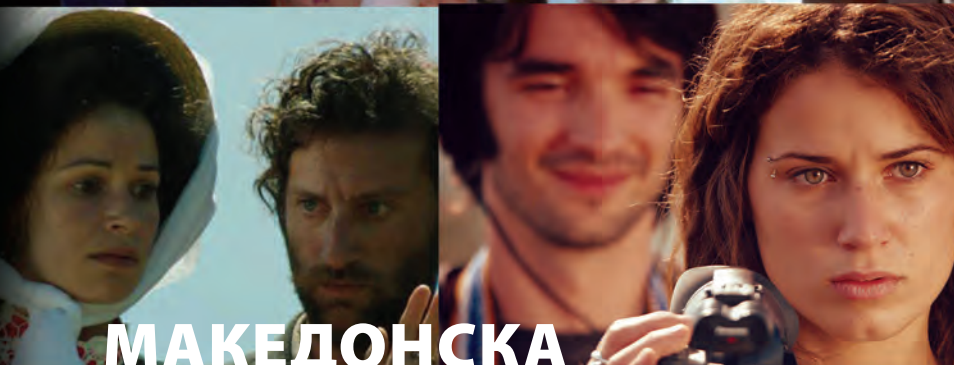
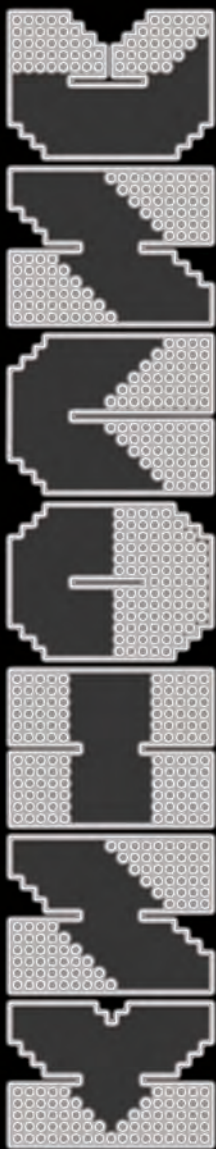
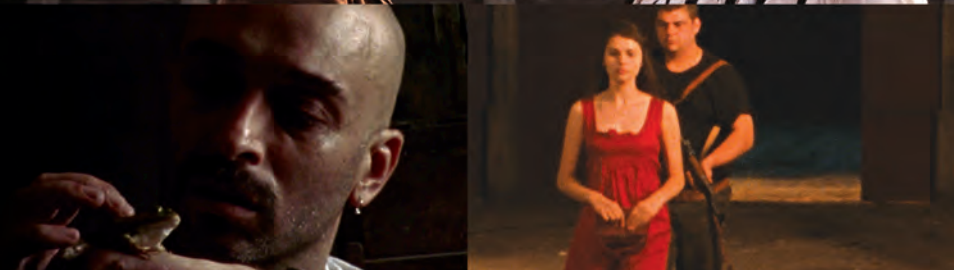


47-48

година XXVI
2015
ISSN 0353-510 X



МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА





120 ГОДИНИ ФИЛМ: БРАКАТА ЛИМИЕР

110 ГОДИНИ ФИЛМ НА БАЛКАНОТ: БРАКАТА МАНАКИ

МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА 2009-2015 / MACEDONIAN FILM STAGE 2009-2015 /
SCÈNE MACÉDONIEN CINÉMATOGRAPHIQUE 2009-2015

5

Тони Цифровски: Македонскиот игран филм во периодот 2009-2015 година (за македонската играна филмска продукција во периодот 2009-2015) / **Toni Cifrovski:** Macedonian feature films in the 2009-2015 period (on Macedonian feature film production in the 2009-2015 period) / Le film macédonien 2009 – 2015 (sur la production de longs métrages de Macédoine 2009 – 2015)

33

Александар Трајковски: Градење препознатливост: современиот македонски документарен филм /2009-2015/ (за македонската документарна филмска продукција во периодот 2009-2015) / **Aleksandar Trajkovski:** Becoming recognizable: contemporary Macedonian documentary films /2009-2015/ (on Macedonian documentary film production in the 2009-2015 period) / Créer la ressemblance: le documentaire macédonien moderne /2009- 2015 / (sur la production de films documentaires macédoniens 2009 – 2015)

40

Дамјана Ивановска: Македонскиот краток игран филм – вежба или занает? (за македонската кратка играна и анимирана филмска продукција во периодот 2009-2015) / **Damjana Ivanovska:** Macedonian short feature films – exercise or trade? (on Macedonian short feature and animated film production in the 2009-2015 period) / Le court métrage macédonien – l'exercice ou l'artisanat? (Sur le court métrage macédonien et la production de films d'animation pour la période 2009 – 2015)

49

Петар Волнаровски: Враќањата на Лазар (за играниот филм ЛАЗАР на Светозар Ристовски, Small Moves Production, 2015) / **Petar Volnarovski:** Lazar's Returns (on the feature film LAZAR by Svetozar Ristovski, Small Moves Production, 2015) / Les retours de Lazare (sur le long métrage LAZAR de Svetozar Ristovski, Small Moves Production, 2015)

ИСТОРИЈА / HISTORY / HISTOIRE

55

Атанас Чупоски: Два јубилеја за 2x2 браќа (120 години филм – браќата Лимиер и 110 години филм на Балканот – браќата Манакџи) / **Atanas Cuposki:** Two jubilees for 2x2 brothers (120 years of film – the Lumiere brothers and 110 film in the Balkans – Manaki brothers) / Deux jubilés pour 2x2 frères – (120 ans du cinéma – frères Lumière – et 110 ans du cinéma dans les Balkans – les frères Manaki)

62

Петар Карџилов: Судбината на филмот МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ /1923-1924/ (за филмот МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ на Арсениј Јовков, 1923) / **Petar Kardzilov:** The destiny of film MACEDONIA IN PICTURES /1923-1924/ (on the movie MACEDONIA IN PICTURES by Arsenij Jovkov, 1923) / Le sort du film LA MACÉDONE EN IMAGES /1923 – 1924/ (sur le film MACÉDONE EN IMAGES d'Arseni Jovkov, 1923)

ТЕОРИЈА / THEORY / THÉORIE

75

Џована Фосати: Врамнувајќи го филмот /во транзиција/ (извадок од книгата „Од зрно до пиксел – архивскиот живот на филмот во транзиција“ на Џована Фосати, Универзитетски печат – Амстердам, 2009) / **Giovanna Fossati:** Framing films /in transition/ (excerpt from the book From Grain to Pixel – The Archival Life of Film in Transition by Giovanna Fossati, Amsterdam University Press, 2009) / Encadrant le film /dans la transition/ (extrait du livre «Du grain au pixel – la vie d'archive du film dans la transition» de Giovanna Fossati, Amsterdam University Press, 2009)

ФЕСТИВАЛИ / FESTIVALS / FESTIVALS

85

Дамјана Ивановска: Филмот е убав (за 36. издание на ИФФК „Браќа Манак“ – Битола, 2015) / **Damjana Ivanovska:** Film is Beautiful (on the 36. edition of the IFFC Manaki Brothers – Bitola, 2015) / Le film est beau (sur la 36^{ème} édition du festival international "Frères Manaki" – Bitola, 2015)

100

Дејан Трајковски: Им служев на боите и осветлувањето (интервју со Јаромир Шофр, директор на фотографија и лауреат на ИФФК „Браќа Манак“) / **Dejan Trajkovski:** I served colours and lighting (interview with Jaromir Šofr, cinematographer and laureate at the IFFC Manaki Brothers) / J'ai servi aux couleurs et à l'éclairage (entrevue avec Jaromir Šofr, directeur de la photographie et lauréat du festival international "Frères Manaki")

104

Влатко Галевски: Синедејс 2014 – порти ширум отворени (за 13. издание на Синедејс – Скопје, 2014) / **Vlatko Galevski:** Cinedays 2014 – gates wide open (on the 13. edition of Cinedays – Skopje, 2014) / Cinedays 2014 – des portes larges ouvertes (sur la 13^{ème} édition Cinedays – Skopje, 2014)

109

Стојан Синадинов: Македокс 2015 – солта на реалноста (за 6. издание на Македокс – Скопје, 2015) / **Stojan Sinadinov:** Makedox 2015 – salt of reality (on the 6. edition of Makedox – Skopje, 2015) / MakeDox 2015 – le sel de la réalité (sur la 6^{ème} édition du Makedox – Skopje, 2015)

115

Влатко Галевски: Астерфест 2015 (за 11. издание на Астерфест – Струмица, 2015) / **Vlatko Galevski:** Asterfest 2015 (on the 11. edition of Asterfest – Strumica, 2015) / AsterFest 2015 (sur la 11^{ème} édition de l'AsterFest – Strumica, 2015)

122

Игор Старделов: Филмот е чудна сорта (за 34. издание на Фестивалот на нем филм „La Giornate del cinema muto“ – Порденоне, 2015) / **Igor Stardelov:** Film is a strange breed (on the 34. edition of Silent Film Festival „Le Giornate del cinema muto“ – Pordenone, 2015) / Le film est une chose étrange (sur la 34^{ème} édition du Festival du film muet «Le Giornate del muto» – Pordenone, 2015)

129

Александра Младеновиќ: Повторно откривање на филмот (за 29. издание на Фестивалот на нем филм „Il cinema ritrovato“ – Болоња, 2015) / **Aleksandra Mladenovic:** Rediscovering films (on the 29. edition of the Silent Film Festival „Il cinema ritrovato“ – Bologna, 2015) / Réinventer le film (sur la 9ème édition du Festival du film muet «Il cinéma ritrovato» – Bologne, 2015)

КИНОТЕКА / CINEMATHEQUE / CINEMATHEQUE

133

Александра Младеновиќ: Херкулски подвиг (за 70. Конгрес на ФИАФ – Скопје, 2014) / **Aleksandra Mladenovic:** Herculean Feat (on the 70. congress of FIAF – Skopje, 2014) / Exploit herculéen (sur le 70ème Congrès de la FIAF – Skopje, 2014)

148

Игор Старделов: Кинотеката како дел од дигиталната револуција (за ДВД-изданието „77 години живот и 55 години творештво – Љубиша Георгиевски“, Кинотека на Македонија, 2015) / **Igor Stardelov:** The Cinematheque as part of the digital revolution (on the DVD “77 years of life and 55 years of creativity – Ljubisa Georgievski”, the Cinematheque of Macedonia, 2015) / La cinémathèque dans le cadre de la révolution numérique (sur l’édition de DVD « 77 ans de vie et 55 ans de travail – Ljubisa Georgievski », la Cinémathèque de Macédoine, 2015)

IN MEMORIAM

152

Атанас Чупоски: Љубе Петковски (1924-2015) / **Atanas Cuposki:** Ljube Petkovski (1924-2015) / Ljube Petkovski (1924 – 2015)

154

Атанас Чупоски: Александар Ѓурчинов (1934-2015) / **Atanas Cuposki:** Aleksandar Gjurginov (1934-2015) / Alexandar Gjurginov (1934-2015)

Печатењето на овој број го овозможи



Министерство за култура

Тони ЦИФРОВСКИ

МАКЕДОНСКИОТ ИГРАН ФИЛМ ВО ПЕРИОДОТ 2009 - 2015 ГОДИНА

Основна карактеристика за македонската играна продукција во периодот 2009 - 2014 година е зголеменото учество во регионални, но и копродукции што го надминуваат нашето подрачје. *Филмскиот фонд на Република Македонија* кон крајот на овој период прерасна во *Агенција за филм*, со основна цел унапредување и развој на филмската дејност во Република Македонија. Хронолошкиот преглед на реализирани проекти со своја премиерна проекција укажува на зголемување на бројката филмски наслови. Се забележуваат и креативни исчекори, се појавуваат и нови имиња, па уште првиот поглед врз снименото и прикажаното на големиот екран во овој период, во најмала рака, остава простор за надеж.

*** **

Македонската филмска **2009**-та година мина во знакот на петтиот игран филм на нашиот режисер Иво Трајков, СОЗЕРЦАНИЕ – работен во чешка копродукција и со поддршка на „Еуро-имаж“. Кредитот од екранизацијата на ГОЛЕМАТА ВОДА (2004) го оправда интересот што го предизвика прикажувањето на новиот филм на Трајков.

СОЗЕРЦАНИЕ ја следи приказната за обичниот човек кому му се случуваат нешта карактеристични за многу млади: напуштен од сопругата и детето, добива отказ од работа и се обидува да се избори за продолжување на сопствениот живот. Притоа, како низ магла се движи низ секојдневјето дозволувајќи им на своите блиски да останат само набљудувачи на нештата што се случуваат во неговата душа. Во раскажувањето без многу дијалог и сензитивна фотографија препознаваме посвети кон



УДК 791.221/228(497.7) 2009/2015"
Кинопис 47/48(26), 2015

СОЗЕРЦАНИЕ
(Иво Трајков, 2009)



мајсторите на седмата уметност како Бергман, Кишловски или Вендерс. Патот на Јосиф (го толкува чешкиот актер Давид Швехлик) е пат на границата меѓу свеста и потсвеста. И токму тука доаѓаме до генералниот впечаток што остава дилема кај гледачот: немањето јасни сигнали на таа подвоеност. Ликот на „ангелот-чувар“ комуницира со сите. Или можеби и не. Меѓу носителите на позначајните ролји е и Верица Недеска-Трајкова, која вели дека оваа улога ѝ овозможува подобро претставување на чешкиот филмски терен. Мајсторско е окото на камерата на Клаус Фуксјагер, соодветни костимите на Маријана Котевска, несекојдневна комбинацијата на звукот (Атанас Георгиев) и музиката на Зоран Маџириов (заедно со одличната тема „До крајот“ на Дуке Бојациев и Анџела Мекласки). Резултатот е впечатлив ефект на секој член од екипата, но без очекуваната катарза од комплетниот впечаток по одјавната шпица.

Својата неоспорна естетика филмот (под меѓународниот наслов „Без крилја“), во текот на годината, ја претстави пред публиката на неколку филмски фестивали во Словачка, Чешка (Пилсен и Карлови Вари) и Канада (Монтреал).

Копродукциската филмска 2009 година со македонски подзнак бележи уште две целовечерни остварувања: помалото наше учество во албанската спортска драма ИСТОК-ЗАПАД-ИСТОК, што по сценарио и во режија на Ѓерѓ Џувани беше и кандидат за оскарowska номинација од нашата соседна земја; како и (заедно со Велика Британија) во чешкиот трилер НОРМАЛ (МЕВОСЕК ОД ДИЗЕЛДОРФ) од наградениот режисер во Шангај, Јулиус Шевчик, кој и го адаптирал на големиот екран драмскиот текст на Шкотланѓанецот Ентони Нилсон.



СОЗЕРЦАНИЕ
(Иво Трајков, 2009)



СОЗЕРЦАНИЕ
(Иво Трајков, 2009)

2010 година ја донесе премиерата на долгоочекуваниот четврт игран филм на нашиот најнаградуван сценарист и режисер Милчо Манчевски. Со најавната шпица на МАЈКИ вие веќе сте во Скопје и започнувате да ја следите приказната за двете девојчиња кои си поигруваат со судбината на младиот човек, лажно обвинувајќи го дека им покажувал интимни делови од телото. Првата од трите приказни е најкратка и е одличен и (навидум) лежерен вовед во приказните што следуваат.

Следна дестинација исцртана на големиот екран е Мариово. Можеби подобар збор е ислкана. А приказната е за тројца млади филмации кои се втурнуваат во молкот помеѓу брат и сестра – старци кои, иако единствени жители во напуштено село, не си проговориле со години. Приказна која боли и која сакате да е цел филм.

И на крај – Кичево. Со раскажувачки стил на ангажиран документарист, пред вас се распостила една сторија за сериски убиства од која, и да не сте веќе запознаени и да не сте (биле) нејзин современик, ви се крева косата на глава. Приказна која остава горчина, создава немир и целото битие ви го тера на бунт.

Впечатливо кастинг-открытие е младиот Димитар Ѓорѓиевски, кој очигледно (ќе) има соодветен однос со камерата. Со стандардна леснотија игра и Владимир Јачев. Филигрански бравури на своето мајсторство донесуваат артистите Салаетин Билал и Ратка Радмановиќ како братот и сестрата од вто-

рата приказна со сета длабочина на неизречениот душевен крик; директорот на фотографија Владимир Самоиловски со прецизната и полна со душа, инспирирана камера; композиторот Игор Василев со јасната, ненаметлива, а свесно присутна музика...

МАЈКИ не е многу веројатно дека ќе биде вашиот омилен филм, дури и меѓу насловите на Милчо Манчевски. Но печат на авторство без поговор е неговиот успешен обид уште еднаш да си поигра со структурата, не тврдејќи дека открил нешто ново, а притоа цврсто и аргументирано да го постигне својот (дали посакуван?) ефект.

Мотото на филмот е „Вистина“. Баш таквата како што ја заградиле интерпункциските знаци. Со истата дилема дали ја ограничуваат или нагласуваат.

Реномето на Манчевски уште еднаш е потврдено широм светот: МАЈКИ победи на белградски ФЕСТ, беше прикажан во престижната програма „Панора-ма“ на *Берлиналето* во 2011 и беше македонски кандидат за „Оскар“. Работен во македонско-француско-бугарска копродукција, филмот светската премиера ја имаше на Фестивалот во Торонто, а бил прикажан и на фестивалите во Истанбул, Лас Палмас де Гран Канарија на Канарските Острови, Вилнус, Литванија и Кливленд, САД, како и во Бразил, Чешка, САД, Србија, Бугарија... А ја одбележа и кинотечната македонска година со над 20.000 кинопосетители, соопшти дистрибутерот „Манаки филм“.



МАЈКИ
(Милчо Манчевски, 2010)

За филмот МАЈКИ се произнесе и светската критика. Издвојуваме:

(*) Реномираната критичарка Ен Томпсон од онлајн-магазинот „Томпсон он Холивуд“, во рецензијата која ја пренесе и најзначајниот онлајн-филмски портал за независен филм „Индиваер“, вели: „Милчо Манчевски знае како да направи филм, како што покажа уште со неговото сигурно деби ПРЕД ДОЖДОТ номиниран за 'Оскар', кога го натера Спилберг да подзастане и да замоли за состанок. Неговите три испреплетени приказни се сметаат за претходник на трите приказни во МАЈКИ, но МАЈКИ ме потсетува на целосна, старовременска програма за филмска палата – иако е склопен на малку необичен начин. Никогаш не сум била толку вовлечена во еден филм“.

(*) Професорот Ендрју Хортон, кој пишува за најугледните филмски списанија во САД како „Синеаст“, „Филм квотерли“, „Филм критисизм“ и „Синемаџурнал“, во опширната и аналитичка рецензија за МАЈКИ вели: „Манчевски создал филм со три приказни и повеќе слоеви кој целосно те впира и уште еднаш, како во ПРЕД ДОЖДОТ, сугерира дека кругот на животот сè уште не е тркалезен. МАЈКИ е уште едно враќање дома за авторот, но овој пат фокусот не е на судирите на исламските и христијанските култури измешани со политиката и семејните кавги. Како што вели Манчевски, МАЈКИ е филм од Македонија, а не филм за Македонија“. Хортон понатаму вели дека: „Како и во ПРЕД ДОЖДОТ, и во овој филм нема директна врска меѓу трите приказни освен тоа што Манчевски бара гледачот сам да си гради свои врски и мостови со овој круг. Со оглед дека насловот е МАЈКИ, предизвикува да ги гледаме приказните низ женска перспектива. А добро знаеме дека Холивуд и повеќето кинематографии насекаде во светот прават филмови со машка перспектива, ретко жените се во центарот на приказната. А дел од привлечноста на филмот на Манчевски е дека тој, исто како и ние, знае дека вестите и војните се исто толку за она што мажите им го прават на мажите колку и за она што им го прават на невините жени и деца. Така, МАЈКИ ги отвора границите меѓу документарното и играното, а во исто време и ги замаглува“, вели Хортон и додава: „Исто толку важна тема како родовите прашања е вниманието што Манчевски го посветува на она како реалноста е снимена и така документирана или уништена. Кругот не е тркалезен на многу начини во МАЈКИ. Со такви теми МАЈКИ ја допира современата реалност насекаде низ светот“. Хортон вели и дека е импресиониран што Манчевски не се решава за хепиенд. Тој го цитира Манчевски кој вели дека го направил МАЈКИ „како обид

МАЈКИ
(Милчо Манчевски, 2010)



да се разбере како е да се живее и да не се биде на губитничката страна, барем за момент. Можеби сите ние треба да ги прегрнеме нашата тага и нашите стравови. МАЈКИ нуди таква прегратка, а и повеќе од тоа, со многу сцени и моменти кои остануваат со тебе долго по гледањето на филмот. Таквите моменти му даваат на филмот на Манчевски специјално место во современата кинематографија и треба да го гледа публиката низ целиот свет“, заклучува Хортон.

