моменти од филмовите да бидат погрешно исперципирани, интерпретирани, сфатени, што и се покажа како вистинска претпоставка во дискусиите.

Во време кога нема вистински, осмислени, сериозно концептирани „образовни програми“, односно програми за деца со содржини кои ги поттикнуваат, ја градат нивната слика за нивното потесно и/или пошироко опкружување, ја стимулираат нивната фантазија, го градат нивниот внатрешен свет, од една страна, а од друга страна, има „полудебилни“ шоу-програми каде што децата се само декор и изговор – емисии каде што божемски се вклучени децата, кои всушност немаат никакво активно учество, ниту се прашувани за мислење. Или деца кои се вклучени во емисија „за деца“ каде што гостуваат „познати“ македонски естрадни ѕвезди и ги исполнуваат своите нумери, без да се води сметка за содржината на текстот на песната, нејзината кореографија и општа порака. Така имаме деца од 5, 6 или 7 години, кои пеат на цел глас за нечија разделба, нечии жешки допири, нечија истакната вештина на бакнување, финансиски проблеми или глорификација на алкохол, под влијание на моќта на камерата вперена во нив, очигледно измачувајќи се да танцуваат стомачни или слични танци со бизарни обиди да ги емитираат возрасните, односно да ја следат кореографијата и да танцуваат со она што кај возрасните поминува како „провокативни“ движења. Таквите емисии служат да ги промовираат пејачите кои не успеале да се промовираат на друг начин, а децата, јасно треба да се каже, се злоупотребуваат на најбрутален начин. Сметам дека, иако речиси на секог му е јасно, вреди да се спомне и една ТВ-емисија каде што децата, покрај тоа што се искористени да промовираат разни производи, водителот, не само што очигледно доминира во емисијата, ги исмева, потценува, навредува, изигрувајќи забавен и смешен лик.

Во секој систем кој барем малку води сметка за основните човечки вредности и ја гради соп-

ствената иднина, таквите ликови би биле санкционирани. Кај нас се пуштени во етер. Тешко ми паѓа кога ќе се сетам на сите серии кои спаѓаат во категорија наменета за цела публика, дебилно синхронизирани на македонски, за да може и децата „со време“ да се навлечат на шунд, невкус и комплетно нездравии модели на однесување....

За некаква естетика не може ни да се зборува.

Други фактори кои сметам дека треба да се земат предвид се: видео игрите, интернетот и социјалните мрежи, кои според критериуми од само пред неколку години окупираат незамисливо многу од слободното време на децата и младите. Контрола на квалитетот врз содржините и активностите од тој вид речиси и да не постои. На ниво на субјективна забелешка, би споменал дека и оваа и минатата година, барем за тимот од Македокс, беше јасно забележливо дека децата имаат сериозни потешкотии да го задржат вниманието подолго од 10-15 минути. Во тимот дури се користеше и израз за тоа: *Ју-тјуб должина на внимание*, односно децата, како издресирани, по истекот на време стандардно за еден интернет клип тешко успеваа да го задржат вниманието подолго без надворешни поттикнувања. Ако се има тоа на ум, јасно е зошто оние филмови или сцени од филмови кои беа подинамични (на пример, филмот НИКОГАШ НЕ СЕ ПЛАШАМ кој зборува за еден млад моторција), или сцени со насилство и агесија, многу полесно го привлекуваа вниманието на децата отколку оние со пасивен пристап и смирена нарација. Исто така, празнината настаната од замирањето на фото-киносекциите во училиштата, фото-кино клубовите, народните техники, сега се пополнуваат со социјалните мрежи, теленовели, видеоигри. Слободното време на младите толку еднолично се пополнува што благо речено е шокантно за генерациите кои се школувале само пред 15-ина години.

Имајќи го сето горенаведено предвид, не е ни чудо што голем дел од децата имаат потешкотии за време на проекциите и тоа на широка палета на појавни однесувања, од очигледен напор да се седи мирно во столчето и да не им се пречи на другите околу, до потешкотии во примањето на основните пораки од филмовите.

Од сите овие причини, дискусиите по секој пакет проекции, водени преку прашања за саморефлексивност, имаа за цел повторно да ги водат децата низ нивните често конфузни и недоволно освестени чувства, доживувања, искуства и впечатоци. Посредно, преку процесот на доловување и рационализирање на генералните и индивидуалните поенти на филмовите, децата и учеа како се „гледа“ филм. Како да се однесуваат и како да восприемаат филм.



Ненавикнати на тоа некој да ги прашува за мислење, некој да го слуша нивното мислење, ненавикнати некој да го почитува и да му придава значење на нивното мислење, ненавикнати и непоттикнути од средината да си поставуваат прашања или да прашуваат, како по правило, на почеток, секоја дискусија поминуваше низ фаза на „непријатно молчење“. Најчесто, и тоа без разлика на возраста, таа препрека се топеше по првите знаци на почитување на нивното мислење, искуство, достоинство. Често, пречка беа наставниците кои во голем број случаи повеќе се грижеа за тоа каков впечаток ќе остават како училиште отколку процесот да добие навистина на квалитет, па така дел од искрените и автентични доживувања, особено ако беа искажани од очигледните „дежурни виновници“, биваа веднаш сосечени од некој од присутните наставници, иако на почетокот од секоја дискусија беше нагласено дека во процес од овој вид, во кој се споделуваат лични доживувања, не може ни да се помисли дека постојат „точни и неточни“ одговори.

Сметам дека ако продолжам на оваа линија на анализирање, ќе треба да испишам уште безброј страници, но верувам дека ќе се согласите, и ова е веќе премногу депресивно...

Во оние дискусии каде што процесот изгледаше успешно, а тоа не беше секогаш случај, очигледен беше пресвртот кај децата. Од еднаш децата стануваат активни, сите имаат нешто да кажат, да споделат, да бидат слушнати. Често се тоа повторувања на она што е веќе кажано, но тоа е индикатор дека кај нив веќе се случува процес, кој толку очигледно им претставува уживање. Некои од нив имаат потешкотии да го вербализираат, но поривот е силен и едноставно мора нешто да кажат. Во училиштен контекст, најчесто тој процес е уништен со забелешки и опомени од наставниците, а тоа е еден исконски процес кој верувам дека секое човечко битие го има вградено во себе, процес на учење преку канализирање на сопствените доживувања кој е проследен со силно чувство на пријатност и уживање. Кога тоа ќе се доловеше на проекциите, атмосферата беше толку наелектризирана што едноставно „батери-

ите“ на сите беа полни долго потоа. Таквите искуства ми кажуваат дека сепак можеби и на новите генерации може да им се пристапи со медиум и нарација која нуди еден поинаков пристап од инстант серијалите и реалните шоуа, кои нудат лесна забава и помор на сивите клетки. Пристап кој ги почитува нивниот индивидуализам и достоинство. Пристап кој од нив прави активни учесници во целиот процес. Пристап кој ги оспособува наместо да ги заглупува. Пристап кој нуди интимно уживање кое се памети. Тоа делува оптимистички, исто како сјајот во очите на децата по успешна проекција. Или прашањата од типот „кога повторно ќе гледаме вакви филмови?“

Дали може да се зборува за користење на филмот како медиум во образовни цели? Документарен филм? Искуствата од политички поригидни земји и поголеми и традиционално позатворени образовни системи, како српскиот на пример, покажуваат дека можат чуда да се прават. Чудата и се за очекување, особено кога креативноста на децата ќе се ослободи на возраст кога таа сè уште не е потполно сосечена. Минатата година на Македoкс можеа да се видат одлични документарци снимени од деца од основни училишта.

Како некаков доказ дека, доколку им е дадена шанса, децата навистина знаат посветено, одговорно и квалитетно да ги исполнат своите обврски е детското жири на Македoкс, составено од деца на возраст од 11-12 години, кои доброволно се пријавија, ги изгледаа сите филмови, го донесоа и го аргументираа својот суд толку исцрпно што ги натера и возрасните да се подзамислат.