(*) „Весникот „Ај викли“ вели: „Филмот ѝ пристапува на идејата за раскажување (а со тоа и на режирање) на начин кој е ем интензивно критичен, ем пркосно двосмислен. Манчевски умешно ги третира разновидните материјали на начин кој е концептуален предизвик и целосно задоволува“.

(*) „Нешнал пост“ вели: „МАЈКИ нуди чудесна мешавина на жанрови. Изгледа како СЕ ЗА МАЈКА МИ (на Педро Алмодовар) среде непростливиот пејзаж и контекст на Македонија“.

(*) „Торонто стар“ вели: „Те тера да се прашуваш за врските на кои се алудира и инсистира да те остави во чудо“.

(*) „Вараети“, весникот на холивудската филмска индустрија, е еден од малкуте критични кон МАЈКИ. Очекувано, овој магазин не ја „бендисува“ експерименталната структура на филмот кој е два дела игран и еден дел документарен филм и смета дека би било подобро документарецот да си оди посебно. Весникот ја фали исклучителната глума на Ратка Радмановиќ и Салаетин Билал, како и режисерката вештина на Манчевски. Но, со оглед на профилот на „Вараети“, повеќе му се допаѓаат поконвенционалните филмови на Манчевски за кого вели дека „поставил режисерски стандард кој го одзема здивот“.

- Критичен е и весникот „Нау“ кој исто така не ја бендисува триделната структура и смета дека трите дела заедно не се поврзани. Весникот вели: „Ако Манчевски имал намера да им се потсмева на мозаичните филмови со лабави тематски врски – во случајот вистина против фикција – тогаш успеал во тоа“.

*** **

Во истата 2010 година беше завршен и македонскиот филм (МОЈОТ) ТАТКО на сценаристката и режисер Шкипе Нуредини Дука, снимен на албански јазик. Продукцијата е на „Одеон сцена 7“, директор на фотографија е Владимир Самоиловски, а играат: Сефедин Нуредини, Џемиле Ибраими, Номза Ибрај, Ментор Зумберај, Теута Јегени и Амернис Нокшиќи-Јовановска. Музиката е на

Мевлан Османи, извршен продуцент е Ејуп Дука, а монтажата е на Софија Самоиловска-Јовановиќ. Приказната во филмот е за Зека, чиј единствен син е убиен во војната и тој останува единствен маж во куќата полна со жени – сопругата, ќерките и внука-та. Обземен од голема болка, добива амнезија и се надева дека син му е жив и дека наскоро ќе се врати дома. Еден ден, странец доаѓа во селото и носи



Сцена од филмот ТАТКО
(Шкипе Нуредини - Дука, 2010)



Сцена од филмот ТАТКО
(Шкипе Нуредини - Дука, 2010)



Сцена од филмот **ТАТКО**
(Шќипе Нуредини - Дука, 2010)

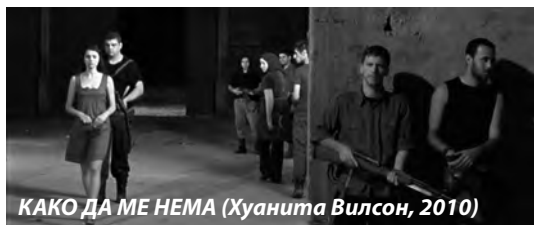
ковчези од границата. Љубопитен за телата, Зека го кани странецот да преспие кај него. Обземен од лудилото, Зека станува убиец... Филмот, инаку првенец за младата Шќипе Дука, во 2013 година се најде и на програмата на Меѓународниот филмски фестивал во Тирана, Албанија.

На копродукциски план, филмската 2010 година донесе дури 5 остварувања.

Драмата **КАКО ДА МЕ НЕМА** на ирската сценаристка и режисерка Хуанита Вилсон (номирирана за „Оскар“ за краткиот филм **ВРАТАТА** во 2008 година) е снимана претежно на локации во Македонија. Овој филм ја раскажува борбата на Самира за човечност, нејзината потрага по надежа за преживување сред трагедијата предизвикана



КАКО ДА МЕ НЕМА (Хуанита Вилсон, 2010)



КАКО ДА МЕ НЕМА (Хуанита Вилсон, 2010)



КАКО ДА МЕ НЕМА (Хуанита Вилсон, 2010)

од конфликтите на Балканот. Самира е 29-годишна учителка во село во Босна. Таа е благородна, умна и убава. Еден пролетен ден во нејзината кујна влетува непоканет млад војник кој ќе ѝ нареди да си ги спакува куферите и да си замине од дома, со што нејзиниот живот целосно се менува. „Како што небото зад неа се помрачува од чаодот од запалените куќи, така Самира зачекорува во нов свет каде што мирот е мисловна именка и каде што наместо дом, постојат само логори: транзитен, приемен, работнички и логор на смртта.“ **КАКО ДА МЕ НЕМА** е филм напишан според истоимениот роман на Славенка Дракулиќ, инспириран од вистинска приказна. Улогите ги играат: Наташа Петровиќ, Феѓа Штукан, Ирена Апелгрин, Николина Кујача, Звезда Ангеловска... Директор на фотографија е Тим Флеминг, монтажата е на Натан Нугент, а за музиката е задолжен Кирил Џајковски. **КАКО ДА МЕ НЕМА** има и забележан меѓународен успех: понесе Прва награда на „Синема мунди“ – Меѓународниот филмски фестивал во Република Чешка во 2012, беше прогласен за најдобар филм на Филмскиот фестивал во Феникс, САД, 2011; ги понесе статуетките за најдобар режисер, најдобар сценарист и најдобар филм на Ирските телевизиски и филмски награди во 2010, а ги доби и наградите „Златна пирамида“ на Меѓународниот филмски фестивал во Каиро, Египет 2010, како и филмската награда „Фејс“ што ја доделува Советот на Европа. Филмот се најде и на програмата на филмските фестивали во Торонто, Палм Спрингс, Хјустон, Берлин, Сараево, Загреб итн...

Македонска премиера во рамките на Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ имаше и омнибусот НЕКОИ ПОИНАКВИ ПРИКАЗНИ, составен од пет кратки филмови на режисерки од Хрватска, Србија, Босна и Херцеговина, Македонија и Словенија. Омнибусот НЕКОИ ПОИНАКВИ ПРИКАЗНИ имаше проекции на повеќе од триесет филмски фестивали низ светот. Режисерките Ивона Јука, Ана Марија Роси, Инес Тановиќ, нашата Марија Џицева и Хана Слак – на различен начин отсликуваат еден конкретен социјален и емотивен феномен – мајчинството, гледано од аспектот на младите луѓе од овие простори и со сензибилитет карактеристичен за нив. Улогите ги толкуваат: Нера Стипчевиќ, Горан Богдан, Наташа Нинковиќ, Сергеј Трифуновиќ, Нина Виолиќ, Феѓа Штукан, Ива Зенделска, Славиша Кајевски и Луција Шербеџија. Македонски копродукцент е „Скопје филм студио“. Од наградите што ги освои филмот, ги издвојуваме: Наградата на филмската критика ФЕДОРА на Меѓународниот филмски фестивал во Пула (2010), Специјалната награда од жириото на

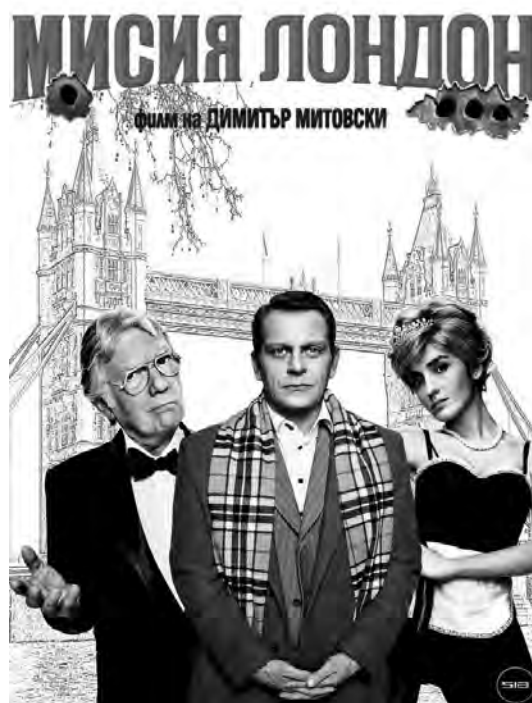
Меѓународниот филмски фестивал во Херцег Нови (2010), третата награда за сценарио на *Фестивалот на филмско сценарио* во Врњачка Бања (2010), потоа Специјално признание на *Фестивалот на европски филм во Палиќ* (2012), Наградата од публиката на *Фестивалот на европски филм* во Атина – во делот „Панорама на европската кинематографија“, како и Наградата за костимографија, за словенечкиот дел од филмот, на *Фестивалот на словенечки филм* во Порторож (2010).

Во податоците на *Агенцијата за филм на Македонија* уредно е заведено и завршувањето на филмот *ЗЕМЈАТА ПОМЕЃУ ГРАНИЦИТЕ*, каде што како продуцент, сценарист, режисер и носител на една од главните улоги се појавува Арбен И. Кастрати. Директор на фотографија е Ул Цитак, музиката е на Лабинот Красниќи, а во главните улоги настапуваат и: Адем Карага, Музбајдин Ќамили, Ведат Хаџиислами, Бесник Крапи, Ернест Зумберај и Деналда Тели. За содржината се вели дека ја навраќа публиката на 1983 година: ничија земја, граница помеѓу Албанија и поранешна Југославија. Војниците на непријателот заменуваат цигари за слика од позната југословенска пејачка, за да можат да мастурбираат. Албанец-наставник од Косово (затвореник) бега од југословенскиот затвор и е на пат кон Албанија. Албанец-сликар од Албанија (затвореник) бега од албански затвор во Албанија и е на пат кон Југославија. Тие се среќаваат на ничија земја. Двајцата бегаат од комунизмот и сакаат да започнат нов живот за кој сонувале... Македонски копродукцент на филмот е „No Budget Production“ од Струга.

Следен наслов е швајцарско-македонската копродукција (повторно) на албански јазик *ВОЈНАТА ЗАВРШИ* – во продукција, по сценарио и во режија на Митко Панов, кој својата премиера кај нас ја имаше во рамките на ИФФК „Браќа Манаци“ во Битола. Нашиот во Кан награден филмација – овој пат ја раскажува приказната за семејството Рахмани и нивните три деца кои во 1999 година за време на НАТО-бомбардирањето во Србија емигрираат во Швајцарија. По неколку години тие се соочуваат со депортација. Очајни да останат, Расим -таткото на семејството и еден поранешен учител по музичко организираат албанска група за танцување, со цел да соберат потписи од заедницата за нивна поддршка. *ВОЈНАТА ЗАВРШИ* е интимна приказна што го отсликува искуството на сите иселеници во ерата на глобализација. Може ли добриот човек да ги издржи притисоците на војна, егзил и депортација? Ќе биде ли во можност повторно да го изгради својот живот во стран-

ство? Монтажата е на Робин Ерард, зад камерата е Пјотр Јаха, суптилен автор на музиката е Дуке Бојаџиев, а во главните улоги настапуваат: Музафер Етеми, Шеќерие Буќај, Енвер Петровци, Армонд Морина, Љупчо Тодоровски, Селман Локај, Сулејман Локај, Блерта Сула, Дрито Аме... Филмот освои Специјална награда на *Фестивалот на јужноевропски филмови* во Лос Анџелес (2011), потоа наградата „Медија“ на *Меѓународниот филмски фестивал „Прифест“* во Приштина (2010), како и признание за најдобар филм на Балканот на *Меѓународниот филмски фестивал* во Тирана (2010), а беше прикажан и на фестивалите во Солотурн и Берн во Швајцарија, потоа во Њујорк, Бурешт, Оденс, Инсбрук, Стара Загора итн...

Со симпатии и од нашата публика беше примен филмот *МИСИЈА ЛОНДОН*, еден од најуспешните бугарски филмови во последниот период што се појави во нашите киносали како вистински здив на освежување на кинореpertoарот на изумирање. И без оглед што уште на најавната шпица ќе го забележите учеството на *Македонскиот филмски фонд*, понатаму во филмот ќе ве изградува препознавањето на нашите актери Мето Јовановски и Кирил Псалтиров, а пријатното чувство го комплетира впечатокот дека пред вас е парче филмска лента од овие балкански простори



кое е – конечно – неоптоварено од закрвеноста и – аман веќе – величањето на националните карактеристики над разумното кинематографско ниво.

Одличното сценарио на режисерот Димитар Митовски, Делјана Манева и Алек Попов (според чиј роман е снимен филмот) ни ја раскажува приказната за случувањата во бугарската амбасада во британската престолнина, каде што новиот амбасадор е на мака да го исполни каприцот на сопругата на претседателот и да организира перформанс на кој ќе присуствува и самата кралица. Случајното недоразбирање со ПР-агенцијата што обезбедува двојници на славни личности ја стартува лавината комични ситуации...

Изненадувачки добро снимениот материјал (директор на фотографија е Ненад Боровевиќ) ја создава толку потребната атмосфера неопходна за комплетирање на печатокот. Брзата камера во манир на искусен ракувач со неа е голем плус во портфолиото на младиот снимател.

Артистичката екипа ја предводи бугарскиот актер Јулијан Вергов во улогата на амбасадорот, запишувајќи се на врвот од кастинг-листата со несекојдневна комбинација професионални донесувачи на ликови – од американскиот артист Томас Арана, Британците Алан Форд, Џонатан Риланд, Розмари Лич, Бугарите Георги Стајков и Ана Пападопулу – па сè до нашите Јовановски и Псалтиров. Некои повеќе, а некои помалку уметно и успешно се справуваат со своите улоги. Сепак, сите како да се дел од менталитетот толку типичен за Балканот, што дури и на пропустите во одредени сцени може да се гледа од призмата на комедијата која успева да го долови богатството на духот задржан низ годините на транзиција.

Едноставно, останува пријатното чувство дека гледате остварување на филмации блиски до вашиот начин на живеење и размислување. Тоа е и главната причина дури и неговите недоследности и мани да ги гледате со одобрување и симпатии. И себично да се радувате дека вашата близина ви помага да ги сфатите сценаристичките финеси со решенија типични за ова поднебје. Тој приод на кинопубликата е сосема потребен за да се надмине чувството на фрустрираност од наметнатата инфериорност кон остварувањата што доаѓаат од Полуостровот.

Македонски копродуцент во друштвото на колеги од Бугарија, Велика Британија, Унгарија и Шведска е „Дрим фактори“ на Огнен Антов. МИСИЈА ЛОНДОН ја освои „непоткупливата награда“ на *Филмскиот фестивал „Мотовун“* во Хрватска, а освен на нашиот *СИНЕДЕЈС*, се најде и на програмата на филмските фестивали во Софија и Варна во Бугарија, како и во Унгарија, Словачка, Русија и Романија.

Мануфактура Продукција

Има чест да Ве покани на Свечената Премиера на

ОВА НЕ Е АМЕРИКАНСКИ ФИЛМ

во режија на Сашо Павловски

Кино Милениум 25.02.2011 во 20.00 часот



*** **

Во 2011 година, својата прва средба со домашната публика ја имаа два целовечерни играни филмови: ОВА НЕ Е АМЕРИКАНСКИ ФИЛМ на Сашо Павловски и ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ на доајенот Владимир Блажевски.

На нашата аматерска и професионална театарска сцена, на неколку пати е поставен драмскиот текст на Сашо Милековски „Ова не е американски филм“ со интересната и динамична идеја „филм во филм“. Македонскиот филм со истиот наслов е и режисерски првенец на Сашо Павловски. „Саундтракот“ на најавната шпица го има адутот во „траката“ на бендот *Фолтин*. Почнува приказната за типично мафијашко суштествување на овие простори преку карикирани ликови и искршено дејство на филмско сликување. Во соработка со режисерот, сценаристот Павел Јех (кој во родната Чешка веќе има претходно искуство со сценаријата за два целовечерни и едно краткотражно остварување) е автор на филмската предлошка што се обидува на „за-публиката-приемчив начин“ да ја преточи идејата за функционално течење на 24-те слики во секунда. Во тие рамки се и „поклонувањата“ кон вонвременските филмски мајстории во ремек-делата на седмата уметност – до ниво кое – сепак, не може а да не предизвика спротивен ефект од посакуваниот. Филмот е снимен на локации во Македонија (*Музејот на современата уметност* „ја глуми“ американската амбасада што во текот на филмот треба да е предмет



на грабеж). Умешно е водена камерата во рацете на Дејан Димески. Сосема соодветни се костимите на Раде Василев. Радваат ефектите на тандемот Кристијан Даниловски и Марко Чулев.

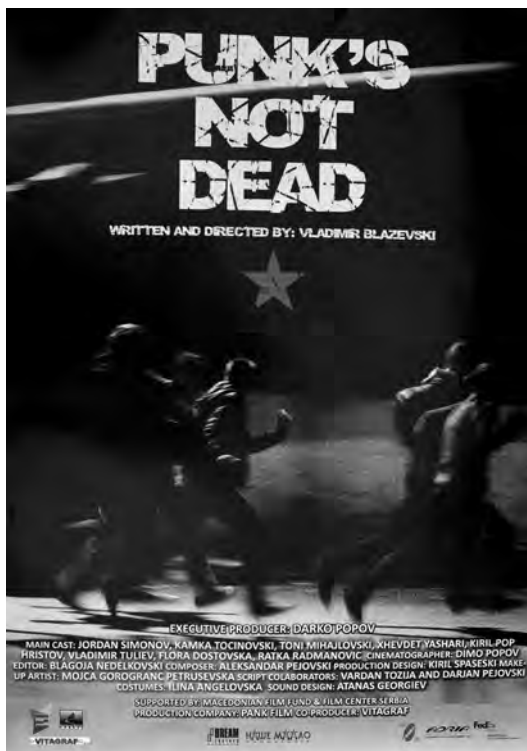
Со неколкумина како исклучок, поголемиот дел од улогите ги толкуваат артисти од неколку наши театарски ансамбли. И тука, се чини, е најголемиот проблем: малкумина од нив успеале заминувајќи на филмскиот сет да го остават дома театарскиот багаж. Со оглед на големиот дел од шармот на филмот што треба „да го носат“ досетливите реплики, претераното карикирање (на моменти, ќе простите, и пренемагање) до таа мера „го убива“ посакуваното што не може а да не се чудеете за пропуштената прилика. Дури и врз режисерските недоследности во динамиката на водење на дејството, можете да гледате со симпатија низ призмата на филмско првороденче. Но кај дел од артистичката понуда, црвената линија на преглумување едноставно е помината.

Како најдобар пример за тоа како може и како треба да се подготви особено еден млад актер за филмска (наспроти театарската) игра е носителката на главната женска улога, Тања Мицкова, над чиј однос кон камерата донесен од бугарската филмска школа може да се замисли нашата млада артистичка „елита“. Нејзината леснотија во креирањето на ликот на Маја е подобро што го видовме во 86-те филмски минути (заедно со коректноста на Велинов, Ристановски, Јовановски, Јолевски, Арсовски, Чевревски).

Филмот беше дел и од селекциите на филмски фестивали во Индија, Полска, Романија, Франција, Босна и Херцеговина, Канада, САД и Косово.

*** **

Исклучително пријатно беше да се поздрави премиерата на филмот ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ. Сценаристот и режисер Владимир Блажевски „ја испорача“ носталгичната приказна за пријателството завиткана во „исфорсирано лажната обланда“ на



ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ
(Владимир Блажевски, 2011)



ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ (Владимир Блажевски, 2011)

агресивниот поттекст на панк-музиката. Верувам, на изненадување на многумина, го добивме сосема солидното остварување (некои велат „црната комедија“) – ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ.



**ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ
(Владимир Блажевски, 2011)**

Кога велам „изненадување“, тука пред сè мислам на ограничувачките фактори предводени од зачудувачки скромниот буџет, кој пак како да се покажал како доволна причина за креативен инает да се постигне нешто. А постигнатото е – „за мерак“.

Во својот трет игран филм (по драмските предзнаци на ХАЈ-ФАЈ од 1987-та и БУЛЕВАР НА РЕВОЛУЦИЈАТА од 1992 година), Владимир Блажевски повторно (како и пред 19 години) се решава да режира свое сценарио. И не греша. Можеби во текстот нема реплика која долго ќе се прераскажува или памети, но секој еден збор се чини дека е на своето место и ја дава драгоцената вербална неизнасиланост. Очигледна е јасната визија што се сака да се постигне со секоја сцена, а успешното зафаќање на авторот со документаристиката во тој безмалку дведецениски меѓупериод (наградуваниот „Кинески пазар“) ги покажува исто така своите предности во градењето на автентичноста на милјето во кое се раскажува приказната за група пријатели кои по долго време се собираат за да го заживеат својот панк-бенд, а за потребите на меѓуетнички посакуваниот проект на некоја невладин организација...

И ако често пати досега една од главните забелешки за некои од поновите остварувања на македонската кинематографија било театарското глумење на нашите филмски актери, овде тоа не е случај. Исклучително уверлив во градењето на главниот лик Мирза е Јордан Симонов. Ова е неговата прва голема улога (наспроти епизодите во ПРАШИНА, СЕНКИ или ПРЕВРТЕНО) и како таква fasciniра со леснотијата и пластичноста – и конечно – со филмичноста што ја постигнува (од

„обичен“ зависник и дилер до некој со потенцијал да биде достоин асоцијација на водачот на легендарните „Секс пистолс“). Дека работата на Блажевски со артистите низ призмата на професор и педагог нè изненадува и со крајниот резултат, покажуваат и толкувачите на другите улоги, кои го добиваат токму оној простор за градење на ликовите што нема да дозволи препуштање или нивно карикирање. Така, со задоволство ги гледаме и Тони Михајловски, Камка Тоциновски, Владимир Тулиев, Кирил Поп Христов, Џевдет Јашари, Јовица Михајловски... а повторно на големиот екран блеска и Ратка Радмановиќ во улогата на мајката на главниот лик (односот на ликовите на Симонов и Радмановиќ е одлична противтежа на сложениот однос меѓу таткото и синот одиграни од Фабијан Шоваговиќ и Данчо Чевревски во ХАЈ-ФАЈ).

Да не заборавиме да го спомнеме и придонесот на младиот директор на фотографија Димитар Попов, како и производот од музичката работилница на Александар Пејовски, кои го дообликуваат комплетниот впечаток дека во ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ македонската кинематографија доби филмско остварување кое во вистински пресуден момент покажува дека нејзината душа не е мртва.

А дека е навистина така, потврдија и бројните награди: „Кристален глобус“ за најдобар филм во програмата „Источно од Западот“ во Карлови Вари (2011), Награда за најдобар филм и МЕДИА награда на Филмскиот фестивал во Тирана (2011), потоа најдобра улога на Јордан Симонов и Специјална награда на жирито на Филмскиот фестивал „Прифилмфест“ во Косово (2011), наградата „Дијалог за меѓукултурни комуникации“ – Меѓународен филмски фестивал во Котбус (2011), FEDORA – Награда на критичари – на Фестивалот на медитерански филм во Копар (2011), Најдобра машка улога за Јордан Симонов на Меѓународниот филмски фестивал во Црна Гора (2011), па Награда на Меѓународниот филмски фестивал „Синема мунди“ во Чешка (2012), потоа Наградата од публиката на Меѓународниот филмски фестивал во Софија (2012), како и Наградата за најдобро сценарио на Филмскиот фестивал на добротворни цели во Монако (2012). ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ беше прикажан и на фестивали во Србија, Индија, Шпанија, Ирска, Грција, Велика Британија, Хрватска, Полска, Романија, Австралија, Бугарија, Франција итн...

*** **

Неколку копродукции со променлив успех, исто така, беа карактеристични за оваа филмска година. Меѓу нив, секако, најуспешна беше српско-словенечко-хрватско-француско-македонско-британската ПАРАДА на Срѓан Драгоевиќ. Пријатно изненади сознанието дека во својата

суштина, филмот има тема која е неблагодарна за обработка на овие (конзервативни) простори и од тој аспект набљудувано, привлечените симпатии на овдешната публика ги надминуваат кинематографските придобивки (со мисија слична на таа што во светски рамки ја „заврши“ драмата на Анг Ли ПЛАНИНАТА БРОУКБЕК). Но, сепак, тоа е предмет за елаборација на други медиумски страници...

Најважната работа во филмот што ја раскажува приказната за навидум неспоивата комбинација на локални криминалци кои се ангажирани да се грижат за безбедноста на „Парадата на гордоста“ на локалната геј-заедница во Белград, ја завршува сценаристот Срѓан Драгоевиќ (воедно и режисер на филмот). Имено, одењето на работ на прифатливоста согласно со ограниченоста од менталитетот на балканските простори, Драгоевиќ го разрешува со користењето на сиот расположлив комичен арсенал. Хуморот во дијалозите е до таа мера внимателно одбран што успева не само никого да не навреди, туку и од секого (вклучително и најголемите пуританци) да измами насмевка.

Главните артисти, повеќе или помалку, имаат работа со карикирани ликови, ставени во типизирана предлошка. Имајќи предвид дека тоа не е случајно, некои од нив остваруваат исклучително



уверливи ликови (пред сè, Христина Поповиќ и нашиот Тони Михајловски). Во рамките на своите стандарди е и редовниот соработник на Драгоевиќ, Никола Којо (двата дела на НИЕ НЕ СМЕ АНГЕЛИ, УБАВИТЕ СЕЛА УБАВО ГОРАТ, РАНИ) во улогата на Лимун, како и носителите на ликовите на машката двојка Милош Самолов и Горан Јефтиќ.

Директорот на фотографија Душан Јоксимовиќ е во рангот на неговите досегашни (редовни) соработки со Драгоевиќ. Ништо повеќе, ништо помалку. Музиката на Игор Перовиќ ненаметливо го придружува дејството, но сепак многу повеќе од оригиналната музика (можеби, пред сè, благодарение на „трејлерот“ за филмот) се памети некогашниот хит на нашата Љупка Димитровска *Твоја барка мала* – испеана на *Сплитскиот фестивал на забавни мелодии* во далечната 1978 година.

Сите овие елементи на филмување создаваат остварување кое е испишано на филмски јазик разбирлив за пошироката публика, со јасна комерцијална претенциозност, но и со порака која ги парадират различностите и нивното прифаќање како вистинска цивилизациска придобивка.

Филмот понесе и голем број награди: Награда на публиката на *Меѓународниот филмски фестивал* во Фрајбург (2012); Награда за најдобра машка улога на *Филмскиот фестивал* во Ниш, (2012); Гран-при за најдобра монтажа и најдобра актерка на *Филмскиот фестивал СОФЕСТ* во Сопот (2012), Најдобро оригинално сценарио на *Фестивалот*

ПАРАДА (Срѓан Драгоевиќ)



на филмско сценарио во Врњачка Бања (2012); Награда на публиката на *Синемед – Фестивалот на медитерански филм* во Монпелје, (2012); Гран-при за најдobar филм на *МедФилм – Фестивалот на медитерански филм* во Рим (2012); „Златен делфин“ за најдobar филм и Награда на публиката на *Меѓународниот филмски фестивал ФЕСТРОИА* во Сетубал (2012); Награда „Златна арена“ за најдобро сценарио и најдобра актерка на *Филмскиот фестивал во Пула* (2012), Награда на публиката на *Филмскиот фестивал „Da Sodoma a Hollywood LGBT“* во Торино (2012); Награда на публиката на *Меѓународниот филмски фестивал „Синемасити“* (Србија, 2012); Награда за најдobar интернационален филм на *Филмскиот фестивал „Галвеј филм флед“* во Ирска (2012); Наградата FIPRESCI за најдobar долготражен филм во 2011 и Награда-

ПАРАДА (Срѓан Драгоевиќ)



та FIPRESCI за најдобра машка улога (Србија, 2012); Награда на публиката во програмата „Панорама“ и Посебно признание од екуменското жири на Берлинскиот филмски фестивал (2012), како и Наградата „Victory Column“ од читателското жири на „Siegesssäule“, на истиот Берлински филмски фестивал (2012); итн...

*** **

Македонско копродукциско учество е забележано и во словенечкото остварување СОСТОЈБА НА ШОК на сценаристот и режисер Андреј Кошак. СОСТОЈБА НА ШОК е носталгична комедија за капитализмот и транзицијата на социјалните вредности во текот на изминатите 20 години кои комплетно ги променија источноевропските земји. Тоа е приказна за изгубените чувства и моќта на чесниот човек. Улогите ги толкуваат: Мартин Марион, Уршка Хлебеш, Никола Која, Арна Шијак, Александра Балмазовиќ, Емир Хаџихаџибековиќ, Роберт Пребил. Директор на фотографија е Слободан Трниниќ, а монтажата беше во рацете на Јуриј Москон, Благоја Неделковски и Андрија Зафрановиќ. Филмот освои Специјално признание од жирито на Фестивалот на словенечки филм во Порторож (2011), а бил прикажан и во рамките на фестивалите во Белград, Софија, Лесковац, Утрехт, Лондон, Клуџ, Братислава, како и на нашиот СИНЕДЕЈС.

*** **

Нашата врвна актерка Сабина Ајрула со успех го толкуваше и главниот лик во хрватската семејна комедија со фантастични елементи ДУХОТ НА БАБА ИЛОНКА во режија на Томислав Жаја. Урбаномско семејство живее во предградието на голем град. Тука се таткото Храст, мајката Аска, нивната ќерка Мануша и бабата Илонка, мајка на Аска, добро позната гатачка. Кога баба Илонка умира, Аска е отпуштена од работа, а Храст го губи слухот, па и тој е отпуштен од бендот за погребни во кој бил трубач. Семејството одеднаш ги губи сите извори на приходи. Така, Аска безволно „се нафрлува“ врз клиентите на својата мајка и им предвидува среќа, додека безуспешно испраќа барања за каква било работа... Во реализацијата на филмот учествуваше и бројна техничка екипа од Македонија, снимен е на локации во Скопје, Виена и Загреб. Филмот беше прикажан на Филмскиот фестивал во Пула и Фестивалот на детето во Шибеник, а кај нас беше дел од програмата на Фестивалот „Џифони Македонија“.

*** **

Драмата МАЛИОТ БОГ НА ЉУБОВТА на сценаристот, монтажер и режисер Жељко Сошиќ е работена во црногорско-македонско-словенечка копродукција. За нас е особено важно што носител на главната машка улога е Никола Ристановски,

кој го толкува ликот на добро ситуиран македонски лекар кој со својата сопруга удобно живее во Црна Гора, благодарение на наследството од своите родители. Одеднаш, тој се соочува со неочекувани пресврти во животот: неговата сопруга исчезнува, банката каде што ги чува парите е во банкрот, а полицијата го одзема неговиот пасош. Сам, напуштен и без помош, тој заминува на осамено патување... Настапуваат и: Нина Виолиќ, Милан Лане Гутовиќ, Светлана Бојковиќ, Бранимир Поповиќ и Нада Вукичевиќ. Филмот ги освои наградите за најдобра режија и споредна женска улога на Филмскиот фестивал во Приштина, како и наградата „Живко Николиќ“ на Филмскиот фестивал во Херцег Нови. Освен на нашиот СИНЕДЕЈС, МАЛИОТ БОГ НА ЉУБОВТА беше прикажан и на фестивалите во Загреб, Мотовун, Париз, Котор, Фиренца итн...

*** **

Нашето копродукциско учество во 2011 година го заокружуваме со грчката драма Ј.А.Ц.Е. во режија на косценаристот Менелаос Караманлис, работена во копродукција со португалски, холандски, турски, македонски и француски продуценти. Филмот го носи името на главниот херој Јаце, 7-годишно албанско сираче со грчко потекло, кое преживува масакр и се најдува во рацете на гангстери во Атина, по примерот на насловниот лик од романот на Дикенс „Оливер Твист“. Улоги: Албан Укај, Диого Инфанте, Минас Хатзисавас, Акилас Каразисис, Стефанија Џулиоти, Аргирис Хафис, Јоанис Цортекис, Рефет Абазис, Ајета Реџепис, Амернис Нокшиќи-Јовановска, Висар Етеми, Адем Карага, Хајрула Рамизис, Дани Димитровска, Лиле Георгиева, Салаетин Билал, Гораст Цветковски, Сабедин Селмани. Артистката Џулиоти се закинти со актерското признание на Меѓународниот филмски фестивал во Солун, а освен на нашиот фестивал СИНЕДЕЈС, Ј.А.Ц.Е. беше прикажан и во официјалната конкуренција за награди на Меѓународниот филмски фестивал во Токио, како и на меѓународните фестивалски филмски чествувања во Рејкјавик и Хонгконг.

*** **

Дури три македонски филмови премиерно „се завртеа“ пред домашната публика во 2012 година: ЖЕНАТА ШТО СИ ГИ ИЗБРИША СОЛЗИТЕ на Теона Стругар Митевска, ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ на Дарко Митревски и омнибусот СКОПЈЕ РЕМИКС.

Некаде во Франција, една жена со сопствени очи сведочи за самоубиството на својот син. Некаде пак во Македонија, млада жена со својот вонбрачен син го чека неговиот татко. Испреплетувањето на нивните судбини значи

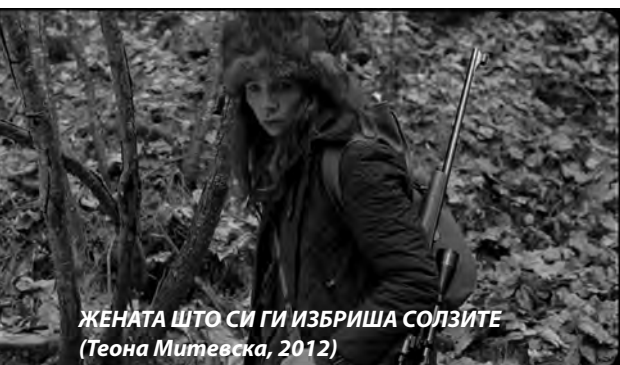


ЖЕНАТА ШТО СИ ГИ ИЗБРИША СОЛЗИТЕ
(Теона Митевска, 2012)

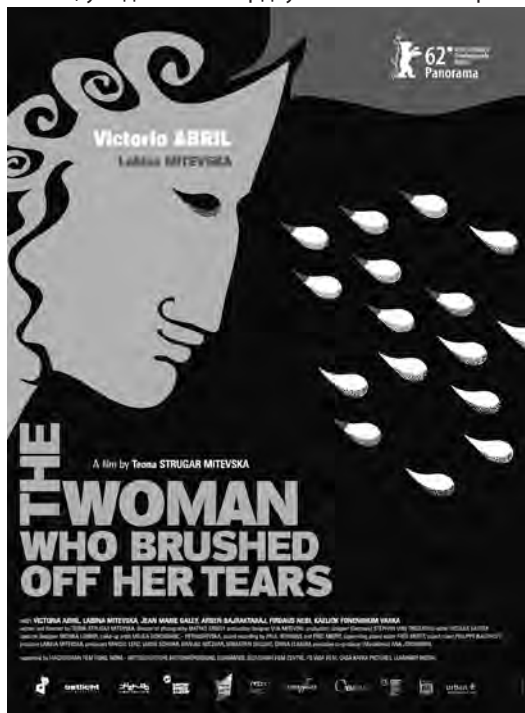
расчистување со натезнатите бремиња низ неколкуте истрели... Нашата режисерка Теона Митевска пред публиката го донесе својот трет целовечерен игран филм ЖЕНАТА ШТО СИ ГИ ИЗБРИША СОЛЗИТЕ (по филмовите КАКО УБИВ СВЕТЕЦ и ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС). Како и на претходните два, и овде Митевска се јавува како сценарист. И повторно не отстапува од „темните“ теми давајќи една женска креативна визиura и ракурс врз понуденото на големото платно. Таквиот концепт повеќе функционира во чувствените отколку во „акционите“ сцени, како што е појасен режисерскиот од сценаристичкиот ракопис (особено изразено во сцените на испуканите куршуми во шумата кога се очекува некаква пострасна кулминација на дотука вешто воденото дејство).

Во улогата на мајката од Франција, Хелена, настапува прослабената шпанска актерка Викторија Абрил која досегашниот актерски зенит му го должи на својот легендарен сонародник, режисерот

Педро Алмодовар (ВИСОКИ ПОТПЕТИЦИ, ВРЗИ МЕ! ОДВРЗИ МЕ!, КИКА итн...). Неа ѝ парира нашата Лабина Митевска која ја задржува својата визуелна убедливост во доловувањето на ликот на Ајсун, младата мајка од Македонија. Машикиот дел од екипата го сочинуваат коректниот француски актер Жан-Мари Галеј во улогата на сопругот на Хелена – Емил, убедливиот Фирдаус Неби како закораве-



ЖЕНАТА ШТО СИ ГИ ИЗБРИША СОЛЗИТЕ
(Теона Митевска, 2012)



ниот татко на Ајсун и не многу убедливиот Арбен Бајрактарај како невенчаниот сопруг на Ајсун. Позначајно ниво на живо(с)т (а на кое се понаде- вавме особено со Алмодовар-стил-анимацијата на насловната шпица) се забележува во епизодите на Жаклина Стефковска и Маја Вељковиќ, кои едно- ставно се паметат.

Камерата на Матјас Ердели открива убави ло- кации низ Македонија (радовишките села и руд- ник, живописноста на резерватот „Јасен“). Честата заматеност на „вториот план“ сака(в)ме да го дожи- вееме како испишување атмосфера на подреде- ност по важност (се надевам дека не се работеше за неизостреност на „окото“ на проекторот во ки- ното „Милениум“).

ЖЕНАТА ШТО СИ ГИ ИЗБРИША СОЛЗИТЕ ја пот- врдува одважноста на нејзините креатор(к)и да се впуштат во авантурата да раскажат на големиот екран (уште една) своја приказна.

Филмот ја освои „Златната мимоза“ за најдобра камера на *Филмскиот фестивал во Херцег Нови*, додека слабата домашна кинопосетеност ја надо- мести со учеството на голем број фестивали, од *Берлиналето*, па преку Линц, Сараево, Бразилија, Палиќ, Валенсија, Пусан, Малага, Калкута, Шенаи, Приштина, Намур, Трст, Тузла итн., па сè до *ИФФК „Браќа Манаки“* во Битола и до *Скопскиот филм- ски фестивал*.

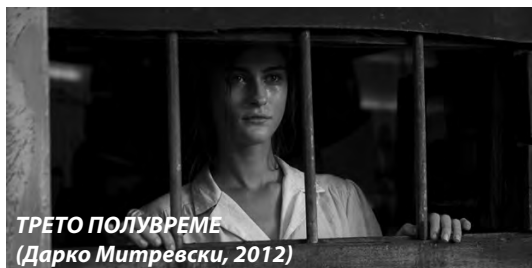
*** **

Историската спортска драма ТРЕТО ПОЛУВРЕ- МЕ е третиот целовечерен филм на Дарко Митрев- ски (по коредисерската улога во ЗБОГУМ НА 20 ВЕК заедно со Александар Поповски и комедијата БАЛ-КАН-КАН). Филмот беше македонски кандидат за оскаровска номинација, а се покажа и како фа- ворит на домашната кинопублика, забележувајќи гледаност од над 80.000 посетители. Станува збор за копродукција помеѓу продукциските куќи „Кино око“ и „FX3X“ од Македонија, со „I/O Post“ и „Barrandov Sound“ од Чешка. Филмот е финанси- ран од *Филмскиот фонд на Република Македонија*, *Чешкиот филмски фонд* и *Фондот на холокау- стот на Евреите* од Македонија.

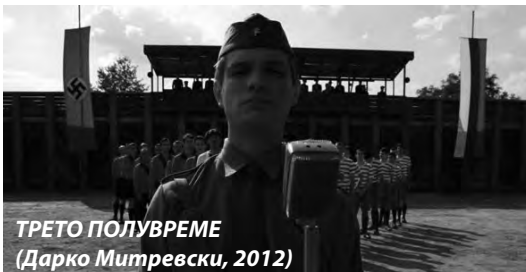
ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ е приказна за неколку луѓе собрани околу најважната споредна работа



на светот – фудбалот, во турбулентното време на Втората светска војна, приказна за играчите на ФК „Македонија“ и нивниот германско-еврејски тренер Рудолф Шпиц, кој ги води низ патот кон титулата шампион на Нацистичката фудбалска лига. Ова е приказна и за основачот на клубот Димитрија, кој треба да избере помеѓу својата љубов кон својот тим и неговата лојалност кон новиот поредок. Ова е приказна и за неговиот најдобар напаѓач Коста, познат шверцер кој се вљубува во убава богата девојка. Ова е приказната и за Ребека – еврејска „принцеза на зрно грашок“, која прифаќа со неа, во нејзината мала соба, да живее фудбалер (измолкнувајќи се од горчливата судбина на својот народ). И конечно – ова е при- казна за фудбалот што во тие страшни времиња е повеќе од игра. Улогите ги толкуваат: за прв пат на филм, манекенката Катарина Ивановска, па Сашко



ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ
(Дарко Митревски, 2012)



ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ
(Дарко Митревски, 2012)



ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ
(Дарко Митревски, 2012)

Коцев, Рихард Замел, Раде Шербеџија, Емил Рубен, Митко Апостоловски, Верица Недеска, Игор Ангелов, Гораст Цветковски, Тони Михајловски, Бедија Беговска итн... Режисерот Митрески на сценариото соработува со Гргур Струиќ, зад камерата е Австриецот Клаус Фуксјегер, а музиката е на Кирил Џајковски.

По премиерата во рамките на ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола, ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ „заигра“ и на фестивалите (меѓународни и со еврејски програмски предзнак) во Палм Спрингс, Прага, Загреб, Виена, Лесковац, Сараево, Денвер, Палм Бич, Ванкувер, Калгари, Мајами, Санкт Петербург, Пекинг, Торонто, Атланта, Шарлот, Детроит итн...



ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ
(Дарко Митревски, 2012)



Кадар од СКОПЈЕ РЕМИКС
(филм-омнибус, група автори, 2012)

*** **

СКОПЈЕ РЕМИКС е долгоочекуваниот омнибус на младите македонски филмски надежи кои дојдоа до интересна идеја да екранизираат приказни во кои ќе раскажуваат за својот град. И го добивме омнибусот за градот, изграден од „љубов и рокенрол“ – како што тврдат неговите потписници.

Деветте стории од целината, секоја за себе, имаат свои карактеристики што ги квалификуваат како повеќе или помалку успешни. Додуша, повеќето како помалку успешни. *Скопски љубовци* е интересен вовед со случката во подземна гаража во која бездомник, во потрага по храна, среќава заробен љубовчија... *Брус Ли и а Пуси* е преглумена приказна за тројца браќа: двајца „надувани“ и еден кој како да е нивна нишка поврзаност со реалноста... *Поган Паган* е анимиран филм за деца-сирачиња чиј живот е претставен како видеоигра... *Среќни краев* конфузно раскажува љубовна приказна во библиотека и радиостаница... *Опера* – омиленото парче на вашиот известувач, е одлично стилски водена и одржана атмосфера во црно-бела варијанта за игра на страст, сместена низ лавиринтот од ходници во зградата на Македонската опера и балет... Интересна е симболиката на *Свиркачот* – футуристичка визија за Скопје во 2063 година... *Фото финиш* е филмување на недогваканата идеја да се затвори „Канал 103“, што овде е спасен низ пакт со ѓаволот... *Мангава диско панк* зборува за првиот

ромски панк-рок-бенд и носи „индиска атмосфера“ од Шутка... Завршницата му припаѓа на мјузиклот *Боите на љубовта*.

Омнибусот СКОПЈЕ РЕМИКС е збир на сензибилитети на различни творци (режија: Ѓорче Ставрски, Синиша Ефтимов, Бојан Трифуновски, Срѓан Јаниќиевиќ, Јане Алтипармаков, Даријан Пејовски, Вардан Тозија, Огнен Димитровски, Саша Станишиќ и Борјан Зафировски). Нивниот микс на моменти не е најсреќното решение. И додека во сценаристичко-режисерскиот дел од креацијата се очигледни разликите во квалитет помеѓу одредени потписници, а глумата повторно покажува дека нашиот Факултет за драмски уметности мора посериозно да се замисли над итно подобрување на квалитетот на подготовката за филмскиот на-



Кадар од СКОПЈЕ РЕМИКС
(филм-омнибус, група автори, 2012)



Кадар од СКОПЈЕ РЕМИКС
(филм-омнибус, група автори, 2012)

стап пред камера наспроти театарската игра; тоа што радува е евидентниот напредок во достигнувањата на нашите млади директори на фотографија и нивните тон-колеги. Кај овие две категории филмации, разликата во квалитетот е многу поизедначена и заедно со најсилното оружје на филмот – музиката – придонесува за колку-толку преодната оценка за комбинацијата кратки филмски коцкички, во – реално гледано – непотребно предолгиот мозаик.

Сепак, и со оваа посвета на Скопје низ призмата на екипата што „се врти“ околу радиостаницата „Канал 103“ како креативна постојка, се исцедува капката надеж дека Градот има перспектива да се разбуди од кошмарот на „безлична импотентна паланка“. СКОПЈЕ РЕМИКС, освен на ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола, беше дел и од програмата на филмските фестивали во Белград, Дижон, Подградец и Лублин.



Кадар од СКОПЈЕ РЕМИКС
(филм-омнибус, група автори, 2012)



Премиерата на два целовечерни наслови ѝ даде печат на нашата филмска **2013** година. Тоа се СОБА СО ПИЈАНО на Игор Иванов-Изи и БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ на Александар Поповски (претпремиерно прикажан во рамките на 33. ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола). Оваа година ќе остане запомнета и по преседанот Македонија, за прв пат, да нема

кандидат за номинација за наградата „Оскар“ на Американската филмска академија.

Инаку, СОБА СО ПИЈАНО донесува збир од неспоииви карактери чија апсурдност на мечтите и нивното (не)отсонување по игра на случајот ги довеле во хотелот со единствена соба во која се нашло едно заборавено пијано. Оваа наша драма на големиот екран ја исцрта Игор Иванов-Изи. По краткиот филм БУБАЧКИ и целовечерниот првенец ПРЕВРТЕНО, режисерот Иванов потрагата по уште една приказна со урбан предзнак ја завр-

шува низ соработката со нашата авторка Жанина Мирчевска, донесувајќи грст приказни случени во „собата со пијано“.

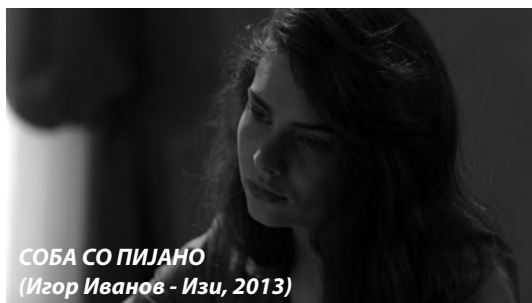
И веднаш, филмот ниту е ХОТЕЛ ОД МИЛИОН ДОЛАРИ (Вендерс), ниту има ЧЕТИРИ СОБИ (Андерс/Роквел/Родригез/Тарантино), ниту во него се случува МАСАКР (Полански). СОБА СО ПИЈАНО си има своја приказна, атмосфера и нарација која обидот за споредба со некој од погоренаведените или слични наслови го прави сосема непотребен. Иванов успешно води низ неговата рапсодија од карактери, не дозволувајќи во ниту еден момент позначајно излегување од навидум слободното темпо на филмот.

Поврзувањето на приказните низ СОБАТА СО ПИЈАНО е преку ликот на собарката (Наташа Петровиќ) која на својата мајка во Русија ѝ пишува идилични писма лажно обојувајќи ја приказната на својата, всушност, неуспешност и осамелост. Нејзини гости се млад брачен пар без деца, некогаш мошне успешен пијанист, човек со двоен сексуален живот, странци со љубовна афера, камионџија со неговиот син, потенцијални купувачи и инвеститори итн...

Ваквиот концепт се базира врз епизодни актерски остварувања. Оправдано интернационалниот кастинг претставува и неколку вистински артистички бравури. Васил Зафирчев како Ира донесува лик достоин на најдобрите во опусот на еден Алмодовар, Светозар Цветковиќ е моќен во ликот на некогашната пијанистичка звезда, Фирдауз Неби е сугестивен во улогата на покровителски поставениот родител кој сепак... Невена Ристиќ носи чиста емоција со себе, а на висината на за-



СОБА СО ПИЈАНО
(Игор Иванов - Изи, 2013)



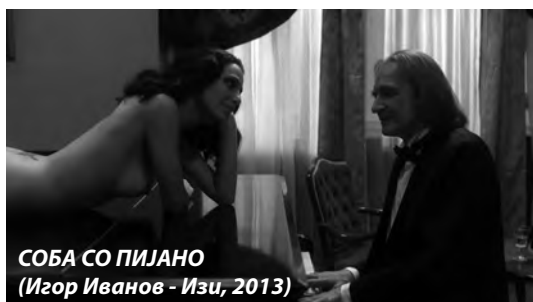
СОБА СО ПИЈАНО
(Игор Иванов - Иззи, 2013)



СОБА СО ПИЈАНО
(Игор Иванов - Иззи, 2013)

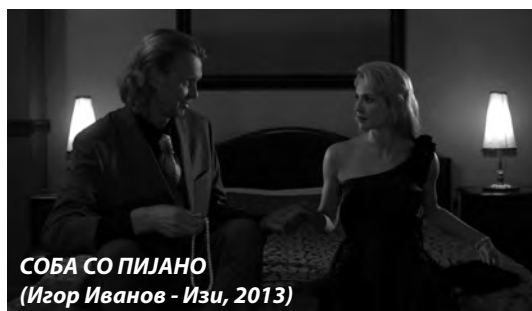


СОБА СО ПИЈАНО
(Игор Иванов - Иззи, 2013)



СОБА СО ПИЈАНО
(Игор Иванов - Иззи, 2013)

дачата се и Германците Торстен Вогес (ГОЛЕМИОТ ЛЕБОВСКИ, СМЕШНИ ЛУЃЕ, 8 МИЛИМЕТРИ итн.) и Ханс Вегенер, младата хрватска ТВ-свезда Јагода Кумриќ, Словенката Ива Крајнц (БЕСА), британскиот филмација Тони Палмер и неговиот сонародник Мајк Сарн, како и нашите Дениз Абдула и Симона Спировска. Од „театарското“ на филм не успеваат да се ослободат Јовица Михајловски и делумно Игор Стојчевски.



СОБА СО ПИЈАНО
(Игор Иванов - Иззи, 2013)



СОБА СО ПИЈАНО
(Игор Иванов - Иззи, 2013)

Видлив е и напредокот кај директорот на фотографија Томи Салковски во втората целовечерна соработка со Иванов (по ПРЕВРТЕНО). Неговото создавање атмосфера со играта на камерата и светлото покажува завидна умешност во спротивставувањето, на пример, на ефектот на германскиот експресионизам со тој на современiot миг. Одличен избор е и музичкиот потпис на Канаѓанецот Чили Гонзалес, чие дело комплетно успева да се наметне како битен чинител во комплетниот филмски учинок.

СОБА СО ПИЈАНО како да има една своја посебна мисија. Како што последната сцена го носи ослободувањето од клаустрофобичниот простор со инструментот што доминира, така и ова филмско истрчување се доживува како чекор кон добредојденото истрчување на македонската кинематографија кон урбаното филмско раскажување.

Освен на отворањето на 34. ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола, филмот се прикажа и на белградски ФЕСТ, на меѓународните филмски фестивали во Чикаго и Софија, како и на фестивалски филмски случувања во Задар, Хаг, Варна, Торонто и Париз.

*** **

А вистински театар на филм донесе екранизацијата на БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ. Кога десетина години по гледањето на театарската претстава на еден од култните тандеми на македонскиот театар седнувате да го гледате преточувањето на текстот со истиот режисерски потпис на филмското платно, како безмалку да ја имате тремата и да го но-



БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ
(Александар Поповски, 2013)

сите бремето на авторите. Колку ќе биде успешно, дали ќе функционира, како овој текст ќе прозвучи на големиот екран итн. – се само дел од дилемите и прашањата што ви ги оптоваруваат мислите. Ова е случај со македонскиот филм БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ што според текстот на Дејан Дуковски го снимил Александар Поповски.

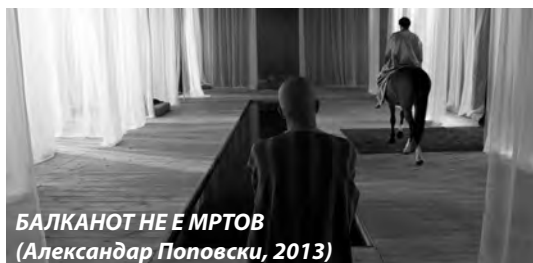
Уште по првите видени инсерти од филмот, станало јасно дека глобално докажаниот театарски режисер се решил за претопување на уметничкиот медиум, што очигледно му овозможило поголема слобода во креативното толкување. Впрочем, ако можат еден Ларс фон Трир или пак Карлос Саура да создаваат свој имажинативен свет во (не)ограниченоста на ентериерното опкружување, нема причина зошто на таков начин да не биде раскажана и љубовната приказна сместена на нашите простори во далечната 1905 година, кога под напли-

вот на техничките напредоци, ослободувањето на културните и креативните стеги, надминувањето на ограничувањата на општеството изморено од војни и крв, се насетува и падот на моќната Отоманска Империја. Под превезот на легендата за љубовта на Кемал Ататурк со убавата битолчанка Елени, се раскажува испреплетувањето на приказните со мотиви од *Македонска крвава свадба* на Чернодрински и *Калеш Анѓа* на Стале Попов. А остриот и филигрански одмерен збор во сценаристичката предлошка на Дејан Дуковски обврзува...

Одлуката по воведните сцени камерата да се затвори во с(в)етот на студиото можеби за момент ќе го збуни просечниот киноголедач ненавикнат на поинакувата структура на сценографијата. Но штом „ќе си го навикне окоото (додуша, повеќе умот)“, слободно може да ѝ се препушти на играта со светло и бои и без задршка (низ умешната камера на Дејан Димески)



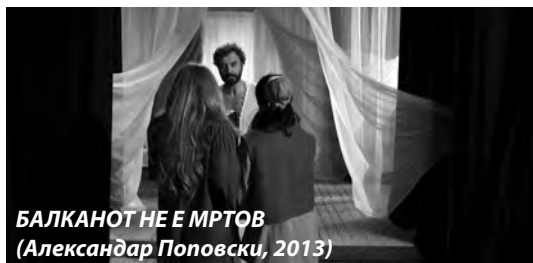
БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ
(Александар Поповски, 2013)



БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ
(Александар Поповски, 2013)



БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ
(Александар Поповски, 2013)



БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ
(Александар Поповски, 2013)



да го следи случувањето што временски се лоцира според костимите на Снежана Пешиќ Раиќ од Белград (како и Поповски, многу повеќе докажана и на градувана на театарските сцени).

Поставеноста во рамките на функционалната, но и полна со алузии сценографија на Свен



БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ
(Александар Поповски, 2013)

Јонке, дава одлична можност за артистите кои имаат, пред сè, огромно театарско искуство да се чувствуваат како свои на своето. Предводени од (повторно) „нај“-сигурниот и енергичен Никола Ристановски, токму со променлива сигурност тука се и: дебитантката Драгана Костадиновска, српската ТВ-актерка Наташа Тапушковиќ, како и Јордан Симонов, Салаетин Билал, младите Никола Ацески, Благој Веселинов, Ертан Шабан и се чини, претплатениот гостин во македонската кинематографија – Раде Шербеџија.

Да не ја забораваме и музиката на Кирил Џајковски која е успешен компромис со времето и просторот, како и соработката со одличната битолска група „Фолтин“.

Со БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ македонската кинематографија доби интересно остварување со една поинаква естетика, кое е и своевиден омаж кон два силни авторски печати какви што се тие на тандемот Дуковски-Поповски. Таа естетика низ фестивалски проекции ја доживеа и публиката во Франција, Србија, Косово, Шведска...



*** **

Филмската 2014 година ја одбележаа премиерите на новите филмови на Антонио Митриќески ДЕЦА НА СОНЦЕТО и ДО БАЛЧАК на Столе Попов, како и копродукциската соработка на филмот на српскиот автор Дарко Лунгулов, СПОМЕНИКОТ НА МАЈКЛ ЏЕКСОН.

По првенецот познат по својата поетика во раскажувањето една љубовна приказна ПРЕКУ ЕЗЕРОТО и по фантазмагорично-конфузниот КАКО ЛОШ СОН, нашиот режисер Антонио Митриќески своето трето целовечно остварување го најави како „филм за публика“.

ДЕЦА НА СОНЦЕТО ја раскажува приказната за случувањата во едно транзициско семејство на брегот на Преспанското Езеро, принудено на компромиси на патот за остварување на толку едноставните животни соншта на секој од неговите членови (проодување на



синот во инвалидска количка, обезбедување толку посакувана ситуираност, љубење со полни гради, откривање подводно богатство итн.)...

Приказната е запишана од некогашната сценаристичка ѕвезда од просторите на поранешна Југославија, Гордан Микиќ. За жал, во доловувањето на атмосферата на оваа приказна која во основа може да се случи секаде, авторот на текстот можеше барем да се задржи во рамките на хуморот токму од своите најблескави мигови препознаени од најшироката телевизиска публика порасната со хумористичната серија *Камионџии*. Со прецваканите досетки (а и тие малку на број), сценариото за ДЕЦА НА СОНЦЕТО не е дури ни на нивото на КОНТАКТ, а не пак на успешниот СРЕКНА НОВА '49.

Режисерот Митриќески останува доследен на желбата за убави кадри (помогнат од полски-



Од снимањето на филмот **ДЕЦА НА СОНЦЕТО**
(Александар Митриќески, 2014)

от директор на фотографија Јарослав Шода) и во овој случај, сосема пристojната доза поетика. Но, тоа се покажува недоволно за посилен впечаток. Особено поради недоследноста, пред сè, во чувството за временската рамка на одвивање на дејството. Нему (на режисерот) во сигурноста на презентираниот многу малку му помагаат и актерите, од кои повеќето, повторно за жал, уште еднаш не можат да се одлепат од театарскиот начин на донесување на ролјите и на големиот екран. Очигледна е разликата во сигурноста на играта пред камера на Владо Јовановски или гостинот од Босна, Емир Хаџихафизбеговиќ, за сметка на поголемиот дел од колегите кај кои како штотуку да се кренала завесата. Преголемото карикирање од желба за поуверлива глума и понатаму е голем проблем за нашите артисти. Сепак, од мла-

ДЕЦА НА СОНЦЕТО

(Александар Митриќески, 2014)



дите носители на љубовните улоги, Ивана Павлаковиќ и Кире Ѓоревски, се добива барем впечаток дека можеме да се надеваме на нивни подобри креации во иднина.

„Заразноста“ на насловната песна од филмот на Влатко Стефановски од самиот почеток ветува многу повеќе од тоа што следува во навидина пристојните 90

ДЕЦА НА СОНЦЕТО (Александар Митриќески, 2014)



минути на филмот кој, како и нашево секојдневје, некако бледо успева да не убеди дека сите сме „деца на Сонцето“. Можеби е до климатските промени...

Инаку, несомнено и за светската кинематографија воопшто, мошне е редок случајот од првата средба со сценариото до премиерата на еден филм да поминат три децении. Македонската приказна на Горан Стефановски, конечно преточена во филмот на Столе Попов ДО БАЛЧАК, ја има токму таквата судбина. За среќа, оваа приказна го има среќниот крај и филмот со работен наслов ПРИКАЗНА ОД ДИВИОТ ИСТОК конечно стана дел од нашиот кинореPERTOар.