Како да се разбере состојбата во нашите училишта, каде што има предмети кои третираат музичко и ликовно образование, а филмот се спомнува некаде поплатно? Колкумина од децата кои ќе завршат основно училиште со таква програма очекувате да ви кажат впечатоци од некое платно од Рембрант или композиција од Бах? А колкумина од *Хари Потер* или *Господарот на прстените*? Не ми е ни на крај памет да ги потценувам Рембрант и Бах, напротив! Сакам само да предочам колку е моќен филмот како медиум и како по другите канали, вон училиште, филмот се користи и има моќно и малку контролирано влијание врз младите. И како тоа не е предвидено во една структурирана програма во образовниот систем. Како очекуваме децата да се компетентни и конкурентни доколку немаат основни знаења и вештини за консумирање филм? И иако филмот е толку моќна алатка, зошто не се употребува за постигнување на образовните цели?

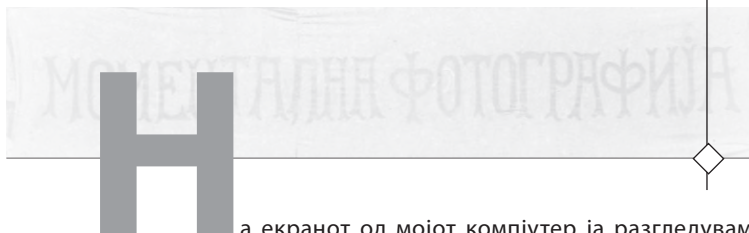
Верувам дека до пред неколку години, пред „дигиталната револуција“, снимање филм или ка-

ков било видеоматеријал во училиштата навистина претставувало потешкотија, со оглед на тоа дека таа технологија беше скапа и тешко достапна. Но во време кога речиси секое дете има мобилен телефон кој може да снима и да прегледува видео, кога голем број деца и секако училишта поседуваат дигитални фотоапарати кои снимаат видео, таквото оправдување веќе не е одржливо. Го одржува само инерцијата од минатото.

Новиот закон за основно образование построго ги третира воннаставните активности (дополнителна и додатна настава, секции...), односно налага одреден број задолжителни часови неделно. За дел од наставниците/училиштата тоа претставува предизвик од аспект на ресурси. Училиштата исто така треба и мора да се отвораат за соработка со институции, организации, поединци кои можат да им понудат услуги кои ќе им помогнат во надминувањето на недостатоците и ќе служат за достигнување на образовните цели. Новиот закон исто така ги поттикнува на тоа. Таква соработка може да биде осмислена како место каде што ќе почне да се третира филмот. Чекор по чекор. Придобивките, со еден внимателен избор на пристапот, се повеќе од очигледни. Првенствено за децата, но секако и за наставниците и училиштето. Досегашниот пристап, според мое скромно мислење, е со декади застапен и непромислен. Доколку филмот, или ако сакате документарниот филм, остане да им биде понуден на децата само од страна на организации и иницијативи, како Македoкс во случајов, без некаква посериозна соработка на ниво на целата земја, тогаш привилегираните деца (деца од училиште коешто е во можност, физички и локациски, да соработува и да испрати одредени ученици на проекција), колку и да се тие на број, сепак се премалку.

Во моментов, според државната статистика, во Република Македонија има околку 210 илјади ученици во основните училишта. За Македoкс, посетеност од 1100 ученици е повеќе од успех, кој никако не е за потценување, но таа бројка е минорна во споредба со вкупниот број ученици во основните училишта. Може ли на сите тие деца да им се понуди да научат да „гледаат“ а можеби и да прават филмови? Да им се понуди поинаков пристап од „Големиот брат“ и сапунските серии? Да им се понуди уживањето од процесот на осознавање? Да им се понуди да бидат активни, креативни, одговорни? Да им се понудат уживањето и растењето низ процесот на создавање? Да им се понуди да бидат слушнати? Да имаат можност да се пројават на автентичен начин, да бидат видени...

„МОМЕНТАЛНА ФОТОГРАФИЈА“



На екранот од мојот компјутер ја разгледувам фотографијата која мојот пријател Станко¹ ја пронашол меѓу големиот број картички и стари предмети кај луѓе што се занимаваат со пронаоѓање и продавање на нешта за кои никој однапред не знае зошто некому би му биле потребни. Случајно доаѓаме до работи кои можат да имаат некакво значење за текот на создавањето на некои форми поврзани со визуелните претстави. Го замолив пронаоѓачот фотографијата да ми ја испрати во дигитален формат за да можам покомотно да ги разгледувам деталите од неа. Тоа е стара, мала, речиси нерепрезентативна и малку пожолтена фотографија, која сега е некаква информација во мојот компјутер! Ова звучи вообичаено и банално, но токму поради таквата нормалност на сегашната позиција на овој артефакт, пожелно е да се изгуби малку време за оформување на некоја претстава за она што аналогната фотографија како општествен реалитет продуцирала, произвела или создала во периодот на нејзината интензивна присутност.

Сликата која ја гледам на екранот е фотографија со димензии 9 x 13, 5 см. На нејзината опачина со молив е запишано: фотографирано, на 15.09.1919 год. / Кирил†. Г. Попов†. Претпоставка е дека човекот чиешто име се чита на опачината од фотографијата е снимателот на фотографијата или еден од снимените фигури на неа. Неговото презиме упатува на семејството фотографи Попови. Во текстот кој се занимава со историскиот преглед на фотографијата во Македонија, Роберт Јанкулоски² ги споменува Ѓорѓи Попов (убиен во атентат во 1907) и неговиот син Ѓорѓи Ѓого Попов како фотографи од Скопје. Можно е Кирил да е нивен роднина, да работел како фотограф и фотографијата да е снимена во Скопје, можеби во Старата скопска чаршија. Според должината на сенките кои можат да се видат на фотографијата, таа е снимена некаде околу пладне на денот кој е обележан на нејзината опачина: 15 октомври 1919.

Фотографирани се двајца мажи пред некаков монтажен објект од даски. Претпоставувам дека ова не е случајна фотографија. За нејзиното настанување мора да



постоела некаква реална потреба. Следејќи ја неа, потребно е да се одговори што оваа фотографија прикажува.

Во средината на фотографијата се наоѓа објект кој според текстот на неговата фирма можеме да го одредиме како фотографски дуќан. Тој е поставен веднаш под малиот невоедначен уличен тро-тоар. Лево од овој објект има некаква улична тезга, а на десната страна се наоѓа мал монтажен дуќан со затворени ќепенци.

Изгледот на она што се обележа како *фотографски дуќан* оддава впечаток на објект кој е изграден со многу мали или никакви средства. Тоа е градба од даски која од двете страни е прицврстена со дрвени греди, кои најверојатно спречуваат таа да не се распадне од дувањето ветер. Не би се погрешило ако објектот го доживееме како шупа со фирма на неа.

Што може да биде причината за ваквата бедна состојба? Тоа можеме само да го претпоставуваме – тукушто завршила Првата светска војна, претходно (во 1912 и 1913) се воделе исцрпувачките две балкански војни, а пред тоа Македонија била простор во кој никој не инвестирал, бидејќи не била јасна нејзината иднина во Отоманската Империја.

Фотографијата како производ на занаетчи-ската дејност е присутна во овие простостори

веќе неколку децении. Потребата да се биде фотографиран вообичаено била поврзувана со поимотните граѓани, а изгледот на фотографскиот дуќан требало да биде компатибилен со вредносните модели на потенцијалните корисници. Во овој контекст, бедната состојба на дуќанот од фотографијата можеби поседува и некакви оптимистички навестувања – занаетот има иднина, а луѓето кои се на фотографијата ќе можат активно да партиципираат во неа.

Дуќанот има фирма. Впрочем, веќе беше забележано дека само тој текст закачен на фасадата оваа шупа ја одредува како дуќан. Текстот на она што има функција да биде фирма е напишан врз некое многу грубо платно, можеби платно од кое, во тој период, се изработувале вреќи. За да се добие саканата должина, платното со шиене е споено со друго парче ткаенина. На него пишува: МОМЕНТАЛНА ФОТОГРАФИЈА. Не е јасно што точно името на дуќанот сака да значи. Насловот „Моментална фотографија“ може да ги наведе корисниците на услуги дека релативно брзо ќе ја добијат фотографијата која им е потребна, но тој можеби може да упати и кон тоа дека самото фотографирање, односно експозицијата во снимањето, ќе биде кратко. Во секој случај, името на дуќанот ги информира потенцијалните муштери дека услугата која можат да ја добијат од него

е поврзана со брзина.

Но фирмата има уште една функција. Таа се протегнува по целиот горен дел на објектот. Се чини дека, можеби, дрвените греди од страните не биле доволни оваа градба да ја одржат во стабилна состојба. Долгото платно или фирмата дополнително го стабилизира објектот и чини тој колку толку да биде стабилен. Ова фотографско ателје исцело се одржува од фирмата. Насловот „Моментална фотографија“ ја држи, чини да биде можна целата просторна и проективна ситуација. Во оваа глетка, фотографијата, како занает (во случајот со младите мажи од фотографијата), односно како испорачувач на особени визуелни содржини во одреден простор, се остварува односно се манифестира како проектна матрица која не поседува ништо друго освен надежта во инаквата иднина. Таквата хипотетична различност треба да биде формирана според урнекот на она што може да го подразбира фотографската глетка или од она чиј дел е таа.

Делумна потврда на ваквиот впечаток може да понуди разгледувањето на луѓето кои се фотографирани. Ги има четворица.

Двете фигури од левата страна се наоѓаат до споменатата улична тезга над која е поставена некаква платнена натстрешница. Таа е делумно потпрена на фотографскиот дуќан: во тој свет сè нешто на нешто се потпира. Тоа се странични фигури во кадарот. Ним веројатно не им било потполно јасно што точно во моментот се случува. Поради

должината на употребената експозиција и нивните движења додека таа се случувала, тие се силуетно обележани, неостри, односно „измрдани“. Тоа што не ја разбрале намерата на луѓето околу себе - што не разбрале што точно тогаш се случува - наративно ги става во позиција на ликови, кои хипотетично го репрезентираат Ориентот кој е во фаза на напуштање. Тоа се архаични фигури некомпатибилни со проектот кој е навестен во насловот на фирмата.

Изгледот на другите две фигури сосема се разликува од впечатокот или наративната позиција, која ја поседуваа опишаните непознати продавачи од Старата скопска чаршија. И двајцата знаат дека се фотографираат и дека, додека тоа се случува, не треба да се мрдаат. Ним им е познат фотографскиот процес применуван во тоа време. Тие се наоѓаат десно од центарот на глетката и се главната причина за настанувањето на оваа фотографија. Може реално да се претпостави дека тие се сопствениците на овој дуќан/шупа или објект кој е држен од неговата фирма. Тие се „сликаат“ пред него за да ја регистрираат, трајно да ја забележат дадената ситуација. Фотографијата е забележан регистриран момент на овие личности во однос на нивната сопственост.

Каков е нивниот изглед?

Тоа се млади луѓе чијашто возраст може апроксимативно да се определи на околу 25 односно 30 години. Облечени се невообичаено добро, дури и во споредба со тогашното облекување во Скопје, а камоли во споредба со локацијата на која се наоѓаат во моментот на фотографирањето. Човекот што се наоѓа на десната страна е облечен во темен костум со бело марамче во горниот џеб од сако, бела кошула, има вратоврска и носи шапка. Неговата лева рака е потпрена на колкот за да изрази некаква самостојност и контрола на ситуацијата.

Изгледот на човекот веднаш до вратата на објектот е приказна за себе. Тој позира пред споменатиот дуќан/шупа/фотографско ателје облечен како да се наоѓа во репрезентативна институција на некоја европска метропола. Тој изгледа „светски“ и „облечен е како да се слика“. Овој млад човек носи модерна кошула која е во комплет со неговите панталони (тие во горниот дел се прошируваат - нивниот локален назив во тоа време веројатно бил „брич панталони“ или „јавачки чакшири“), како и со чизмите за јаване, прерамките и темната вратоврска. Неговата кратко стрижана коса е педантно исчешлана веројатно момент пред самото фотографирање. Изгледот на овој млад човек е порака која треба да биде компатибилна со неговите идеи за тоа каква треба да биде претставата за занаетот или дејноста со која тој



се занимава. Во настојување да се надополни замислената претстава, на фасадата на дуќанот закован е тенок правоаголен плакат на кој може да се прочита зборот: КОНЦЕРАТ. „Концерат“, „брич панталони“ и „Моментална фотографија“: сè се тоа нишани кои треба да ги означат овие личности како модерни луѓе. Занаџетот со кој се занимаваат и изгледот кој го остваруваат ја изразуваат нивната претпоставка дека иднината е поврзана со модернитетот и дека тие двајцата сакаат да бидат дел од него. Ваквото однесување ја изразува нивната подготвеност за прифаќањето на она што треба да се случи.

Фотографијата како медиум која произведува специфичен вид глетки допрва ќе треба да партиципира во забрзувањето на употребата на новите визуелни содржини. Тоа се перспективите, но во моментот кога е снимена оваа фотографија, на 15 октомври 1919, некаде околу пладне, пред една шупа/дуќан/фотографско ателје, застанати се двајца млади фотографи за да се фотографираат. Тие тоа го чинат за да ја проектираат сопствената надеж за успех во професионалната кариера. Тоа го изразуваат преку својот изглед кој се регистрира со чинот на фотографирањето. Можеби чувствувале дека сето тоа како документ не е доволно, па затоа на опачината е запишана веќе наведената забелешка. Нивниот однос спрема фотографијата е некаква проектирана супституција за односот спрема регистарската книга.

Не е познато кој сето ова го фотографира. Дали е тоа Кирил Г. Попов или Кирил е еден од двајцата млади луѓе од фотографијата? Тоа ќе остане неодаговорено. Прашањето за фотографот во овој случај можеби е само прашање за регистраторот. Фотографијата како регистратура на детали нè враќа кон целината на оваа снимка. Што таа чини, кои се побудите за нејзиното настанување, кои потреби ги задоволува, што точно таа остварува? Занимавањето со деталите беше со намера тие да се стават во меѓусебен однос кој може да предизвика след на заклучоци и согледувања на некоја мината состојба. Во овој случај, тоа е интерес за односот спрема определени визуелни содржини во периодот на почетоците на освојување на модернитетот, односно прифаќањето и достигнувањето на некои елементи од општеството кое го именуваме како модерно. Фотографијата е дел од тој бран. Нејзината партиципација во овој процес не е само во просторот на она што го опкружува некој производ. Во овој текст фотографијата нема да се разгледува како систем од техники или како процеси на капиталот и инвестициите со чие практикување реално се застанува на патот кон модернитетот. Пред сè, намерата е да се дојде до некакво сознание за тоа каков вид глетки произ-

ведува фотографијата и што тие визуелни содржини, како проект или како матрица, чинат во општеството.