И веднаш: по долги години откако заборавивме како изгледа еден достоин (читај: пристоеен) филм од нашата кинематографија, конечно можеме да здивнеме бидејќи пред нас се најде филмско остварување кај кое преовладуваат добрите нешта: впечатлива режија, издржани актерски креации, прекрасна фотографија, музика што ве обзема... Приказната не навраќа во годините од првата деценија на минатиот век кога Македонија е дел од Отоманската Империја. Сценариото на Стефановски (Попов се појавува и како косценарист) ја носи вечно актуелната нишка на неопходност



ДО БАЛЧАК
(Столе Попов, 2014)

од самодокажување на ова парче земја, вешто надополнувајќи ја неговата судбина со богатството од харизматични карактери „искршени“ низ потрагите – по слобода, правда, љубов... Возот „Ориент експрес“ носи една самоуверена млада европска дама придружувана од млад македонски интелектуалец. Попатната станица ѝ ја нуди можноста да запознае еден турски офицер и еден бескомпромисен комита. На несекојдневниот љубовен четириаголник му се надоврзува уште цела плејада умешно осмислени ликови, доловувајќи автентична слика на една епоха...

Столе Попов е еден од нашите водечки режисери (СРЕКНА НОВА '49, ТЕТОВИРАЊЕ, ЦРВЕНИОТ КОЊ, ЦИПСИ МЕЏИК). Радува што паузата од повеќе од 15 години откако го снимил својот

претходен целовечерен игран наслов воопшто не влијаела врз застарување на неговиот авторски печат. Справувањето со огромниот продукциски товар е во манир на голем мајстор и единствено што може (иако и не мора) да му се забележи е неискористената можност да отфрли неколку од сцените (особено тие со повторено случување, како „комитското безделничко заседнување во кафеаната“) без кои динамиката од дејството во првиот час од филмот би се задржала и во вторите (евентуално) 60-ина минути, со што (можеби) комплетниот ефект би бил посилен.

Радува и работата на директорот на фотографија Апостол Трпески кој по ЦИПСИ МЕЏИК повторно соработува со Попов и дава значаен придонес со прецизното функционирање на



ДО БАЛЧАК
(Столе Попов, 2014)



камерата „која знае што сака“. Суптилно супериорни се моментите во рацете на креативците за визуелни ефекти од веќе светски афирмираните, а наши ФХ/ЗХ. Безмалку жив лик се и костимите на Емилија Ивановска-Атанасовска, а прецизно осмислена – сценографијата на соработникот на Кустурица, Миленко Јеремик. Музиката на Дуке Бојаџиев едноставно не сакате да престанете да ја слушате...

И конечно, улоги што заслужуваат да бидат посебно поздравени. Словенечката актерка Инти Шрај е уверлива и автентична носителка на нештата што судбински се испреплетуваат околу неа. Сашко Коцев докажа дека може многу кога има соодветна партнерка покрај себе. Мартин Јорданоски плени со сигурната интерпретација на учтивата невиност и идеализам. Тони Михајловски е во својот полнокрвен актерски елемент. Просторната ограниченост е единствената причина што само со пофалба ќе минат впечатливите епизодни улоги на Сенко Велинов, Драган Спасов-Дац, Владо Јовановски, Предраг Манојловиќ, Камка Тоциновски, Искра Ветерова итн...

„Ебати животот ако не си спремен да умреш за него“ е мотивот на ДО БАЛЧАК што по подолго време во македонската кинематографија потсетува дека вреди жртвата за да се направи добар филм.



*** **

И за крај, уште еден пример на успешно регионално кинематографско здружување, на радост на публиката, во киносалите

на овие простори ни донесе (претежно) српската комедија СПОМЕНИКОТ НА МАЈКЛ ЏЕКСОН во која жителите на едно мало гратче во нашето соседство – можноста да се надмине транзицискиот очај – ја наоѓаат во реализирањето на идејата за поставување споменик на „кралот на поп-музиката, Мајкл Џексон“. Целта е да привлечат туристи и да го заживеат своето, пред сè егзистенцијално секојдневје. И пред да почнете да се муртите: станува збор за еден споменик.

Сценаристот и режисер Дарко Лунгулов е јасен и прецизен во намерата да направи филм кој во апсурдот на нашево секојдневје ќе ги вметне и оние сè почесто подзаборавени мали нишки на човечност, а кои сè почесто ни се губат и ни истекуваат како песок од дланки. Стереотипите на ликовите и на поделбата на херои и антихерои





веќе се до таа мерка изопачени што и без да сакаме на нив гледаме како на нормална п(р)ојава. Притоа, Лунгулов не користи претерано изразени мелодрамски моменти, но тоа пак што на моменти ви изгледа површно е, всушност, нашата површност на туѓото доживување во обид да се избегне себепрепознавањето. Сценаристички можеби малку пречи како е решена завршницата (како идеја), отворајќи можност за шаблонизирање на претставувањето на неприфаќањето (веќе каква било) различност на филм (слично како во ПАРАДА на Драгоевки). Но, можеби тоа и не се случува веќе само на филм...

Главните улоги во филмот ги толкуваат докажаните српски актери Борис Миливоевиќ и Драган Бјелогриќ, потоа Наташа Тапушковиќ (нам позната по улогата на Елени во БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ на Александар Поповски), како и нашиот Тони Михајловски, кој овој пат, за жал, не успеал

до крај да избега од естрадниот начин на приод кон задачата. Во филмот помала улога има и Петар Мирчевски. Актерски прирачник е малата ролја на Мирјана Карановиќ.

Камерата на германскиот филмација Матијас Шенинг (со кого Лунгулов работеше и на својот претходен филм ТАМУ И ОВДЕ) е во функција на доловување на посакуваната атмосфера, но без посебни креации. Сепак, оправдување можеме да најдеме и во намерата да се предизвика чувство на фобија оградено со меѓите на родното гратче. Изборот на музика го исклучува опусот на легендарниот музичар околу чиј паметник „се врти“ филмот. Веројатно нејзиното „позајмување“ би било колку целиот буџет на остварувањето.

Без претензии да биде длабоко умислен со поттексти и цитати за интелектуални расправи и надмудрувања, СПОМЕНИКОТ НА МАЈКЛ ЏЕКСОН ја постигнува својата цел – со доза хумор да се насмееме самите на себе и да ја заборавиме болката што нè разјадува – барем на час и половина. Се чини, сосема доволно...

*** **

Копroduкциската соработка во 2014 година значеше и македонско учество во филмовите ТАКВИ СЕ ПРАВИЛАТА на хрватскиот сценарист и режисер Огњен Свиличкиќ, ПРЕСУДА на бугарскиот режисер Стефан Командарев и словенечкото остварување ИНФЕРНО на сценаристот и режисер Винко Модерндорфер, кои во нашите киносали беа прикажани во рамките на Скопскиот филмски фестивал во 2015 година.



*** **

И на крај, оваа тековна филмска **2015** година ќе ја одбележат две играни филмски остварувања, кои – обете на свој начин, со своите теми што ги обработуваат – изненадувачки прецизно и суштински ги погaaат токму најдлабоко горливите моменти во нашиот локален, регионален, но и поширок актуелен социјално-политички контекст... Едно такво остварување е филмот МЕДЕНА НОЌ на Иво Трајков, кој својата премиера ја имаше на отворањето на Скопскиот филмски фестивал оваа година и кон кој ќе се осврнеме во овој преглед, а другото е филмот ЛАЗАР на Светозар Ристовски, чија премиера нетрпеливо ја очекуваме на отворањето на 36. ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола...

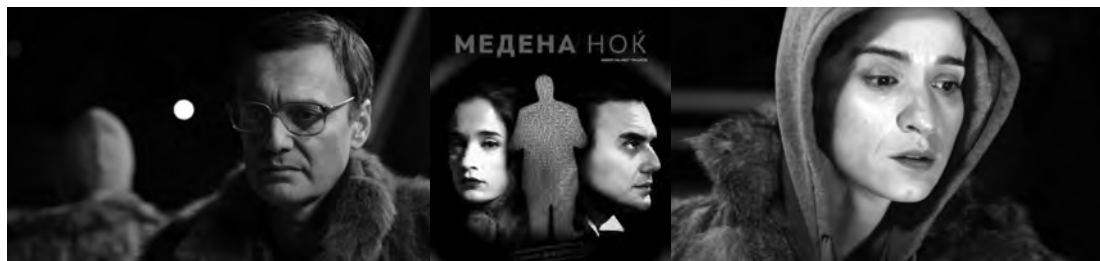
*** **

Колкава е веројатноста еден филм на својата премиера до таа мера да го погоди актуелниот (дневно)политички момент, што и на без тоа силното сценарио и идеја им вдахнува безмалку катарзично препуштање на (од темата) исцрпената и прилично згадена публика? Секако, мала. Транзиција, малверзации, прислушувања – и сето тоа во брачната историја за еден заменик-министер и неговата сопруга, кои во '90-тите години од минатиот век, во Скопје, на денот (поточно ноќта) од својата 10-годишнина – се соочуваат со стравот од губење на привилегиите и одењето во затвор. Сето ова го донесува МЕДЕНА НОЌ, најновото, седмо по ред целовечерно остварување на нашинецот од Чешка, режисерот Иво Трајков (ГОЛЕМАТА ВОДА, СОЗЕРЦАНИЕ, ПРОЕКТ БЕРЛИН итн.). Инспириран од романот „Уво“ на чешкиот сценарист Јан Прохаска (според кој е снимен и истоимениот чешки филм во далечната 1970 година), Трајков во улога на сцена-

рист го сместува дејството во наше милје, исклучително вешто отсликувајќи ги духот на едно време и начинот на комуникација во еден брак западнат во очекуваните стереотипи. Нештата што истата вечер им претходат на случувањата во куќата на сопругниците се прикажани со црно-бело нијансирање што е и одлична иронија кон сета извештаченост на политичкото „шаховско“ поле.

Главните улоги им се доверени на Никола Ристановски и Верица Недеска. Ристановски остварува една од своите најдобри улоги на филм, ослободена од секаков патос и пренагласени манифестации. Неговиот лик уверливо ги носи сета параноја, човечка слабост и на моменти замор од начинот на кој нештата се одвивале. Недеска е достоинствен партнер во, исто така, една од нејзините најзрели креации (најчесто соработка со сопругот Трајков). Нејзината Ана е разочарана од десетте години брак минати во финансиско надоместување на нештата што значат живот. Но љубовта кон човекот на нејзиниот живот успева да победи во моментите кога (се чини дека) му е најпотребна.

Значаен е придонесот на директорот на фотографија Милорад Глушица, кој на листата соработници, по Емир Кустурица или Слободан Шијан, го става и Иво Трајков, носејќи го со себе стекнатото искуство, пред сè, во употребата на светлото во ноќните кадри. Интересна е и неоптоварената оригинална музика на Тони Китановски, кој повторно соработува со Трајков. МЕДЕНА НОЌ е солидна драма во која има блескави моменти. Репертоарската среќа (ќе) лежи во актуелноста на случувањата на големиот екран кои го кажуваат неискажаното, премолченото, несирнатото...



АЛЕКСАНДАР ТРАЈКОВСКИ

УДК 791.229.2(497.7)"2009/2015"
Кинопис 47/48(26), 2015

ГРАДЕЊЕ ПРЕПОЗНАТЛИВОСТ: СОВРЕМЕНИОТ МАКЕДОНСКИ ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ (2009 – 2015)

Да се сними документарен филм во денешно време е лесно. Исто како што е лесно и да се сними игран филм. Но, интересно е што иако сè е неверојатно достапно – технологија за снимање на секој чекор, софтвер за монтажа во сечиј лаптоп, интернет за истражување и ресурси – добрите документарни филмови се прават речиси со исто темпо како и пред дваесет години. Добриот документарен филм бара добра приказна. Не е дека сите добри приказни се искористени, секојдневно се раѓаат десетици нови, која од која поинтересна и посликовита за раскажување. Исто така, важно е добрата приказна добро да се разложи и да се аплицира на камера за да му се презентира на гледачот како што треба. Многумина грешат во овој дел, односно прерано или предоцна ја решаваат приказната, правејќи го филмот здодевен и непривлечен.

Овој мој општ вовед, инфантилно разложен на залачиња, го приложувам како вовед во документарен филм каков што јас би сакал да гледам, а овој мој пишан документарен филм го посветувам на современиот македонски документарец, за кој одамна се нема напишано збор-два, а има што да се каже. На филмското платно во изминативе години се напишани стотици приказни, кои повеќе, кои помалку успешни, но барем се вистински приказни, дел од богатата историја, возбудливата сегашност и непредвидливата иднина на нашиве простори. Во овој скроман текст ќе се обидам да резимирам што се случува со македонскиот документарен филм денес, кои се темите кои најмногу допре-ле до мене како гледач и ќе претставам некои од филмовите кои добија меѓународни признанија и номинации, за кои сите мора да знаеме.

Како прво, морам да споменам неколку елементи кои придонесуваат за развојот на документарниот филм кај нас, а без чија работа не би го имале ни она што го имаме. Прво и според мене, најзаслужно за развојот на документарниот филм во Македонија е појавата на *Фестивалот на креативен документарен филм МАКЕДОКС*, кој неколку години по ред учествува во унапредувањето на документаризмот во Македонија, главно преку одличната програма на документарни филмови од светот, меѓутоа и преку бројните работилници и предавања на кои младите можат од прва рака да ги слушнат различните искуства на документаристите ширум светот, методите за развој на еден документарен филм, како и различните начини на финансирање на таквите филмови. Сметам дека благодарение на овој фестивал голем дел од македонските филмации научија како од една приказна да се направи креативен документарен филм, како и до каде смее да оди креативната слобода во прикажување на вистината.

Покрај значењето на неколкуте филмски фестивали во земјата: *Скопски филмски фестивал*, *Синедејс*, *ИФФК Браќа Манаки*, *Астерфест*... – каде што документарните филмови се, исто така, значаен дел од програмата, како битен елемент за развојот на документарниот филм во земјата би го издвоил и создавањето и неколкугодишното постоење на *Фестивалот за планински филм ЕХО*, кој прераснува во етаблиран фестивал со изворедна селекција на филмови, чија главна насока се природата и активностите поврзани со неа. Во текот на годините, на овој фестивал се прикажани десетици интересни филмови од оваа тематика, а во последниве години е забележан и пораст на македонските авантуристи кои се одлучуваат своите авантури да ги документираат и да ги претстават во форма на документарен филм.

Како следен, исто така, важен елемент треба да се спомене и работата на *Агенцијата за филм* на Република Македонија, поранешен *Филмски фонд*, со чии средства се покриваат најголем дел од македонските документарни филмови, кои – кој помалку, кој повеќе – оставиле некаков печат во филмската уметност кај нас.

И покрај горенаведените елементи, она што е особено интересно и што радува е развојот на интересот за документарни филмови кај младите филмации, студенти на двата најпознати факултети за филм кај нас, *ФДУ* и *ЕФТА* (поранешна *ЕСРА*). Од нивните испити и дипломски работи се излезени некои од најинтересните документарни филмови, многу од нив прикажувани на повеќе филмски фестивали ширум Европа и светот. Во овие филмови се чувствува енергијата на младите македонски

документаристи, кои се надевам еден ден ќе станат и светски познати прикажувачи на вистината.

Нашето патување низ македонскиот документарен филм нема да биде хронолошко, бидејќи времето во филмот е ирелевантно и претставувањето на филмовите ќе го направам по мој личен избор, не според квалитетот, туку според лично доживување.



Еден од најемотивните филмови кој ми остави впечаток последнава година е филмот *ДЕТЕТО ВО СВЕТОТ* (2014) во режија на Гоце Цветановски, филм за најпознатиот македонски режисер, сценарист и видеопатописец, прерано починатиот Љубе Цветановски, кој преку своите телевизиски репортажи од целиот свет ни ги донесе културата, обичаите и начинот на живот на речиси сите светски цивилизации. Филмот е снимен во интересен документарно-биографски манир, во кој неколку наратори (неговиот син, неговиот брат, како и други членови на семејството) читаат извадоци од неговите мемоари, додека визуелно ни се претставени аналогии на приказните извадени од патувањата на авторот низ другите земји. Филмот претставува мошне емотивна документарна целина, интересна за сите оние кои барем еднаш се сретнале со некоја од репортажите на овој патописец, како и за секој кој своите животни искуства ги поврзува со своето минато.





Како еден од најинтересните филмови од поцнежната македонска документарна продукција би го издвоил долгометражниот документарен филм БАРАЈКИ СИ ЈА СРЕКАТА (2013) на една од најетаблираните македонски документаристи Марија Џицева. Овој филм ја раскажува приказната за осум македонски ергени кои организирано заминуваат во Русија со цел да си пронајдат невести. Поделен во три дела (Вера, Надеж, Љубов) филмот на своевиден трагикомичен начин го раскажува патот на ергените до Москва, нивните лични приказни и трагедии и средбите со потенцијалните невести. Иако за најголемиот дел потрагата ќе биде неуспешна, како завршеток на филмот е среќната приказна на двајцата за кои оваа потрага ќе значи почеток на една љубов.

Иако тематиката на филмот е прилично локална, интересен е неговиот широк прием на филмските фестивали ширум Европа, па и пошироко каде што не се дава само премиерно туку добива и неколку значајни награди како што е наградата за најдобар документарен филм за Југоисточна Ев-



ропа на Фестивалот на филмови од Југоисточна Европа SEE Paris и неколку награди од фестивалите во регионот.

*** **

Од албанските режисери во Република Македонија, интересна е филмографијата на режисерот Арбен Тачи, кој со своите филмови ја претставува новата генерација албански автори во Македонија, со сериозен пристап кон документарниот филм и негово ставање на едно повисоко естетско ниво.

Во неговиот последен филм ПОСЛЕДНИОТ ОТПОР НА СТАРЕЦОТ (2014) камерата нè води низ светот на занаетчиството во Македонија, преку приказните на неколку занаетчи кои раскажуваат за својата работа, условите за работа некогаш и сега и стравот за иднината на нивните занаети. Централниот лик во филмот, старецот Гарип Ибрахим, е изработувач на дрвени лажици од Тетово кој раскажува за уметноста на изработката на лажици, за минатото кога неговите лажици хранеле усти од цела Македонија и за сегашноста кога едвај успева да продаде една или две лажици. Последниот отпор кај него е неприфаќањето на сегашноста, во време кога неговите лажици веќе не се потребни и младите не сакаат да се занимаваат со занаетчиство. Покрај неговата приказна, камерата ни претставува уште неколку занаетчи од најразлични профили кои од различни причини се одлучиле за својата професија, а која ги спасила во тешките моменти од нивните животи.

Она што го прави овој документарен филм интересен и креативен, а оттука и го одземе моето внимание, е начинот на снимање. Наместо класичниот документаристички пристап: прашање-одговор, режисерот во овој филм се служи со директен пристап. Имено, камерата е поставена да снима додека протагонистите зборуваат и работат, неоптоварени од тежината на пристапот на прашање-одговор.

Интересен за спомнување е и неговиот претходен филм, филмски есеј ШАРСКИ ЗРАЦИ (2011). Филмот претставува визуелно естетско патување низ убавините на нашата најголема планина – Шар Планина, која со своите врвови го претставува најважниот планински масив во државата, обележувајќи ја територијата на Република Македонија од северозападната страна и штитејќи ја од европските ветришта и студени струи. Филмот е снимен со извонредна фотографија, во доста класичен манир со наратор кој во „офф“ ги кажува податоците за планината, висината на највисоките врвови, имињата на природните езера, видовите флора и фауна и сите информации што на овој филмски есеј му дава едукативно- документарен карактер.

Она што особено радува е зголемувањето на интересот за документарниот филм кај младите филмации, било аматерски или, пак, студенти на филмските факултети во земјава. Најголем дел од одличните студентски документарни филмови се испитни филмови, во кои може да се почувствува слободата на младите автори, сè уште неоптоварени од тежината на правењето професионален филм, со финансиски планови, апликации за фондови, барање средства и слично. Сосема јасно е тоа, бидејќи најголем дел од младите режисери се цела филмска екипа, односно речиси сите имаат ХД-камери и некако познавање од популарните програми за филмска постпродукција. Ако не сосема непотребна, потребата од екипа е значително намалена, а тоа придонесува за сè поголема флексибилност во снимањето, особено на овој тип филмови. Од овој тип студентски документарци би издвоил неколку чиј квалитет е докажан со проекции и награди на реномирани фестивали во земјава и пошироко.