Треба повторно да се разгледа фотографијата на дуќанот „Моментална фотографија“. Од една точка, местото каде што бил поставен фотографскиот апарат, се бележи, се регистрира она што како светлина поминува низ одреден објектив и се проектира врз некоја површина која е чувствителна на светлина. Подоцна од таа површина – по одреден хемиски процес и дополнително со чинот на копирање врз фотографска хартија – се произведува фотографијата за која овде станува збор. На неа, во нејзините рамки, во формат 9 x 13,5 см, ја гледаме глетката овозможена со минувањето на светлината низ објективот. Тоа е една специфична фотографска глетка. Нејзиното произведување и рецепцијата на тој производ како слика се чинови остварливи само тогаш кога учесниците во него однапред прифатиле одредени правила за сликата. Во овој случај, во случајот со фотографската глетка, претпоставка е дека тоа се визуелните правила произлезени од тенденциите на модерното општество.

Што гледаме, што се случува и поради што е снимена фотографијата на чија опачина се наоѓа потписот на Кирил Г. Попов?

Тоа е некоја визуелна содржина во која може да се видат две човечки фигури кои стојат пред (претпоставка е) својот дуќан (објект со определена форма, материјал и фирма на која пишува „Моментална фотографија“) за да можат таа сопственост или припадност кон таа дејност да ја документираат, односно да регистрираат определена сопствена позиција во некое место и време. Тоа е некаква регулација на нивниот легитимитет. Со процесот на фотографирање и самиот артефакт на фотографијата се администрира и сликовно се легализира одреден легитимитет. Младите луѓе од фотографијата се заведуваат во список, се регистрираат со случката на фотографирањето за да можат претставата за себе да ја уредат, да ја доведат во согласност со законот, односно да го персонализираат начинот на сопственото постоење во една средина.

Можно е во наведеното да се пронајде побудата за настанување на оваа фотографија, но во каков однос со тој чин е човекот кој ова го фотографира и последователно, во каков однос спрема фотографската глетка се наоѓаат оние што тоа го гледаат на малата пожолтена фотографија, која е сега сопственост на мојот пријател Станко?

И во двата случаја, во фотографирањето и во рецепцијата на фотографијата, прифатен е условот дека пред некој (фотографот) нешто се наоѓа и нешто се случува. Тој тоа го фиксира на светлосно

чувствителната површина, а рецепцијата на произведената фотографија подразбира, прифаќа дека тоа што се гледа е хемиски запис од светлинска проекција од тоа што како некаква просторност било пред и што, како егзистенција, се случило, повторно, пред фотографот. Некој кој гледа некаква фотографија прифаќа дека одредена случка во светот ја гледа од позицијата или од точката во просторот од каде што тоа го гледал тој што тоа го снимил. Рецепцијата ја прифаќа таа супституција за некое присуство во некое време. Во чинот на рецепцијата се прифаќа можноста за замена, односно заземање на позицијата на оној што тоа го гледал односно се наоѓал пред нешто. Во фотографирањето и во рецепцијата на фотографирањето, условот е прифаќање на разликата меѓу оној кој нешто гледа и она што се наоѓа спроти него, односно дистинкцијата субјект-објект. Фотографската глетка, за оној кој фотографира и за оној кој фотографираното го гледа е нешто што се наоѓа спроти него и како спрема такво, како спрема нешто наспроти, тој го формира својот однос со него. Ваквата разбирлива вообичаеност на опишаната позиција е произведен однос. Тој не може да биде важечки за различни култури и во различни временски периоди. *Визуелните содржини* подразбираат одредени односи спрема светот и вообичаено се негови застапници. Како нешта кои се онакви какви што мора да бидат за да бидат, тие со својата присутност ја вршат функцијата на регулација на општествените структури. Различни култури создаваат различни визуелни регулации.

Фотографската глетка е визуелна содржина на општеството кое себе се именува како модерно. На некој начин, таа, како визуелна содржина, е потполно остварување на сликовните регулации присутни во текот на формирањето на модерното општество.

Заедниците на новиот век морале да произведат нововековни глетки, односно нововековната слика да ја формираат како визуелна адекватација на новите позиции.

Во друг контекст, но за сличен проблем, Мартин Хајдегер пишува: „Основниот процес на новиот век е освојувањето на светот како слика. Зборот ‘слика’ сега значи: творба на претставувачкото произведување. Во тоа претставувачко произведување, човекот се бори за положба во која тој може да биде она битисувачко кое на целокупното битисувачко му дава мерка и му го одредува правецот”.³ На едно друго место за проблемот кој постојано го окупира, а е насочен кон истиот период Хајдегер забележува: „Сè до Декарт, секоја за себе постоечкаа, предрачна ствар важела за ‘субјект’; сега, меѓутоа, ‘Јас’ станува особен субјект, она во однос на што другите ствари се

одредуваат како такви. Бидејќи тие - математички - својата стварност ја добиваат дури низ засновачкиот однос спрема највисокото начело и неговиот ‘субјект’ (Јас), тие се суштински нешто такво што стои во однос спрема ‘субјектот’ како нешто друго, што лежи спроти него како *obiectum*. Самите ствари стануваат ‘објекти’”⁴ Овие Хајдегерови размислувања нудат можност за насочување на вниманието кон форматирањето на сликата како „творба на претставувачкото произведување”, односот субјект-објект и она што од таквиот однос произлегува: „Самите ствари стануваат ‘објекти’”.

„Претставувачкото произведување” во контекст на сликата (барем на ниво на работна претпоставка за ова разгледување на една фотографија) посакува некаква артикулација во сликовното, некаква визуелна адекватација на главните елементи присутни во нововековниот свет. Бидејќи текстот беше почнат со интересот за фотографијата на која се гледаат двајца мажи застанати пред дуќан кој се вика „Моментална фотографија”, нив (визуелните адекватации) ќе мора да ги најдеме (и) во неа. Веќе беше забележано дека луѓето, дуќанот и сето она што се наоѓа во кадарот на апаратот некој од некоја точка го гледа. Тој, фотографот, снимателот на фотографијата е субјектот пред кој се случува она што на фотографијата го гледаме. Фотографската глетка подразбира точка на погледот од каде што нешто се гледа. Записот на тој поглед, на таа визура, за оној кој неа ја гледа како фотографија и во форма на фотографија е слика која, за да се види, претходно мора да ја претпостави точката на погледот на некој кон нешто. Тогаш се појавува светот како глетка. Субјектот е точката на погледот кон нешто и (подоцна) нејзината замена која се случува во чинот на рецепцијата. Кога се гледа некоја фотографија, сè што е видливо на неа (светот) станува глетка. Како глетка, таа е објект на нашиот интерес. Како објект, таа е регистарска книга.

Ваквото „претставувачко произведување” во фотографската глетка го наоѓа своето потполно остварување. Како „култура на гледање”, ова „претставувачко произведување” е дел од процесот кој нововековната слика постапно го минувала уште со прифаќањето, или изумот, на перспективата. Таа, како јазичен модел и како пластично истражување кое применува технички помагала соодветни за нејзините потреби, го претпоставува субјектот пред кој нешто се случува. Перспективата создава глетки и е некаква визуелна адекватација за субјектот.

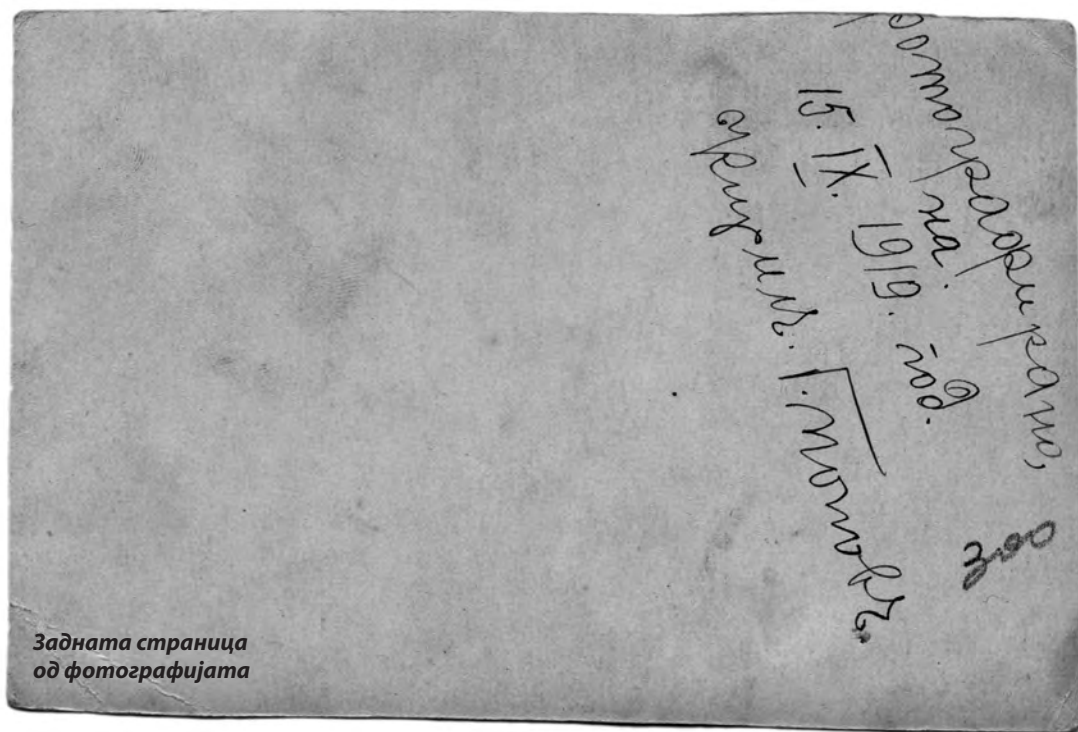
Се чини дека визуелната содржина, која како „творба на претставувачкото произведување” ги содржи речиси сите елементи на фотографската глетка, се структурира кон крајот на 16 и

почетокок на 17 век во сликарството и пејзажот како самостоен елемент на интерес. Во нив е присутна точката на погледот (субјектот) и светот спроти неа, кој се опсервира. Постои јасно разграничување, поделеност меѓу овие елементи на односот. Тие како такви, како елементи на разлика, и ја сочинуваат суштината на регулацијата на сликата на новиот век. Хајдегер би рекол: „Сликата на светот, суштински разбрана, не значи поради тоа слика за светот туку светот разбран како слика”.⁴ Светот станува возбудлива слика – заедница – та го прифатила ваквиот однос.

Забрзувањето на процесот на таквото прифаќање можело да се одвива само во формата на омасовување на новиот поглед. Натамошниот тек на ваквото движење можел да доведе до „изнурнување” во сосема нови и непредвидливи состојби. Новиот век создава и нови техники – графиката е пронајдокот кој ќе го оствари посакуваниот пробив. „Печатената графика била најтесно поврзана со општеството, како негова потреба за сопствена слика/претстава, точка во која неговите сегменти се стеснуваат и од каде што тоа се еманира во голем, потенцијално неограничен број слики. На тој начин се покажувала неговата потреба, во моментот кога стекнало самоверба во претставата, да се создаде слика за себе, но не повеќе исклучиво со посредство на репрезентативни и

скапи масла на платно кои биле достапни за богатата публика. Спротивно на тоа, се покажало дека општеството има потреба сликата за него да биде многу распространета, да пројде и да допре секаде. (...) Со посредство на печатените графички била динамизирана консумацијата на визуелните содржини.”⁶ Во продолжение на цитираниот текст се споменува можноста за врска меѓу графиката и фотографијата: „Тргувајќи од ова ниво на значење, графиките со жанровска тематика и пејзажите можат да се разберат како претходници на фотографијата, бидејќи од една страна ја задоволуваат потребата за поседување на стварноста, а од другата страна е потребата таа зајакнато да се доживее. (...) Би можело дури да се каже дека фотографската плоча е смислена по примерот на графичката матрица”.⁷

Во 19 век, период кога технички, како пронајдок, е востановена фотографијата, во ликовната уметност и во литературата преовладува вистинска мешаница во настојувањето да се допре до реалната слика на светот. Тоа настојување однапред го претпоставува светот како нешто што е наспроти субјектот. Како објект на интерес, светот се евидентира, се регистрираат работите кои како свет се реални. Реализмот нуди глетки. Тоа што одредени работи се понудени како глетки ја конкретизира нивната реалност, односно за да бидат



Задната страница
од фотографијата

прифатени како реалност тие мора да бидат глетки. Особено во литературата. Не само што често се воведува нараторот во прво лице - некој кој нешто гледа, во нешто учествува, на нешто е сведок и тоа го раскажува како случка која е видена од неговата позиција - туку се настојува реалноста која се презентира да биде застапена како глетка односно као слика. Сликovitоста е залогот за реалноста. Некаде, како во *Записите на повецот* на Иван Тургенев (од 1852) или во неговите раскази од педесеттите години на тој чуден 19 век, постојано се наидува на некои слики кои можат да се доживеат како фотографски глетки или тие својата модерност – во нивниот случај, заинтересираност за светот кој во моментот се одвива – ја легитимираат со претпоставената „објективност“, реалност, фактичност на сликата која е слика затоа што е глетка, фотографска глетка. Релативната близина на датумите на настанувањето на овие текстови со почетоците на масовното навлегување на фотографијата во искуството на заедницата само ги потврдува главните текови на некои процеси од тој период. Тоа што тогаш фотографиите коишто биле создавани сè уште не биле во насока на „сликите“ од реалистички насочената литература само можело да упати кон што понатаму фотографијата ќе се движи.

Дигресијата во овој текст – со споменувањето на перспективата, жанр сликарството и реализмот во различните форми во 19 век – треба да овозможи присутност на две претпоставки. Првата е дека фотографијата е пронајдок кој, во тој период, морал да се случи поради тоа што (втората претпоставка) голем број елементи од фотографската глетка веќе биле присутни во јазичното искуство како нововековни визуелни содржини. „Морањето“, нужноста нешто да се случи е притисок за издвојување на глетката од „сомнителната“ субјективност на мануелната изведба. Бил потребен некаков неутрален неекспресивен регистратор кој ќе ја поседува, односно ќе ја задржи точката на погледот кон нештата како автентичен белег на ваквата глетка. На некој начин, фотографијата е посакуваното „претставувачко произведување“ на новиот век. Таа е на врвот на „синцирот на исхрана“ со слики. Она што ја разликува фотографијата од другите форми на искусените претстави е *впечатокот* дека тие визуелни содржини, поради техничките процеси во нивното настанување, се реални. Тој впечаток е причина за релевантноста на присутноста на фотографијата во искуството на заедницата – луѓето веруваат во она што го гледаат на фотографијата. Веруваат затоа што техничката на таквиот процес на забележување, документирање или регистрирање е посакува-

ниот модел кој на фотографската случка ѝ го обезбедува потребниот суверенитет на артефакт кој е претпоставено независен од субјектот. Процесот на субјективизација на односот со светот се прекрива со неговото исчезнување односно во моментот на неговото суверено опстојување, субјектот станува невидлив. Тоа верување создава можност за однос спрема фотографијата како однос спрема регистарска книга. Работите од светот на неа се регистрирани, овластено забележани дека се онакви какви што се: таа е артефактот кој е носител на овластениот запис за нив.

Несвесни за тоа, двајца млади мажи во Старата скопска чаршија, некаде околу пладне на 15 октомври 1919 година, внимателно ја провериле состојбата на облеката која ја носат, повторно се исчешлале и стоеле мирно повеќе секунди за да бидат коректно регистрирани на фотографијата која тогаш била снимена. Нема насмевки на нивните лица. Тоа се сериозни луѓе пред својот деловен објект. Фотографијата за која цело време станува збор е видлив доказ за тоа.

Она што по малку не се вклопува во замислената претстава е скромноста на објектот зад нив.