ВОНЗЕМЈАНИНОТ ЛИ (2013) е дипломски документарен филм на младиот режисер Сашко Мицевски кој ја раскажува приказната за Мики Ли Трајчевски, бездомник од Штип кој себеси се смета за човек кој комуницира со вонземјаните. Филмот се задржува на неговото секојдневје, неговата животна филозофија и на причините за неговата неволност во општеството. Иако наместа филмот добива доза надреалност, режисерот на убав начин ни прикажува една психолошка состојба на човек кој не може а и не сака да се вклопи во општеството кое според него недоволно се грижи за природата и за нематеријалните нешта. Иако дипломски филм, **ВОНЗЕМЈАНИНОТ ЛИ** доживува премиери во различни земји од светот, а за неговиот квалитет говорат и неколкуте награди, за најдобар студентски документарен филм во Белград и за најдобра монтажа на документарен филм на *Интернационалниот филмски фестивал „Delhi Shorts“* во Индија.

*** **

Од дипломските филмови во изминатите години, не може а да не се спомене еден од најзначајните музички документарци во Македонија, популарно наречени рокументарци, филмот **ДЕНОТ ДА Е РАДОСЕН (2014)** на младата режисерка Љубица Поповска. Овој филм е посветен на култниот македонски рокенрол бенд „Културно уметнички работници“ и ја раскажува приказната за неговото настанување, за начинот на создавањето песни, како и за посебниот непосреден однос со публиката. Иако формата на филмот е класично документарна, со изјави на членовите

на бендот и лица индиректно вклучени во негова-та работа, поранешни членови, музички новинари, нивни фанови и слично, начинот на кој овие изјави се монтирани и инкорпорирани во колажот од снимки од настапите на бендот и нивните дружба му дава на филмот некој послободен пристап, типичен за многу од документарците посветени на панк-рок и алтернативните бендови.



Кога сме кај музичките документарци, вреди да се споменат неколку кои на некој начин го дефинираат овој документаристички жанр на нашите простори. Филмот **АКО НИКОЈ НЕ СВИРИ (2009)** во режија на Ѓорѓи Јаневски и **103 ЉУБОВНО ПИСМО ДО АЛТЕРНА-**

ТИВНАТА КУЛТУРА (2013) во продукција на Мирко Попов и *Канал 103* се филмови посветени на поновата македонска алтернативна музика, првиот посветен на бендот „Бернајс пропаганда“ и вториот за култното радио *Канал 103*. Во двата филма се појавуваат некои од најважните личности од македонскиот андерграунд кои го трасирале патот на македонската алтернативна музика, било преку директно учество во неа, како членови на највлијателните рок бендови, или пак новинарски, главно преку учество во културното радио *Канал 103*.

За македонската музика, овој пат изворна народна, се зборува во документарниот филм **СО МАКИ СУМ СЕ РОДИЛА (2015)**, посветен на легендата на македонската изворна народна песна Вања Лазарова. Во овој документарен филм се преплетени сведоштва на бројните соработници на оваа наша пејачка, кои ја опишуваат како едно од најзначајните лица на македонската музика – како народна така и забавна, па дури и електронска. Емотивниот момент е носен од меланхолијата на изјавите на Вања Лазарова, која се потсетува на своите настапи широм светот, соработката со другите музичари, но и на тагата во моментите кога ги пеела македонските песни, кои за неа се најритмичните и најмелодичните песни воопшто.

Не толку музички, но особено музички интересен, е документарниот филм **НАШИТЕ ВО СТАМБОЛ (2011)**, во режија на Елизабета Конеч-



НАШИТЕ ВО СТАМБОЛ
(Елизабета Конеска, 2010)



НАШИТЕ ВО СТАМБОЛ
(Елизабета Конеска, 2010)

ска, во кој ни е прикажан животот на колонија Македонци кои повеќе од еден век живеат во главниот град на Турција – Истанбул. Преку интервјуа со најистакнатите припадници на оваа заедница, филмот нè води низ нивната историја, причините за доаѓањето на нивните предци во Истанбул, развојот на колонијата низ годините, па сè до денес.

На моменти забавен, но исто така емотивен, филмот ни ја раскажува приказната за една заедница која иако некогаш сочинувала околу 25.000 луѓе, денес брои едвај 500, кои со последните сили се трудат да ја одржат, преку почитување на традицијата, песните, црковните празници и говорењето македонски јазик.

Приказна за вечната човекова потреба по совршенство претставува документарниот филм ТРАГАЧИ ПО ЗВУКОТ (2013) на режисерката Сузана Диневски. Филмот е интимно патување во неколку денови од животот на единствениот македонски изработувач на виолини – Светозар Богданоски, кој сиот свој живот го посветува на изработката на идеалниот инструмент за својот син Костадин, концерт-мајстор во *Големiot театар Лидеу* во Барселона, Шпанија.

Преку прекрасните кадри од процесот на изработка на виолини, пејзажи од нивниот дом во Велес и раскажувањето за процесот на изработка на виолини, овој филм аудиовизуелно ни ја пренесува љубовта на родителите кон нивните деца, претставена преку жртвата на еден татко, кој не сакајќи да дозволи неговиот син да заостане во својот уметнички развој поради немање можности да набави квалитетен инструмент, решава да си го насочи целиот свој живот во негова изработка. Особено интересен е дијалектичкиот момент во филмот, па оттука и во животот на таткото и синот, прикажан преку трката во усовршување на квалитетот на звукот и напредокот на Костадин во свирењето. Како што Костадин напредува во свирењето виолина, така татко му брза да направи сè поквалитетен и поквалитетен инструмент.

ТРАГАЧИ ПО ЗВУКОТ е доста интересен филм, визуелно и аудитивно привлечен главно поради

микроскопското забележување на деталите, било визуелни, било сонорни кои ни ја доближуваат деликатноста на оваа професија, вниманието со кое треба да се работи и нејзината идентификација со процесот на свирење на виолина.

За убавината на овој филм сведочат и бројните фестивали на кои е прикажуван, како и неколкуте награди земени на тие фестивали, како што е Наградата за најдобар документарен филм на *Фестивалот на храна и филм* во Поградец, Албанија, 2013, како и Специјална награда од жиријот на *Филмскиот фестивал Јахорина*, Пале, Босна и Херцеговина, 2013.

*** **

Она што ги одбележа изминативе неколку години, секако, се и бројните документарни филмови посветени на македонската историја. Станува збор за една хиперпродукција на филмови финансирани главно од државата, кои ја негуваат историската тематика и иако голем дел од нив имале кинопремиери, претежно се наменети за телевизиско прикажување на националните телевизии. Тешко е да се дискутира за естетскиот карактер на овие филмови, бидејќи голем дел од нив се правени во класичен телевизиски манир, со монтажа од архивски инсерти, фотографии и документи и приказна раскажана од актер во „офф“, или пак историски факти кажувани од историчари и други професионалци. И покрај тоа, од оваа генерација документарни филмови може да се издвојат неколку кои отскокнуваат од оваа шема и во себе



Кадарод филмот ТРАГАЧИ ПО ЗВУКОТ
(Сузана Диневски, 2011)



ПОСЛЕДНИОТ МАКЕДОНЕЦ
(Илија Пиперкоски, 2015)

инкорпорираат некакви креативни решенија во раскажувањето на приказната, или имаат различен пристап во визуелното претставување. Како таков пристап би го издвоил играно-документарниот пристап, каде што историската приказна е илустрирана со актерска игра.

Од овој вид ќе споменам три играно-документарни филмови во кои се раскажани одредени аспекти од историјата на Македонија, едниот – за еден клучен период од македонската историја, а другите два – за две значајни историски личности.

На последното издание на *Интернационалниот фестивал на филмска камера „Браќа Манакџи“*, широк интерес предизвика премиерата на играно-документарниот филм ПОСЛЕДНИОТ МАКЕДОНЕЦ – ПАТОТ ДО ИСТРЕБУВАЊЕ (2015), во режија на младиот македонски режисер Илија Пиперкоски. Филмот раскажува за периодот од македонската историја пред, за време и по *Балканските војни*, поточно периодот околу потпишувањето на *Букурешкиот договор* (1913 година). Текот на филмот е воден од историски факти, пренесувани преку изјавите на историчари и политичари од сите земји вклучени во потпишувањето на овој договор, односно земјите-учеснички во Балканските војни. Овие историски податоци и факти се надополнувани со играни сцени, во кои македонски актери играат некои од најважните учесници во тогашното македонско револуционерно движење, анализирајќи ги притоа нивните постапки, со потенцирање на причините зошто и како се случувале меѓусебните предавства и убиства, како и причините зошто, како сите други соседни земји, Македонија не успеала да добие

независност. Разноликоста на интервјуираните историчари (од Македонија, Србија, Грција, Бугарија, Турција и Русија) на филмот му дава една објективно-истражувачка димензија, која, пак, на моменти се губи кога со актерската игра се потенцира македонската страна од приказната, на моменти актерски одиграна со нагласена театрална нота.

ДИСИДЕНТ (2013), филм на режисерот Петар Џуровски, ја раскажува приказната за животот на еден од најголемите борци за независност на Македонија, еден од основачите на првото македонско здружение *Македонски народен фронт*, а подоцна и на партијата ВМРО-ДПМНЕ, Драган Богдановски. Документарниот дел од филмот е солидно направен, со интервјуа на лица кои на кој било начин се поврзани со животот на Драган Богдановски, компилирани со негови оригинални изјави и наратор во „офф“-тон. Она што е малку проблематично е токму интеграцијата на играниот дел во документарната целина, донекаде празен и сведен на основна актерска игра без дијалози, што пак – донекаде – го намалува импактот на приказната врз гледачот.





ДИСИДЕНТ
(Петар Џуровски, 2013)

Уште еден играно-документарен филм, кој е интересен од неколку аспекти, е филмот ЛУЃЕ БЕЗ ЗЕМЈА (2011) во режија на Марко Ѓоковиќ, посветен на борците против фашизмот во Егејска Македонија, претставени преку ликот и делото на Вера Фотева, една од најпознатите учеснички во Граѓанската војна во Грција, чие страдање продолжува долго по нејзиното заминување од Егејска Македонија. Овој пат актерската игра е посолидна, во филмот се појавуваат култни македонски актери како што се Емил Рубен, Верица Недевска и други, надополнети со нарација во „оф“ и снимки од изјави на Вера Фотева, а за позитивниот импакт на филмот помага и музиката компонирана од Горазд Чаповски, во изведба на бендот „Мизар“.

Во иста насока, за борбата и егзодусот на Македонците од Егејска Македонија треба да се спомне и компилациската архивско-документарна серија СВЕДОЦИ (Македонија, Канада, Австралија), во која преку изјавите на директните учесници во настаните поврзани со геноцидот на Македонците во Егејска Македонија се раскажува нивната приказна, нивната голгота и желбата за повторно враќање на своите огништа. Она што ги прави овие филмови посебно интересни е фактот што целата нарација е постигната со монтажа

на изјавите на учесниците, наместа збогатени со архивски снимки. Режиер на првите два филма од оваа серија СВЕДОЦИ МАКЕДОНИЈА (2012) и СВЕДОЦИ КАНАДА (2014) е Атанас Чупоски, додека на СВЕДОЦИ АВСТРАЛИЈА (2015) Режиер е Марија Џицева. Овие филмови се дел од проектот „Евидентирање, фотографирање, снимање и архивирање на видеоматеријали и разговори со Македонци протерани од Егејска Македонија во 20 век“ и имаат за цел презентација на сведоштвата на лицата кои биле протерани од Егејска Македонија.

*** **

По овој краток преглед, би можел да резимирам дека македонската документарна продукција е разновидна, со претставници на сите документаристички потстиливи, од најкласични па сè до оние поавангардни од вообичаено. Бројните награди кои македонските документарни филмови ги земаат ширум светот сведочат за квалитетот на македонската документарна продукција, како и за индивидуалната посебност на македонските филмски Режиери. Оттука, сметам дека – иако почетоците на македонскиот документарен филм се солидни, она на кое имаме причини да се надеваме – се развој и препознатливост на македонскиот документарен филм во светски рамки.

ДАМЈАНА ИВАНОВСКА

МАКЕДОНСКИОТ КРАТОК ИГРАН ФИЛМ – ВЕЖБА ИЛИ ЗАНАЕТ?

Краткиот игран филм не е стилска вежба која треба да ја практикуваат само оние што започнуваат да го учат филмскиот занает. Краткиот игран филм сам по себе бара добра идеја, но и добра реализација, зашто во тој кус уметнички израз најсилно се прикажува и докажува способноста за одржување на приказната и нејзиното раскажување. Сè се случува во тие неколку минути, од градењето на ликовите, развивањето на дејството, па дури и деконструкцијата на приказната.

Македонскиот краток филм веќе подолго време го држи статусот на израз на недоучените и недоквалификуваните, кои преку режирањето на краткометражен филм ќе можат да станат филмации. Особено радува фактот дека сè повеќе се продуцираат кратки играни филмови, кои со поддршка на *Агенцијата за филм* на Р. Македонија успеваат да излезат пред публиката во еден облик кој сè повеќе и повеќе наликува на созреана целина.

Кај нас веќе постојат традиции на промовирање на кратките играни филмови пред македонската публика во рамките на големите фестивали, како што се: *Синедејс*, *Скопски филмски фестивал* и *ИФФК „Браќа Манаки“*, исто така кратките играни филмови се во фокусот на фестивалите како што се: *Астерфест* и *Анимакс – фестивалот на анимиран филм*. Несомнено е дека македонската публика може да ги проследи и на индивидуалните премиери кои се случуваат и во рамките на кинозалите во земјава, како што е киното при Кинотеката на Македонија или киното „Фросина“.

Во последно време се забележува и организирање филмски проекции на невообичаени места, кои, пред сè, би требало да овозможат раздвигување и анимирање на филмската публика. Излегувањето на филмската проекција надвор од кинозалата претставува нов бран кој започнува да се појавува во нашата земја, а сето тоа придонесува за афирмација и презентација на домашните автори и тоа токму пред онаа публика која никогаш не би дошла на проекција на кратки играни или анимирани филмови.

Но, сосема поинаква е состојбата со анимираниот филм, каде што веќе се докажаа неколку уметници како што се: Вук Митевски, Жарко Ивановски и Иван Ивановски. Продукцијата на анимираните филмови одамна е сведена на одвај едно дело во годината или воопшто и нема. Пред сè, тоа се должи на фактот дека анимираниот филм во своето создавање бара повеќе време, повеќе средства и многу трпение, па затоа делата што овие неколку автори ги создаваат вредат многу и зборуваат многу повеќе за нивната зрелост како уметници и филмации.

Краток филм - долг ум

Меѓу највпечатливите наслови кои се издвоија и кои предизвикаа реакции кај публиката беше 15-минутниот краток филм **ЧОВЕКОТ КОЈ ИМАШЕ ЧУДНА НАВИКА ДА МЕ МАВА СО ЧАДОР ПО ГЛАВА** во режија на Вардан Тозија.

Овој филм со чудно долг наслов сместен во едно трагикомично време ни ја раскажува при-



казната за Петар, безнадежен губитник-писател изгубен во уште побезнадежното секојдневје во кое, молчаливо и без никакво објаснување, навлегува фантастичниот чадорџија кој како потсетник го носи своето оружје - чадорот и го менува секој изминат ден на кутриот Петар.

Филмот со оваа симпатична приказна и извонредна глума на Игор Ангелов, која успешно избегнува да се движи на тенкиот раб на извеш-

ЧОВЕКОТ СО ЧУДНА НАВИКА ДА МЕ МАВА СО ЧАДОР ПО ГЛАВА (Вардан Тозија, 2012)



таченост, успеа да ги придобие симпатиите на публиката, кои филмот го оценија како инвентивен и нов пријатен момент во македонската кинематографија, со што на режисерот Вардан Тозија му се предвиде интересна филмска иднина. Раскажувачкиот тон на филмот, преку гласот на раскажувачот - позајмен од Владо Јовановски, дополнително го означува филмот како некоја приказна која прераскажана од некој што видел и разбрал сè, но сè уште не знае како да го објасни, нам како на гледачи нè сместува во удобното седиште и ни го раскажува ова смешно и несекојдневно событиее.

Но, и покрај сè, филмот сè уште не ја надминува придавката на само интересно и смешно. Успешната комедија е комедија на ситуации и токму тоа го прави овој филм особено интересен. Интересната монтажа и фотографијата совршено го дополнуваат ова дело, но идејата, и покрај успешната реализација, се стопува во оној миг кога ќе заврши филмската приказна. Целиот филм е како играње на сигурно, како нешто што сигурно ќе „запали“ кај публиката и ќе ја насмее. Идејата и играњето со стереотипите, поточно нивното кршење, се веќе видена постапка. Исто така, идејата за човек кој е удиран со предмет како необјаслива казна за неговото постоење е веќе искористена тема во филмот УЖАСНО БАВЕН УБИЕЦ СО ИСКЛУЧИТЕЛНО НЕЕФИКАСНО ОРУЖЈЕ (The Horribly Slow Murderer with the Extremely Inefficient Weapon) на американскиот режисер Ричард Гејл. Сличноста на тематиката е повеќе од очигледна, па сепак третманот на приказната и раскажувањето укажуваат дека Вардан Тозија сосема поинаку го развива својот филм од оној на Ричард Гејл.

Но, да резимираме, филмот ЧОВЕКОТ СО ЧУДНА НАВИКА ДА МЕ МАВА СО ЧАДОР ПО ГЛАВА е пријатно изненадување во рамките на македонската кинематографија. Начинот на кој е склопен и развиен ветува многу за понатамошното развивање на Вардан Тозија, особено што Тозија веќе работи на својот прв долгометражен филм БЕЗИМЕНИ кој оваа година започна да се снима. Филмот својата премиера ја имаше во 2012 година и е реализиран во продукција на „Наше маало“, а како продуцент се јавува Огнен Антов во соработка со Иво Антов. Во главните улоги се појавуваат:

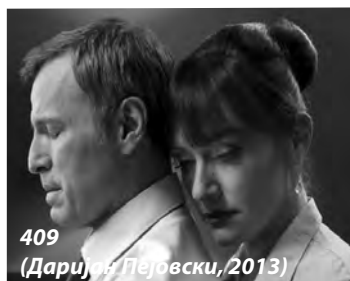
Игор Ангелов, Зоки Џубокс и Милијана Ленак. Сценариото е на Вардан Тозија и е адаптација на краткиот расказ од аргентинскиот писател Фернандо Сорентино. Во филмската екипа се вбројуваат: директорот на фотографија Владимир Самоиловски, Александар Пејовски како автор на музиката, за сценографијата се погрижи Срѓан Митровиќ, монтажер е Филип Грчевски, а за дизајнот на звук беше задолжен Игор Поповски.

*** **

Меѓу оние што работат на долгометражни филмови, поддржани од страна на *Агенцијата за филм* на Р. Македонија, а кои веќе го поминаа „иницијациското“ остварување на краток игран филм, е и режисерот Даријан Пејовски.

Краткиот филм 409 е 13-минутен краток игран филм, кој е во режија и сценарио на Даријан Пејовски. Во главните улоги се појавуваат: Симеон Дамевски и Ирена Ристиќ. Продуценти на овој филм се: Горан Ацевски, Кристијан Ристески и Јовица Пановски, а продуцентските куќи кои го поддржаа овој филм се: „Марни филмс“ и „Вертиго визуал“, како и *Агенцијата за филм* на Р. Македонија. Монтажата е на Горјан Гешоски, директор на фотографија е Димо Попов, додека, пак, музиката е на Александар Пејовски.