Шупата од оваа фотографија постојано ќе влијае врз карактерот на модернитетот од овие простори.

БЕЛЕШКИ:

1. Станимир Неделковски, „пријателот Станко“, е фотограф во Музејот на град Скопје, кој љубезно ми дозволи оваа негова фотографија да ја употребам како прилог кон текстот, за што сум му искрено благодарен.
2. Роберт Јанкуловски, Преглед на фотографијата во Македонија 1855-1945 година; во: Фотографијата и филмот на почвата на Македонија, книга 16, МАНУ, Скопје, 2007, стр. 33.
3. Мартин Хајдегер, Доба слике света; во: Мартин Хајдегер, Шумски путеви, ПЛАТО, Београд, 2000, стр.75.
4. Мартин Хајдегер, Питање о ствари, Плато боокс, Београд, 2009, стр. 100.
5. Исто со фуснота 3, стр. 71.
6. Драгана Ковачевиќ, Изворна истина црно-бело: поглед на Збирку холандске и фламанске графике из збирке Народного музеја у Београду, Народни музеј, Београд, 2011, стр. 12.
7. Исто со фуснота 6, стр. 13.

СТОЈАН СИНАДИНОВ

ДИГИТАЛНИОТ СЛИКАР НА УБАВИНАТА

ИЗЛОЖБА НА ФОТОГРАФИИ
„УБАВИНАТА ЈА ЖИВЕЕМЕ“
НА ЉУПЧО ИЛИЕВСКИ



„Секој чин на фотографирање претставува агресија“ – тврдеше ангажираната интелектуалка и филозоф Сузан Зонтаг во својата фундаментална студија „За фотографијата“. Оттаму, според неа, произлегува и естетиката на суровоста на т.н. политичка фотографија и медиумската манипулација со неа.

Но, ако сликањето на животот и луѓето само по себе – и според Зонтаг – претставува политички чин кој, сакајќи или не, продуцира и еднакво таков политички став, што правиме со пејзажната фотографија? Може ли и таа да биде ангажиран чин и став кој има политичка тежина?

Изложбата на фотографии „Убавината ја живееме“, која авторот Љупчо Илиевски премиерно ја постави кон крајот на 2010 година во Ресен, а во рамките на манифестацијата „Скопско лето - 2011“ и во скопскиот Културно-информативен центар во јуни 2011, е инспирирана токму од онаа страна на стандардното политичко во фотографијата. Секако дека неговите фотографии не бегаат од ангажираноста. Напротив, но нивната тематика и композиција не „врескаат“ по секоја цена дека ќе го менуваат светот. Затоа имаат и потемелна порака од класичната еколошка, „зелена“ ангажираност: каде гледаме кога не ја забележуваме убавината која ја живееме?

Книжевникот и есеист Венко Андоновски неодамна во еден свој текст, кој поплатно е инспириран (и) од оваа изложба, убаво забележува дека убавината станала заборавена, закопана категорија во светот на грдото. Затоа и слободно ќе утврдиме дека чинот на самото (ре)откривање на убавината, како секој уметнички чин, станува (мета)физички акт.

Љупчо Илиевски нема намера да биде „археолог“ кој пропуштајќи одредена количина светлина низ леките ќе приопшти ново откритие. Но, никако нема да ја пропушти можноста да го документаира во манирот на најдобрите мајстори.

Тоа подразбира макотрпна и долгогодишна, понекогаш и речиси децениска



Ангелот

Традицијата е сè уште жива



работа и стрпливост, како во случајот со неговата претходна уметничка опсесија, мегалитската опсерваторија Кокино. (И веќе како што бидува кај нас, со финансиска и логистичка поддршка на странскиот фактор, односно агенцијата УНДП). Но, за вистинските мајстори тие временски отсечки не се битни, бидејќи се споредуваат со вечност. Така е тоа кога ќе се фатите со убавината...

Потписникот на овие редови беше меѓу многубројните посетители на изложбата, кои со извесна доза на зачуденост го прашуваа мајсторот Илиевски дали користел посебна техника или хартија (подлога) на која се отпечатени фотографиите. Неговите фотографии нестварно личат на масла на платна! Таа хиперреалистичност е дополнителната вредносна димензија на овој сет фотографии.

Настрана од предубедувањата на некои африкански (или тоа беа јужноамерикански?!) племиња дека чинот на фотографирање им ја одзема и заробува нивната душа, што е суштината на фотографијата ако не заробување на енергијата на нештата? „Кликањето“ по избор на случајност е менталната димензија на дигитализираноста на фотографската технологија, денес толку глобализирана со „фејсбукманијата“, па речиси

и да не постои делче од Земјината топка кое не е прикажано илјадници пати на секакви интернет-сајтови, од официјално промотивни до сосем приватни. Што можат да (на)прават мајсторите на фотографијата во тоа глобално село?

Ако изложбата „Убавината ја живееме“ претходно делумно веќе беше естетски проверена со објавата на фотографии на Љупчо Илиевски во водечкото фотографско списание на денешнината, „Нешенел циографик“, по втор

пат во изминативе две години – или уште една потврда на правилото за факторот од страна, односно дополнително уверување дека кај нас никој не може да биде пророк во сопственото „село“, било тоа да се вика Кокино или Брајчино, или друго ренесанско село – јас би потсетил на една поодамнешна „проверка“ на естетиката на фотографот. Имено, во изминативе три децении токму Илиевски, покрај другите интересирања, имал 4 самостојни изложби со театарска фотографија. Зошто мислам дека тоа можеби е битно (и) за оваа изложба?

Тоа е токму „наследството“ за чувството за композиција која, претходно усовршувана во, да ка-



Преспански јаболка 1

жеме, „студиски“ услови – театарската сцена – сега се транспонира во природниот амбиент – пејзажот. И во двата случаја се работи за естетиката на моментот, „замрзнување“ токму на оној посакуван фрејм кој го отпечатува личниот визуелен ракопис.

Многупати е кажано дека една фотографија вреди колку илјадници зборови, бидејќи нејзината етимологија е – пишување во слики. Стаменоста на фотографијата наспроти поводливата логоричност на вербалниот говор секако е нејзината предност, па ако се обидеме да бидеме „фотоекономични“ во изказот, тогаш работата можеме да ја завршиме и со два-три збора. „Убавината ја фотографираме“ кога се работи за изложбата „Убавината ја живееме“?! Што да прераскажуваме кога можеме – можеме – да ја видиме...

Од друга страна, пак, рековме веќе за информативната пренатрупаност, во која еден сет фотографии е капка во морето на визуелизацијата на светот околу нас. Но, секогаш постои едно мало прашање – „Виде ли?“.

Во таа информативна екстензивност од сека-

ков вид, токму тематските фотографии и изложби се малите фокуси, кои на сите им/ни се потребни. Зашто, инаку, се губи смислата и на сликата и на зборот. И мислам дека токму тука се работи за театрализацијата на фотографијата, како што и на театарот му е потребна фотографска рамка.

И таму и овде се поставува истото прашање. Па, ги видовте ли птиците на Преспа, традицијата која сè уште живее, брајчинската пастрмка, рибарите на брановите на езерото, безвременниот Ангел од манастирот во Курбиново, другите насликани светци, моментите од старите занаети, езерскиот мир, утрата и зајдисонцата во Преспа, тамошните јаболка, делата од керамичката колонија, Нијази-беговиот сарај...

Треба да се видат. Во секој случај, потрошивме речиси илјада зборови за десетиците слики на Љупчо Илиевски. Малку или многу, не би знаеле. Но, кој може да се натпреварува со таа насликана убавина?

И нема потреба од таков натпревар...



Птиците на Преспа 2

ВАЛЕНТИНО ДИМИТРОВСКИ

УДК 77(497.7)(091)
Кинопис 41/42(22-23), с. 127-131, 2011-2012

ПОИНАКОВ ПОГЛЕД



*Изложба на
дигитална
фотографија*

Македонскиот центар за фотографија во своето повеќегодишно постоење авторитетно се наметна во културната стратиграфија во нашата држава, а особено во Скопје, со извонредната посветеност и исклучителната професионалност во осмислувањето, ширењето и продлабочувањето на разновидните аспекти на фотографскиот медиум и неговата многукратна и слоевита примена во современото цивилизациско опкружување. Конципиран врз премисата за неизбежното проширено уметничко-културолошко поле во кое дејствува овој медиум денес, оваа културна установа се отвори кон бројните актуелни предизвици што произлегуваат од развојот на фотографијата, храбро третирајќи ги и применувајќи ги сите класични и нови технички перформанси на медиумот. Иновативната матрица во пристапот кон овој медиум Центарот ја профилира во истражувачка активност за откривање на историските слоеви на фотографијата во Македонија, како и во опсежно детектирање на фотографските визији денес. Отворен е за сите можни, но релевантни пројави во формалниот и социо-културниот фотографски третман на стварноста денес. Спроведува осмислена едукативна, информативна, изложбена и публикувачка активност со која се наметнува во актуелната професионална и институционална понуда кај нас. Имајќи го предвид скромниот институционален придонес во третманот на фотографијата како културно наследство и како актуелно креативно уметничко творештво во Македонија денес, дејствувањето на Македонскиот центар за фотографија недвосмислено пополнува една огромна празнина во музејско-галериската област во нашата култура и претставува незаобиколен и респектабилен културен пункт.

Поинаков поглед е долгорочен проект на Македонскиот центар за фотографија, финансиран од швајцарската програма за култура – *Западен Балкан*. Осмислен е како повеќедимензионално реализирање и продлабочување на целите и визиите на Македонскиот центар за фотографија во разновидните области од фотографскиот универзум. Спектарот на проектираните активности во изминатите три го-



Конференција во МЦФ

дини од реализација на проектот опфаќа мошне разновидни области: од едукативни тренинзи за првично запознавање или продлабочување и надградување на тајните на фотографската авантура, преку бројни домашни, регионални и интернационални авторски презентации од естетско-креативен, заштитно-реставраторски и друг карактер, до несекојдневни и автентични авторски презентации во духот на времето и стручни конференции за суштествените прашања на медиумот и неговата примена. Овој спектар од разновидни и бројни активности понуди суштествено покривање и надополнување на она што од поодамна отсуствува во третманот на фотографскиот медиум кај нас: обука на фотографскиот практикум што некогаш значително се остваруваше преку бројните фотографски клубови, како и неопходната популаризација на медиумот, стручната и научната елаборација на високо професионално ниво, изложбената презентација и организирањето трибини и конференции, што сето заедно претставува опфат на сериозно музејско-галериско работење.

Од 2007 година до денес беа успешно реализирани курсеви и фотоработилници за различни тематски подрачја во еден широк дијапазон од урбани визури и панорами, пејзажни и амбиентални истражувања, документарна фотографија, студиски и амбиентални портретни остварувања, студиска фотографија, модна фотографија, репортерска

фотографија итн. Не помалку беа застапени обуките во практичното совладување на медиумските постапки во црно-белата фотографија, како и можностите на сеприсутната дигитална технологија на полето на фотографијата. Образовната компонента, водена од искусни познавачи и доајени во фотографскиот медиум, редовно беше проследена со изложбена проверка на постигнатите резултати.

Бројните гостувања на значајни познавачи на медиумот од земјата и од странство претставуваа извонредна можност за исклучителни предавања и презентации во различни фотографски области, од авторски претставувања до тематски продлабочувања како што се прашањата на заштита и реставрација на фотографските остварувања и слично. Честопати овие презентации беа збогатени и со практични тренинзи и работилници.

За посебно одбележување во рамките на овој проект е реализацијата на две извонредно значајни стручни конференции кои се занимаваа со проблематиката на фотографијата како дел од пошироко сфатеното уметничко дело, уметничко остварување и кај нас за првпат, заштитата и дигитализацијата на фотографското културно наследство кај нас и во светот, со учество на Ен Картие Бресон, внуката на еден од најзначајните светски фотографи на сите времиња, Картие Бресон. Овие конференции отворија бројни и неодминливи прашања за карактерот на фотографскиот



медиум како автентична и актуелна уметничка дисциплина и како значаен сегмент од културното наследство.

Еднакво значаен сегмент од овој опсежен проект е и индивидуалната авторска презентација со неколку исклучителни документаристички концептуални остварувања преточени во самостојни изложби: *Дома* на Иван Блажев, *Живот во кутија* на Драги Неделчевски, *Заеднички светилишта* на Елизабета Конеска и Роберт Јанкулоски, *БРБ* на Ѓорѓи Унковски и *Портрет на детството* на Моника Мотеска.

Сумарната заокружена слика на реализацијата на проектот *Поинаков поглед* не само што многукратно ги оправдува неговата првична замисла и концепција, туку отвора и една визура и проекција кои недвосмислено треба да се следат во иднина. *Поинаков поглед* не е само поинаков поглед туку и единствено исправниот поглед на фотографскиот медиум и неговата примена и значење во современото живеење.

Сумирајќи ги содржините и постигнатите резултати од повеќегодишното одвивање на овој проект, сметаме дека е оправдано да ги презентираме сите активности што повеќеслојно го заокружија и го осмислија дејствувањето на Македонскиот центар за фотографија во нашата средина:

ИЗЛОЖБИ

1. Урбан пејзаж „Душата на градот“
2. Стара македонска фотографија (од неколку автори)
3. Документарна фотографија (изложба од Фото сафари)
4. Пејзажна фотографија (од летната школа Маврово 2008)
5. Пејзажна фотографија (од летната школа Маврово 2009)
6. Пејзажна фотографија (од летната школа Маврово 2010)
7. Стара македонска фотографија – фотографии од браќата Манаки
8. Македонска фотографија – Коста Солев Рацин
9. Македонска фотографија – „Правата на жените“
10. Урбан пејзаж „Фестивал на реката“
11. „Дома“ – Иван Блажев
12. „Живот во кутија“ – Драги Неделчевски
13. „Заеднички светилишта“ – Роберт Јанкулоски и Елизабета Конеска
14. „БРБ“ – Ѓеорѓи Унковски
15. „Портрет на детството“ – Моника Мотеска
16. Изложба на „Заеднички светилишта“ во Будимпешта
17. Изложба на „Заеднички светилишта“ во Стразбург
18. Изложба на браќата Манаки и „Јуруци“ во Франција