Филмската приказна е насочена кон ликот на еден неименуван средовечен човек кој од својот смирен, семеен и удобен живот во „нејасните“ утрински часови заминува во хотелската соба 409. Она што најмногу го опишува овој филм – е зборот „навидум“ – зашто сето она што отпрвин е изградено со голема доза веројатност, прецизност и веродостојност бидува раскршено... Средовечниот човек е човек што има сè. Дом, жена, деца, но е и искачен на високото социјално скалило, за што сведочат скапиот часовник, луксузниот автомобил... Во таа насока е и прељубата кон која нè води дејството во овој филм. Сè изгледа нормално, сè изгледа очекувано, но не и соочувањето со стварноста. Средбата со неговата љубовница е во хотелската соба 409, каде што нивната задушеност од општествените стеги е очигледно објаснета во дијалогот: „Не можам... Не можам дома. / И јас...“



409
(Даријан Пејовски, 2013)



409
(Даријан Пејовски, 2013)



409
(Даријан Пејовски, 2013)

Кога во хотелската соба овој човек, снимајќи ја средбата со својата љубовница, конечно ја дознава страшната вистина за својата огромна осаменост, тогаш и осамнува денот што веќе ги носи одговорностите со себе. Филмот 409 на Даријан Пејовски е сосема солиден филм, кој е одлично снимен, интересно режиран и стилизиран, но единствената стапица во која филмот „паѓа“ – е повторно онаа очекувана неочекуваност на приказната. Но, филмот се чини сосема оригинален, инвентивен и интересен, за поздрав е и актерската игра на Симеон Дамевски и Ирена Ристиќ – кои добро ги одигруваат ликовите, чија уверливост е особено важна за филмското дејство. Филмот 409 веќе го доживеа своето фестивалско патување со проекциите на 34. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола, Македонија, во програмата „Краток филм“ во 2013 г., на *Меѓународниот фестивал на краткотрајан филм – „Астерфест“* во Струмица во 2014, како и на *Филмскиот фестивал* во Тузла, Босна и Херцеговина, за 2014 година.

*** **

Меѓу филмовите што привлекоа внимание со својата интересна приказна и режисерска инвентивност е и филмот ВЛАКНА на Елеонора Венинова. Во своите 25 минути од филмот, Елеонора Венинова успешно нè внесува во една крими-хорор приказна за која можеме само да жалиме што не прераснала во долготрајан филм.

Покрај режијата и сценариото на Елеонора Венинова, како дел од тимот што го сработи филмот ВЛАКНА се и: директорот на фотографија Димо Попов, авторот на музиката Дејан Спасовиќ, додека,

пак, сценографијата е на Филип Велковски и Никола Ангелковски. Продуцент на филмот е Небојша Илиевски. Главните улоги во овој филм ги толкуваат нашата Ирена Ристиќ и српскиот актер Бојан Жировиќ, а покрај нив се појавуваат и актерите Слаѓана Вујшевиќ и Марија Арсенкова.

Филмот се отвора со сцена од планински предел, каде што двајца планинари ќе најдат на сцена на која се претпоставува дека било извршено убиство, токму преку крвавото фустанче, неколку руси влакна и изгубениот чевел, за потоа да бидат претставени главните ликови: г. Херман, таткото на исчезнатото девојче Камелија и детективката Вајлер, чија задача е да ја пронајде Камелија, жива или мртва. Одеднаш филмот добива димензија на крими-мистерија која ги надминува границите на својот жанр. Но прашањето „Каде си?“ – на кое таткото добива одговор: „Јас сум тука“ ја подгрева атмосферата на мистерија која никако да ја добие конечната разврска. Исто така, тука е проблемот на утврдување на идентитетот на оној чии останки се пронајдени и чија идентификација како постојано да ѝ бега на детективката Соња. Наспроти тврдокорноста на таткото, кој наспроти сите очекувања како воопшто да не тагува поради исчезнувањето на неговата малечка ќеркичка, стои навидум строгата детективка Соња која во миговите на професионално дистанцирање од случајот – многу лично се внесува во решавањето на криминалното дело. Преку оваа и ваква „превртена констелација“, ликовите почнуваат да ги откриваат своите различни фасети на личното, на она што треба да биде претставено. Детективката Соња, која треба да оперира со конкретни докази,



ВЛАКНА (Елеонора Венинова, 2015)



**ВЛАКНА (Елеонора
Венинова, 2015)**

веќе започнува да развива сомневање во логичниот тек на настаните. Сите постапки што таа ќе ги преземе, а кои треба да ја доведат до разврската, ќе завршат безуспешно. Сосема симптоматичен е и оној момент на застанување на влакно во грлото на детективката – секогаш кога треба да изјави, добие или даде информација.

Филмот на Елеонора Венинова, ВЛАКНА, успешно ги надминува жанровските рамки во кои започнува да се движи. Филмот со својата атмосфера и начин на развивање добро го проценува темпото на развлекување и претставување на врските и разврските пред публиката. Во таа насока, единственото нешто што можеби му недостасува на овој филм е неговата воздржаност да не премине во долгометражен, а очигледно е дека има доволно основа за тоа.

Филмот ВЛАКНА својата премиера ја имаше на 33. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ во 2013 година, а е и добитник на наградата „Златно реми“ во категоријата краткометражен трилер/мистерија

на Филмскиот фестивал „Ворлдфест-Хјустон“ во Хјустон, Тексас, во 2014 година. Филмот ВЛАКНА е поддржан од Агенцијата за филм на Република Македонија и од „Партес продукција“.

*** **

Во рамките на годинешното 36. издание на ИФФК „Браќа Манаки“, битолската публика, како и сите филмации и филмофили можеа да погледнат и неколку кратки играни филмови од македонски автори. Меѓу нив беа филмовите: КАРМА на Владимир Митревски, ПЕПИ И МУТО на Георги Унковски и ДОЛУ ОД РАЈОТ на Саша Станишиќ.

Но, покрај премиерната проекција на ДОЛУ ОД РАЈОТ и ПЕПИ И МУТО, филмот КАРМА на Владимир Митревски својата премиера веќе ја доживеа на затворањето на Скопскиот филмски фестивал. Режијата и сценариото на филмот КАРМА се на Владимир Митревски, монтажата е на Филип Грчевски, директор на фотографија е Наум Доксевски, додека, пак, продуцент е Дејан Крајчевски. Главните улоги ги толкуваат: Димитрија Доксевски, Акеси Мехмед, Милан Тоциновски и Симона Спировска. Филмот е поддржан од страна на Агенцијата за филм на Република Македонија, а како продуцентски куќи се потпишани: „Круг филм“ од Скопје, „Ливинг пикчрс“ од Белград, „Лајт продакшн“ од Скопје, „Видео хаус – Пигменто визуал студио“ од Скопје и „Аудио хаус“ од Скопје.

Во филмот КАРМА, режисерот Владимир Митревски успешно ги поврзува неколкуте индивидуални приказни кои во еден миг ќе се поврзат



**КАРМА
(Владимир Митревски, 2015)**



со силата на т.н. карма. Според хиндуизмот, кармата претставува причинско-последично одредување на сите настани во текот на животот, што кај нас најблиску, но и најнесоодветно би било означено како судбина. Моралното прашање на кармата, во

нејзината филозофска смисла, е вистинската призма на оваа филмска приказна. Филмската приказна е концентрирана околу Боби, чие дете боледува од тешка болест за која се потребни пари за да биде излекувана. Додека животот на неговото дете виси на конец, тој ќе се обиде по секоја цена да ги обезбеди тие средства и се согласува да биде дел од грабежот на банка во кој ќе учествуваат неговите пријатели Мичо и Бугар. Во исто време, четворицата другари кои лудо ќе се забавуваат во градот, во целата еуфорија на алкохол и наркотични средства, ќе го украдат автомобилот со кој Боби треба да ги пресретне Мичо и Бугар со пленот од банката. Но кармата, која е возвишениот план на Универзумот, ќе ги поврзе

овие ликови кои – според моралното добро – ќе мора да го одиграат својот дел.

Интересно е да се одбележи дека режисерот Владимир Митревски сè уште несмасно игра со клишеизирани ликови, кои изгледаат уште понесмасно вметнати во оваа приказна. Но, тие си ја завршуваат добро работата и затоа филмската приказна не го губи својот континуитет. Интересно е да се спомене дека цикличното повторување на настаните врзани во една целина, која сама по себе е како прекршена наративна линија, наликува на кармата која како филозофија успешно нè вовлекува и нас како гледачи да ги поставуваме и донесуваме нашите судови. Она што, исто така, е особено за пофалба – се добрата фотографија и остроумната монтажа. Филмот КАРМА веќе беше претставен пред македонската публика на два големи филмски фестивали, ИФФК „Браќа Манаки“ и Скопскиот филмски фестивал. Сега останува да биде претставен и широм светот.

Дел од официјалната програма на краток филм, на 36. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ беше и краткиот филм на Георги Унковски, ПЕПИ И МУТО, кој измами искрена смеа во полната сала во Центарот за култура во Битола.

Покрај режијата, Георги Унковски е и автор на сценариото на овој краток 17-минутен филм. Директор на фотографија е Димо Попов, монтажата е на Благоја Неделковски, додека, пак, во главните улоги се појавуваат Сашко Коцев и Пеппи Мирчевски.

Соочен со староста и осаменоста, полицаецот Пеппи веќе се наоѓа пред пензионерските денови.



ПЕПИ И МУТО
(Георги Унковски, 2015)



ДОЛУ ОД РАЈОТ
(Саша Станишиќ, 2015)

Неговиот надреден, кој иако е недоволно искусен, ќе се обиде да го убеди порано да се пензионира. Но, замената на Пепи е младиот Муто, карактер кој совршено одговара на неговото име. Млад, неискусен и по малку збунет, Муто заедно со својот ментор и партнер Пепи треба да разрешат еден несрекен случај или убиство... Филмот на Георги Унковски ПЕПИ И МУТО е краток игран филм кој сосема успешно го изведува од почеток до крај. Забавни, смешни и досетливи, но на моменти сосема извештачени се дијалозите меѓу овие два сосема различни ликови. Но токму во тие комедии на карактери, херојот и неговиот „сајдкик“ ја следат рамката која води кон исполнување на очекувањата и играњето со клишеата, со што се создава комичното во овој филм.

Но, добитникот на наградата „Мала златна камера 300“ на 36. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ е директорот на фотографија Георги Наумовски за филмот ДОЛУ ОД РАЈОТ кој е во режија на Саша Станишиќ, а работен според сценарио на Кристина Христова Николова.

Приказната на ДОЛУ ОД РАЈОТ е еден вид црна комедија во која тинејџерката Ана ја заменува СИМ-картичката од својот телефон со таа од нејзиниот починат дедо. Во обид да најде пари за

концертот на кој сака да оди, таа започнува да им испраќа пораки на своите родители. Но, шегата нараснува и само Ана ќе го извлече подебелиот крај од оваа несолена шег. ДОЛУ ОД РАЈОТ е филм што има едноставна приказна и солидна реализација. Приказна и изведба која на моменти го надминува смешното и станува по малку патетична. Но, токму тука филмот на Саша Станишиќ го пронаоѓа својот израз. Патетичното и смешното ги отсликуваат ликовите кои собрани ја градат приказната. Себични и своеглави се ликовите на мајката и таткото на Ана, нејзиниот чичко и тетка кои се расправаат за тоа кој да му ги испрати парите на дедо им во рајот. Таквите односи не ја одбегнуваат и Ана, која за да биде „најкул“ во друштвото мора да купи билет за концертот на кој се точи и алкохол...

*** **

За разлика од кратките играни филмови, кратките анимирани филмови во последните години доживуваат нов подем...

Еден од авторите чија определба е анимираниот филм е уметникот Иван Ивановски кој во 2012 година го прикажа својот анимиран филм НАРОДЕН ФРОНТ 12. Покрај режијата, сценариото и монтажата се, исто така, на Иван Ивановски.



ДОЛУ ОД РАЈОТ
(Саша Станишиќ, 2015)



НАРОДЕН ФРОНТ 12
(Иван Ивановски, 2012)



АЛЕРИК
(Вук Митевски, 2013)

Филмската приказна е поделена на три дела. Во зградата на улицата „Народен фронт“ бр. 12 – се случуваат многу нешта. Таму живее едно семејство кое штеди и кое на посебна полица го сместило прасето-касичка кое секојдневно треба да се полни со парички кои треба да овозможат удобен живот. Таму живее човек кој својот прозорец го изсидал со тули и плашливо чува стража на целата улица. Но, сите овие настани се само алегии за состојбата во која се наоѓа општеството денес. Декадентноста на шоуто и обидот за кражба, како и затвореноста на човекот кој ги одбројува своите денови, силно зборуваат за она што се случува околу нас. Филмот НАРОДЕН ФРОНТ 12 е изработен во техника на стоп-анимација и е во продукција на „Трис филмс“, а е реализиран со поддршка на Агенцијата за филм на Република Македонија. Својот фестивалски живот филмот НАРОДЕН ФРОНТ 12 го доживеа на повеќе фестивали во регионот и пошироко, меѓу кои се: *Меѓународниот фестивал на краткометражен филм SHORT FORM* во Горњи Милановац, Србија, *Аниматека – Меѓународниот фестивал за анимиран филм* во Љубљана, Словенија, *Анимакс филм фест - Меѓународен фестивал за анимиран филм* во Скопје, како и на ИФФК „Браќа Манаки“, *Notfall - Меѓународниот филмски фестивал* во Луварден, Холандија, *Филмскиот фестивал* во Тузла, Босна и Херцеговина и многу други...

Во истата техника е сработен и филмот АЛЕРИК во режија на Вук Митевски. Работен во стоп-анимација, според сценариото на Теона Митевска, АЛЕРИК ја раскажува приказната за момче-војник,



АЛЕРИК
(Вук Митевски, 2013)



АЛЕРИК
(Вук Митевски, 2013)

кое по смртта на својот дедо решава да замине во војска за да се одмазди за неговата смрт. Филмот АЛЕРИК изобилува со убаво преточена приказна и интересно портретирање на војната и суровоста кои произлегуваат од неа. Филмот е во продукција на „Сестри и брат Митевски“, во копродукција со германската продукциска кука „Busse & Halberschmidt“, а е реализиран и со помош на Агенцијата за филм на Република Македонија. Добитник е на повеќе награди, меѓу кои се: Наградата за најдобар анимиран филм на *Меѓународниот филмски фестивал* во Л'Аквила, Италија и Наградата „Вила“ за најдобар анимиран филм на *Филмскиот фестивал* во Тузла, Босна и Херцеговина.

На отворањето на годинешното 36. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ беше прикажан и краткиот анимиран филм КРУЖНОТО ПАТУВАЊЕ НА МАРЕТО во режија на Жарко Иванов. Сценариото на овој анимиран филм е на Жарко Иванов и Александар Прокопиев, додека, пак, директор на фотографија и аниматор е Крсте Господиновски. Овој филм е дел од една тематска целина на авторот Жарко Иванов, на кое претходеше краткиот анимиран филм КРУЖНОТО ПАТУВАЊЕ НА СЕНКАТА. Овој пат приказната се одвива во Битола, каде што младата девојка доаѓа во градот и го запознава новиот свет на „подвижните слики“.

*** *** ***

Македонскиот краток филм, како и краткиот анимиран филм веќе започнуваат да се поместуваат од нивната предложена рамка на прво искуство на филмацијата со филмскиот материјал. Особено би било полезно доколку краткиот играл филм стане практика која ќе ја користат сите режисери, без разлика на нивното искуство. Маргинализацијата на кратките филмови како обиди и вежби веќе треба да биде минато и конечно треба да се увиди дека краткиот филм си има своја тежина, зашто понекогаш е лесно да пишеш лош роман, но многу потешко е да се напише добар краток расказ...



LAZAR

A FILM BY SVETOZAR RISTOVSKI

SMALL MOVES FILMS MP FILM PRODUCTION IN CO-PRODUCTION WITH GALA FILM ARIZONA PRODUCTIONS WITH THE SUPPORT OF MACEDONIAN FILM AGENCY CROATIAN AUDIOVISUAL CENTRE
BULGARIAN NATIONAL FILM CENTRE AND EURIMAGES "LAZAR" VEDRAN ZIVOLIC NATASA PETROVIC GORAN NAVOJEC DEJAN LILIC CASTING BY KIRIJANA A. NIKOLOSKA MUSIC TUOMAS KANTELINEN
COSTUMES BY KATARINA KOLIMBATOVIC NEVENA CAKLOVIC EDITED BY ATANAS GEORGIEV BENOIT DELBOVE PRODUCTION DESIGNER IGOR TOSEVSKI SOUND DESIGNERS SRDJAN KURPJEL IGOR POPOVSKI
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DEJAN DIMESKI MSC EXECUTIVE PRODUCERS KORNELIJA RISTOVSKA SUZA HORVAT CO-PRODUCERS GUILLAUME DE SEILLE KIRIL KIRILOV GALINA TONEVA
PRODUCED BY SVETOZAR RISTOVSKI IGOR A. NOLA WRITTEN BY SVETOZAR RISTOVSKI GRACE LEA TROJE DIRECTED BY SVETOZAR RISTOVSKI

© 2015 SMALL MOVES FILMS MP FILMS GALA FILM ARIZONA PRODUCTIONS ALL RIGHTS RESERVED

SMALL MOVES

MP FILMS

arizona

EUROFILM

EUROFILM

EUROFILM

EUROFILM

EUROFILM

EUROFILM

EUROFILM

EUROFILM

ПЕТАР ВОЛНАРОВСКИ

ВРАЌАЊАТА НА ЛАЗАР

- за филмот ЛАЗАР
на Светозар Ристовски,
Small Moves Production, 2015 год. -

„Убаво е чувството кога еден проследувач на националната кинематографија успева да согледа возобновена и силна тенденција кон сериозност и посветеност во СОЗДАВАЊЕТО ФИЛМ!“ – баш вака, пред десетина години, го започнав својот осврт кон играниот првенец на Светозар Ристовски, филмот ИЛУЗИЈА (2004), па продолжив – „Убаво е кога со секој нов таков филм, хоризонтот на очекување кај критиката и публиката е сè повисоко и подалеку зацртан. Убаво е кога се има чувството дека со секој нов филм добиваме повеќе и повеќе и дека можеме дури и ние самите да си ги подигнеме стандардите и критериумите на нашите очекувања, без беспотребната грижа на совест од локал-патриотска природа, која долго време нè тераше да ги делиме филмовите кои ги конзумираме на *наши* и *странски*, се разбира, со тоа што за оние *нашите* – важеа доста поблаги критериуми за филмот да се етикетира како *добар*“...

Затоа, еве – ќе продолжам во таа смисла и со задоволство ќе констатирам дека, исто така, убаво е што и филмот ЛАЗАР (2015) е еден од филмовите кои со полна, апсолутна и бескомпромисна сериозност ги обработуваат темите за кои се нафатиле...! Задоволството е дотолку поголемо поради фактот дека авторот на овој филм, нашиот филмски режисер Светозар Ристовски, сè уште, исто толку бескомпромисно и сериозно, останува доследен и достоен на своите индивидуални авторски ставови, постапки и поетики...!

Ова е трето играно остварување на Ристовски (ИЛУЗИЈА /2004/, ДРАГ Г-НЕ ГРЕЈСИ /2010/, ЛАЗАР /2015/), па веќе можеме да зборуваме за една цврсто оформена и видно особена филмска поетика на овој наш филмски автор, кој – со ова свое трето играно остварување, кое ја имаше својата свечена премиера на отворањето на 36. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ – не само што континуирано, принципиелно и дејствено ги продолжува својата сериозност и бескомпромисност во однос на СОЗДАВАЊЕТО ФИЛМ, туку ги докажува и потврдува својата индивидуална и специфична авторска дарба и сензибилност, како и својата умешност во „говорењето на уметничкиот филмски јазик и код“ – во структурирањето на својата специфична филмска поетика и естетика...



ЛАЗАР
(Светозар Ристовски, 2015)

1.Филмот

ЛАЗАР, навистина, е супериорно реализирано играно филмско остварување, и тоа гледано од кој било аспект на филмот... Исто така, ЛАЗАР е филм карактеристичен и неповторливо особен за овој наш лирски обоен филмски автор – кој со секое свое ново филмско остварување, без разлика дали тоа е игран или документарен филм, само повторно и одново ги покажува и докажува своите високо рафинирани авторски постапки и својата специфична авторска поетика – поетика која се одликува, пред сè, со една длабока лиричност во авторскиот исказ, како и со еден интенционално потенциран лаконски исказ што се однесува до вербалниот елемент на филмот... Овој момент, естетски суптилно поддржан и комбиниран со поетиката на снимање и филмско искажување преку бавни, долги, мирни, но често и тензични кадри, како и кадри во крупен план кои ја фаворизираат фацијалната и телесната експресија на ликовите на сметка на вербалната, се доминантниот печат и естетската доминанта на филмската поетика на Светозар Ристовски, односно негов – веќе препознатлив и длабоко својствен – филмско-поетички и стилски печат...