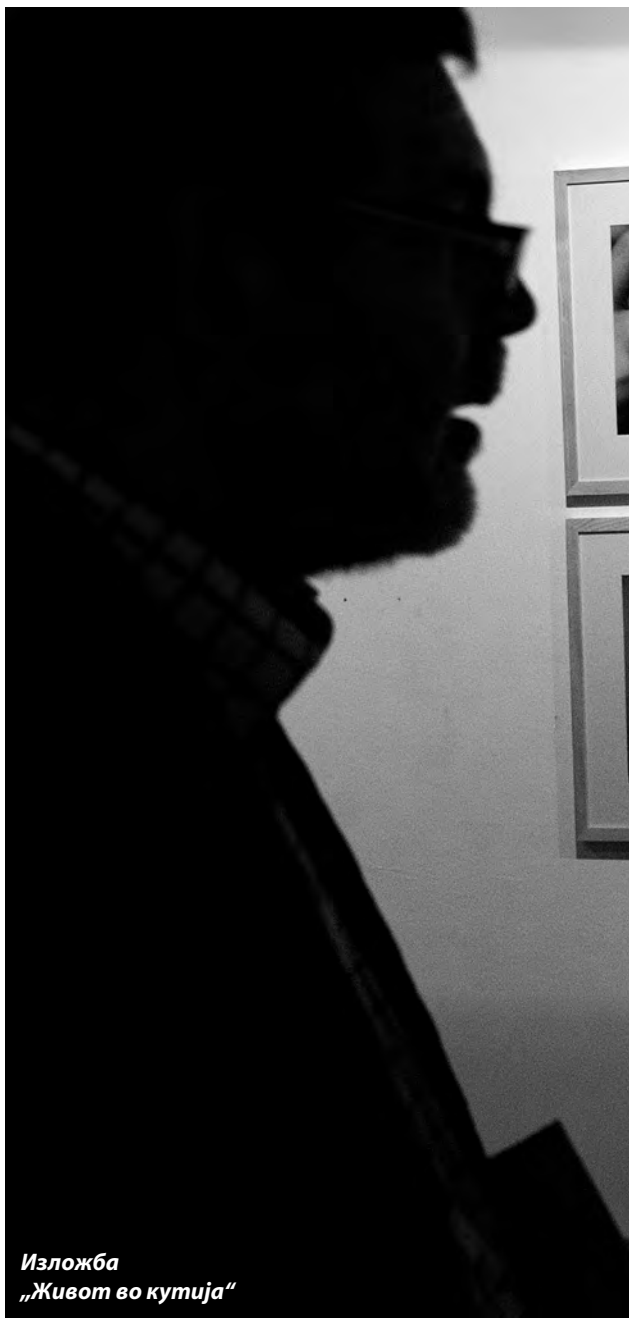
ЈАВНИ ПРЕЗЕНТАЦИИ

1. Ѓорѓе Одановиќ (9-11 и 18-19 јули 2007), „Душата на градот“
2. Душан Штулиќ (12-16 октомври 2007) - 3
– „Заштита на светското фотографско наследство – предизвици на 21 век“ – Музеј на град Скопје
– „Заштита на првата фотографија“ – Кинотека на Македонија
– „Фотографијата е мртва. Да живее фотографијата“ – Европски колеџ за арт и дизајн
3. Сара Лин (26 септември – 2 октомври 2008)
4. Кристијан Швагер (20 октомври 2008) – „Урбан пејзаж“
5. Јанош Ејферт (16 и 18 јануари 2009) – 2 „Фотографија и звук“; „Портретна фотографија“
6. Тристан Жан Валес (23 април 2009), „Фотографијата и танцот“
7. Емануел Лис (11 јуни 2009), „Естетика во ангажманот“
8. Леора Кан конзервација на фотографија“
9. Ен Картие-Бресон (октомври 2010), „Колаборативна студија на фотографските принтови на Анри Картие-Бресон“
10. Лидија Пајевиќ (3 мај 2010), „Основи на конзервација на фотографија“
11. Ен Картие-Бресон (октомври 2010), „Колаборативна студија на фотографските принтови на Анри Картие-Бресон“

ОБУКИ

1. Душата на градот (9-19 јули 2007), Ѓорѓе Одановиќ, 22 учесници
2. Обскура v.s. дигитална камера (Охрид, 30 август – 1 септември 2007), Ѓорѓе Одановиќ и Роберт Јанкулоски, 13 учесници
3. Основи на црно-бела (14 април – 12 мај 2008), Иван Блажев, 24 учесници
4. Основи на дигитална (3-30 јуни 2008), Роберт Јанкулоски, 11 учесници
5. Пејзаж (Маврово, 21-27 јули 2008), Румен Камилов и Роберт Јанкулоски, 11 учесници
6. Фото сафари – документарна фотографија (28-29 септември 2008), Сара Лин, 38 учесници
7. Основи на црно-бела (7 октомври – 4 ноември 2008), Иван Блажев, 11 учесници
8. Основи на црно-бела – напредно ниво (18 ноември – 20 декември 2008), Иван Блажев, 12 учесници
9. Основи на дигитална (17 ноември – 20 декември 2008), Роберт Јанкулоски, 11 учесници
10. Урбан пејзаж – работилница (20-25 октомври 2008), Кристијан Швагер, 10 учесници
11. Новинска фотографија (4 март 2009), Марко Георгиев, 11 учесници
12. Амбиентален портрет (3 февруари 2009), Роберт Јанкулоски, 26 учесници
13. Фестивал на реката – работилница (30 септември 2009), Роберт Алаѓозовски, 3 учесници (29-2 октомври)
14. Основи на црно-бела (12 март – април 2009), Иван Блажев, 11 учесници

15. Основи на црно-бела (23 септември – октомври 2009), Иван Блажев, 8 учесници
16. Основи на дигитална (24 септември 2009), Роберт Јанкулоски, 11 учесници
17. Основи на дигитална (25 февруари – март 2010), Роберт Јанкулоски, 10 учесници
18. Основи на црно-бела – напреден (14 мај 2009), Иван Блажев, 3 учесници



Изложба
„Живот во кутија“

-
19. Студиски портрет (18 јуни 2009), Роберт Јанкулоски, 9 учесници
20. Студиска фотографија (4-7 февруари 2010), Ѓорѓе Одановиќ и Роберт Јанкулоски, 14 учесници
21. Пејзаж (Маврово, 15-21 јули 2009), Румен Камилов и Роберт Јанкулоски, 14 учесници
22. Пејзаж (Маврово, 16-22 јули 2010), Румен и Роберт, 8 учесници
23. Студиска фотографија (25-28 ноември 2010), Роберт Јанкулоски, 10 учесници
24. Модна фотографија (10-13 февруари 2011), Роберт Јанкулоски, 13 учесници
25. Основи на дигитална архитектура (септември 2009), Роберт Јанкулоски, 83 учесници
26. Елена Дишлиеска и Роберт Јанкулоски (22 јули 2009), „Адоб фотошоп ЦС4“



КИНОПИС

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

**Број 41/42(22-23), 2011 - 2012
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 Лужина,

Дубравка Рубен

Дизајн

Ладислав Цветковски

Лектор

Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Петар Волнаровски

Превод на француски

Наташа Ѓондева

Печат

Софија – Богданци

Тираж: 500 примероци

KINOPIS

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

**Num. 41/42(22-23), 2011 - 2012
ISSN 0353-510 X**

Publisher

Cinematheque of Macedonia

P.O. Box 16, Nikola Rusinski 1,

1000 Skopje,

telephone: +389 2 3071814,

Fax: +389 2 3071813

e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk

web: www.maccinema.com

Current 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

Sofija - Bogdanci

Copies: 500

KINOPIS

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

**Numéro 41/42(22-23), 2011 - 2012
ISSN 0353-510 X**

Editeur

Cinéma-thèque de Macédoine

Box 16, Nikola Rusinski 1, 1000 Skopje

tél.: +389 2 3071814,

Fax: +389 2 3071813

e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk

web: www.maccinema.com

Compte de banque:

180100874560310

Pour l'Editeur

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

Sofija - Bogdanci

Tirage: 500 exemplaires

„Кинопис“ е запишан во
регистарот на весници со решение
бр. 01-472/1 од 26.06.1989 на
Секретаријатот за информации
при Извршниот совет на
Македонија



Хавзи-пашини коначи во с. Бардовци - денес





КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



МИНИСТЕРСТВО ЗА КУЛТУРА НА
РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА



ИЗЛОЖБА НА ТРУДОВИ
НА УЧЕСНИЦИТЕ НА КОНКУРСОТ
ЗА ИЗРАБОТКА НА
ИДЕЈНО АРХИТЕКТОНСКО-УРБАНИСТИЧКО
РЕШЕНИЕ
ЗА КОМПЛЕКСОТ

КОНАЦИ НА ХАВЗИ-ПАША

С. БАРДОВЦИ, СКОПЈЕ

Хавзи-пашины конаци
во с. Бардовци - во иднина...?