Така е и во неговото најново филмско остварување, во филмот ЛАЗАР: режијата во филмот е длабоко издржана, есенцијално мотивирана и функционална, но дискретна и ненаметлива во однос на гледачот, што навистина е реткост кај нашите филмски автори – барем во последно време. Токму тоа е една од најдоминантните авторски карактеристики кај овој наш филмски автор, кој бескомпромисно и доследно успева да ја одржи и негува високата и рафинирана лиричност во својот филмски израз, преку акцентирање на визуелниот и музичкиот код наспроти опскурноста и мини-

малноста на вербалниот, говорен код во филмот. И да не забораваме – дека токму таквиот сооднос на филмските кодови – го означува, дефинира и заокружува филмското поетичко „писмо“ на Ристовски, кое беше и останува негов неодминлив и траен печат – во смисла на веќе една целосно формирана, зрела и заокружена филмска поетика, како препознатлив авторски печат на овој наш значаен филмски автор.

Потоа, филмската фотографија на Дејан Димески во овој филм – е дури и повеќе од одлична и е секогаш во смисла и во функција на филмската приказна и атмосфера. Неговиот успешен уметнички „дијалог“ со режисерот на филмот преку филмската слика е и повеќе од видлив, и не излегува ни милиметар од естетските рамки на целоста на филмот – туку напротив, речиси целосно ја следи и реализира основната поставка и идеја на авторот на филмот. Филмската слика е еден од носителите-стожери на филмската поетика на Ристовски, и Димески тоа го знае ем навистина умее и да го реализира, како што е случај и во овој филм: долгите (особено ноќните) кадри во филмот се „слики“ кои го одземаат здивот со својата висока естетика и со својата сликовна палета, донесувајќи ја онаа толку посакувана, високо естетска интонација на филмот, како и моментот на уметничко доживување и уживање во филмот. Од друга страна, пак – контрастот помеѓу ноќните и денските кадри, потоа контрастот помеѓу екстериерните и ентериерните кадри, како и играта помеѓу загаснатите и живите колор-нијанси во различни секвенци од филмот, се семантичко обременување на филмската слика во најдобра смисла – во смисла на акцентирање на значенските и атмосферските контексти на приказната...

И музиката во филмот, исто така, е длабоко функционална од аспект и во служба на содржината, приказната и дијалозите во филмот и е естетски издржана од аспект на филмската атмосфера и динамика – и исто како и филмската фотографија, филмската музика во овој филм е семантички обременета во најдобра и најефективна смисла: контрастите помеѓу амбиентално-класичните, рок-панк и турбо-фолк звуците – се во оптимална согласност и корелација со фотографијата на филмот, во смисла на акцентирање на значаенските и атмосферските контексти на приказната, како и во согласност и во служба на самата нарација на филмот. За изборот на музиката во филмот, можеме да кажеме дека во овој филм, исто како и во претходните остварувања на Ристовски – музиката е повторно еден од посилните и носечки естетски елементи во филмот и е носител на значаен и робуствен дел од семантичкиот „товар“ на филмот, значаенски со иста тежина како и сликата, кадрирањето и секвенционирањето на филмот – но никако и никогаш помалку од нив...

Потоа филмската монтажа на тандемот Беноа Делбуве и Атанас Георгиев – е високо-прагматично функционална – и е во строга, но хармонична согласност со дејствието и динамиката на филмот. Можеме да кажеме дека токму преку монтажа, кадрирањето и секвенционирањето на филмот – филмската нарација се здобива со вистинскиот и ефективен пулс и ритам, компоненти неопходни за функционалноста и течението на едно сериозно филмско остварување. Во ЛАЗАР – тоа е изведено оптимално и е неодоив и интегрален дел на филмската естетика на овој филм.

Што се однесува до актерските остварувања, филмот избобилува со одлични актерски перформанси на речиси целата актерска екипа. Особено мора да се нагласат извонредните актерски изведби на „гостите-актери“ Ведран Живолик (Лазар) и Горан Навојец (Мики) од Хрватска, како и Александар Сано (Цона) од Бугарија, кои со завиден лесен манир и без никаква актерска воздржаност или пак театралност, ни ги доловуваат ликовите во приказната, пред сè преку фацијалната и телесната експресија наспроти вербалната, која во филмот е сведена на гол неопходен минимализам. Речиси истото можеме да го кажеме и за нашите „домашни“ актери Наташа Петровиќ (Катерина), Дејан Лилик (Тони), Тони Михајловски (Роки), итн. – кои, иако можеби во нешто помала мера – сепак успешно и функционално ја следат ваквата авторска поетика на филмот... Во секој случај, мора да се каже дека режисерот успева да извлече максимум од сета своја актерска екипа – и во оптимална мера да ја овозможи и реализира својата специ-

фична, лирска и лаконска во однос на изречениот збор – филмска поетика...

И така – токму преку сите овие погоре наведени карактеристики и квалитети на овој филм, Ристовски уште еднаш успева да СОЗДАДЕ ФИЛМ. Вистински, топол и човечки; естетски, лирски и уметнички. Како и претходно, а искрено се надеваме – и понатаму...

*** **

Единствено, можеби – можеме да изнајдеме само една мала, но потенцијално „опасна“ тенденција во ваквата филмска постапка – како забелешка кон поетиката на овој наш филмски автор, а тоа се честите и „за малку предолги“ во времетраење кадри... Во која смисла...? Па, во овој филм може особено да се забележи (честата) појава на *предолгото траење* на одредени кадри – кои, колку и да се естетски обликувани и визуелно убави и рафинирани – сепак се *предолги* од аспект на семантичката нивна вредност... Значи, во овој филм, еден одреден и не мал број долги кадри во филмот, се едноставно – „за малку“ *предолги* – и со тоа ја „презаситуваат“ семантичката смисла која ја носат, и чинат неизбежна „значенска тропа“ во филмското дело (што е од големо значење за целостта на филмот), а и беспотребно го пролонгираат времетраењето на филмот (што е од помало значење за целостта на филмот). Бидејќи, треба да сме свесни дека во природата на филмот, односно во филмската структура, времето како категорија – во перцепцијата на гледачот – е екстремно различна од секојдневната перцепција – и тоа е веќе одамна познат и потврден факт во филмското производство денес. Во филмот како целост, времето е перцепциски „развлечено“, па при гледањето филм – „две до три“ секунди изгледаат (и значаенски „тежати“) многу, многу повеќе отколку што ги доживуваме/перципираме во секојдневјето, односно се чинат како многу подолго време отколку објективното хронолошко време; па така, и само две до три секунди „вишок“ во времетраењето на еден кадар и/или секвенца, доведува до една потенцијално „опасна“ можност да се „презасити“ семантичко-информациската вредност на кадарот/секвенцата и со тоа да се предизвика „семантичка тропа“, односно значенско развлекување и разводнување на наративот... Тој момент е присутен во некои кадри и секвенци од ЛАЗАР. И со тоа, некои делови од филмот, односно некои кадри и секвенци во филмот – иако во мала мера, сепак оставаат впечаток на предолго траење, односно имаат ефект на „разблажување“ на *веќе постигнатиот* ефект кај гледачот – што е штета во секој случај, бидејќи се работи за момен-

ти кога со тоа се компромитира посакуваниот и *веќе остварен* ефект кај гледачот... Со мали корекции (скратувања) на времетраењето на предолгите кадри – и тоа не за многу, туку „за понекоја секундa“ од кадар/секвенца – таквото беспотребно „разблажување“ лесно можеше да се избегне...

*** **

Но, нејсе... Бидејќи во целост – и покрај оваа ситна забелешка – филмот ЛАЗАР е едно високо-естетско филмско остварување, кое може слободно и достоинствено да се „исправи“ како естетски и филмски пример на *вистински филм* – како сред домашната, така и сред светската филмска продукција...

2. Враќањата

ЛАЗАР е филм за можностите и неможностите на индивидуата за достоинствен, слободен, жизнерадосен и исполнителен човечки живот сред светот онаков каков што е „сега и овде“, особено кај нас; исто, ова остварување стои и како филм кој го актуелизира самото индивидуално и колективно постоење на една човечка единка денес. ЛАЗАР е и филм за бројните животни избори со кои таа човечка единка се соочува за време на својот живот, како и за бројните, некогаш лажни и неосстварливи, а некогаш вистински и остварливи намери, надежи и очекувања на таа единка во овој свет... Овој филм, особено, говори и за можноста за *вистински избор* и *вистинско хумано живеење* сред матното, конфузно и депримирачко време во кое живееме, па колку тоа и навидум да изгледа невозможно: ова е, можеби, и доминантната тематика од интерес на овој наш филмски автор, кој, на некој начин нимфатично привлечен од оваа тема, секогаш одново и наново ѝ се навраќа, но секогаш на еден нов, свеж и особен начин и од друг, нов и особен аспект. Така и ЛАЗАР е филм кој доминантно – интерактира, кокетира, дијалогизира и антагонизира со оваа тема...

Приказната на филмот е и повеќе од актуелна и современа – речиси исто толку колку што е и универзална и безвремена; млад човек од сиромашно милје, наоѓа (не баш легален) начин на „лесна заработка“, и отпочеток, навидум, сè изгледа лесно и во ред – но се разбира, тоа не може и да трае подолго време, од една или друга причина... Конкретниот „ангажман“ на Лазар е „лесната заработка“ преку илегалното пренесување на бегалци (емигранти) преку граница, од Македонија во Грција. Интересен куриозитет е моментот што за време на осмислувањето и реализацијата на овој филм – конкретната приказна на филмот беше актуелна и адекватно респондираше со тогашната конкретна ситуација кај нас: тоа беше времето кога

бројни бегалци и емигранти од третиот свет, преку Македонија, преминуваа во Грција како членка на ЕУ – за оттаму да продолжат понатаму кон европските земји – па патот на бегалците и емигрантите водеше преку Македонија, а нашите „бизнисмени“ од црниот пазар веднаш се најдоа „на нивна услуга“, и филмот ЛАЗАР тука го најде контекстот за својата приказна... А за куриозитетот да е уште поголем, пак, самата премиера и почетокот на кино-животот на овој филм – се совпаднаа со една уште поголема таква бегалска криза, но овој пат во обратен правец: маси бегалци, овој пат, „нагвалија“ од Грција кон Македонија, за преку балканските државички да го изнајдат својот пат натаму за Европа – обратно од приказната на филмот што се однесува до формата, но сепак – сосема „во линија“ на содржината и суштината на филмот...

*** **

Но, ЛАЗАР е и филм кој *не случајно* е именуван како: ЛАЗАР... Зошто...?

Па – пред сè, поради моментот на **враќањето**: како што библискиот Лазар *се враќа од мртвите* (буквално), само за по кратко време повторно *да се врати кај мртвите* (пак буквално) – во филмот ЛАЗАР, насловен по главниот и носечки лик во филмот, така и овој филмски Лазар *се враќа од мртвите*, само за повторно, по многу кратко време, *да се врати кај мртвите* – можеби не „буквално“ туку преносно, но основната нишка околу која се врти сета приказна на овој филм – е токму таа нишка на *промена/враќање* напред-назад...

Во која смисла тоа овде го тврдиме...?

...Еве, да почнеме отпочеток и по ред: како што веќе напомниме погоре, приказната во овој филм се врти околу еден фрагмент/период од животот на Лазар, млад човек кој живее во град од внатрешноста на земјата (Штип...?) и потекнува од сиромашно семејство и ситнодушна малограѓанска средина; уште од мали години живее само со мајка и сестра (сега веќе мажена), и без татко кој одамна заминал од земјата на печалба и никогаш не се вратил, а се јавил дека е жив дури откако таму, во странство, создал ново семејство и си остварил нов живот и кој нема никаква намера да се врати дома кај првата жена и децата... Во такви услови, Лазар „се снаоѓа“ како што знае и умеа – и неизбежно „запаѓа во лошо друштво“, односно станува дел од криминалната група која илегално пренесува емигранти преку граница. Мики, неговиот „ментор“ и замена за таткова фигура во неговиот живот, изгледа како многу близок со Лазар – давајќи му битни задачи, доверувајќи му се и договарајќи се со него за сите битни работи во „бизнисот“... Негова максима е: „Додека другите се школуваат



ЛАЗАР
(Светозар Ристовски, 2015)

за потоа да работат како робови за никакви плати – ние го живееме животот *овде и сега*, полни со пари и со сè што ни треба“... И најдобриот пријател на Лазар, Цона, е заедно со него во „бизнисот“, па животот им тече како „подмачкан“: малку работа а многу пари и многу слободно време... Но, иако на површината сè изгледа во ред, и како ништо да не му недостига – Лазар, длабоко во себе, некако не е задоволен и исполнет; на неговото лице и во неговото однесување со околината постои некаква депресија, некаква рамнодушност која се граничи со апатија – и тој видно чувствува некаква тешка празнина во себе и во својот живот, па едноставно им се препушта на настаните и на сето она што го донесува таквото живеење...

И така е – сè до неговата средба и зближување со Катерина, кога кај него, односно кога внатре во него почнуваат промени: како што Лазар полека се заљубува во неа, така кај него полека почнуваат да се избиструваат и разјаснуваат сите недостатоци и незадоволства на неговото постоење – сега сурово, директно и неизбежно огледани во неговата нова љубовна врска и партнерката... Тогаш – Лазар сфаќа дека не е задоволен ниту среќен со својот живот; тогаш – Лазар сфаќа дека нешто мора да промени во својот живот...

И тогаш – почнуваат **враќањата негови** – нанапред-наназад и нагоре-надолу по животниот пат...

Како за почеток, Лазар се обидува да „**се врати**“ на стариот живот без Мики и илегалните активности, но како што секогаш бидува во такви околности, Мики не е пресреќен со тоа и се обидува да го задржи – и отпочеток изгледа дека ќе успее; но Лазар едноставно не може да остане на

старото... Се подготвува да остави сè и да заживее нормален живот настрана од мајка си, а заедно со Катерина, дури и изнајмуваат стан и се вселуваат во него. Истовремено – сопругот на сестра му, Тони, притиснат од сиромаштијата, го моли и убедува Лазар да го внесе во вносниот „бизнис“ со бегалците, и Лазар, иако неволно, на крај сепак ќе го внесе во „работата“. И отпочеток, повторно, сè изгледа дека е во ред. Но, набргу – работите тргнуваат на лошо: по една неуспешна „тура“ со емигранти, кога некои од неговите „колеги“ ќе бидат уапсени, најмногу поради обидите на Лазар да ја избегне криминалната работа и да биде што повеќе време со Катерина, неговите односи со Мики се влошуваат и немајќи друго, Лазар му „**се враќа**“ на криминалот; потоа, се случува уште еден битен настан, а тоа е трагедијата кога еден од емигрантите се дави во обидот на „колегите“ на Лазар скришно да ги пренесат во Грција, пуштајќи ги со пластични канистери да пливаат по Вардар преку граница... Тоа едноставно „ја прелева чашата“ на Лазар и тој повторно се решава да „**се врати**“ на чесниот и нормален живот – овој пат обидувајќи се да извади бугарско државјанство и со бугарски пасош да замине за Европа; но и тоа не му успева, па повторно „**се враќа**“ дома, не знаејќи дека за време на неговото отсуство, неговиот очаен и алчен зет Тони – прави еден сосема неразумен чин во обид да заземе место во „бандата“ на Мики, компромитирајќи го Лазар во процесот... И така, ова (прет)последно **враќање** на Лазар дома – баш за време на Карневалот во градот – е и судбоносно: по наредба на Мики, еден од уапсените „колеги“ на Лазар, пред да замине на робија – го пробо-

дува неколкупати со нож во грб... Лазар завршува на операциона маса во критична состојба...

И тука, авторот на филмот – по ова Лазарово недоречено „заминување“, односно по неговото „враќање“ од живите – нè остава во отворена неизвесност: Ќе „се врати“ ли сега Лазар – овој пат од мртвите...?

Затоа, овој филм е за **враќањата** и **(на)враќањата** во нашите животи, за нашите животни избори и за нашите (не)можности за **враќање** по тие наши избори... Како и библискиот Лазар, така и овој филмски Лазар, така и ние сите – во текот на нашето постоење, секојдневно се **(на)враќаме** кон нашите сопствени избори во животот, ги вреднуваме и превреднуваме и се обидуваме да ги адаптираме или промениме... Но, дали секогаш ја имаме можноста за вистинско **враќање** назад...? Особено, како што авторот на овој филм, Светозар Ристовски – секогаш милува да нè потсети и да ни укаже во своите филмови – можеме ли вистински и недвојбено **да се вратиме** од она што веќе е, од она што веќе сме го избрале претходно...? И – ако е можно тоа – која е цената на тоа **враќање**...?

Светозар Ристовски, најчесто, со и во своите дела, тврди – **тешко тоа**. Но, овој пат, во овој негов последен филм, и на една искрена радост на пишуваачот на овие редови – филмот завршува недокажан, незавршен и неодреден во таа смисла и нè остава во таа отворена неизвесност за последното **враќање** на Лазар – дали тоа ќе се случи или не. Но затоа, пак, во однос на филмската поетика и авторските ставови на Ристовски – ова е еден голем исчекор напред – авторот, овој пат, ни остава „малку подотворена врата“ за секаков исход на филмската приказна понатаму: можеби Лазар ќе умре на операционата маса, но неговиот зет ќе се вразуми и нема да го повлече сина си (внучето на

Лазар) во матните води на криминалот; или пак – Лазар ќе преживее и најнакрај ќе успее да му **се врати** на нормалниот живот со својата љубена и својата поширока фамилија; или... итн.

И токму преку оваа постапка на енигматична семантичка неодреденост во приказната – Ристовски ја покажува својата висока созреаност и дозреаност во филмот – и тоа во оној *вистинскиот* филм; во оној лирски сензибилен – *уметнички* филм...

*** **

На крајот, можеме да заклучиме дека филмот ЛАЗАР – повторно и неодминливо нè *навраќа* во лирскиот филмски менталитет и светоглед на нашиот филмски режисер и автор Светозар Ристовски; и тоа менталитет и светоглед, со кој тој слободно и несомнено може да биде задоволен и горд, бидејќи неговата веќе видливо созреана и оформена филмска поетика секогаш успева да СОЗДАДЕ ФИЛМ – едноставен, чист, суптилен, достоинствен, уметнички и лирски обоен... И токму преку овие основни уметнички квалитети на филмската приказна, Ристовски секогаш успева да се покаже и докаже себеси како вистински филмски автор, а нам, на филмската публика, да ни овозможи гледање и уживање во еден *вистински* филм, филм во кој ќе се огледаме и самите себеси, а и сите и сето останато околу нас – онака како што треба, со естетска нишка во емоциите и со луциден и бескомпромисен став во мислите...

Тоа е, без сомневање, еден од најсилните и највисоки квалитети на овој автор, а адекватно, и на овој филм... И исто така, тоа е и најбитниот, најзначаен и најголем адут на овој наш филмски автор сред нашата национална кинематографија, со својот – можеби засега сè уште мал – но силен и показателен филмски опус...

ЛАЗАР
(Светозар Ристовски, 2015)



АТАНАС ЧУПОСКИ

ДВА ЈУБИЛЕЈА ЗА 2x2 БРАЌА

- 120 ГОДИНИ ФИЛМ И 110 ГОДИНИ
ФИЛМ НА БАЛКАНОТ -

Годинава се навршуваат два, за историјата на филмот, многу значајни јубилеи. Првиот е 120-годишнината од првата филмска проекција во париското „Гран кафе“, а вториот е првата филмска снимка, првиот кадар направен на Балканскиот Полуостров од автохтони сниматели, настан што се случил пред 110 години. И во двата случаја, т.е. и во двата јубилеја, главни актери се двајца браќа, оттаму и она „2x2 браќа“ во насловот. Се разбира, не е тешко да се погоди дека станува збор за браќата Лимиер, чие име се поврзува со првата филмска проекција – и за браќата Манаки, кои биле првите Балканци кои снимале на филмска лента на Балканот.

Оттаму, овие два јубилеја се навистина од огромно значење, затоа што тие – и во светски рамки и на нашите простори – го чествуваат раѓањето на една нова, седма уметност, и тоа каква уметност – филмската уметност! Нема сомнение, јубилеи достоини за секаква чест. Сепак, и во двата јубилеја, и оној западноевропскиот, и овој балканскиот, се привлекуваат одредени контроверзи...

Но, да тргнеме од почеток!

*** **

Браќата Огист и Луј Лимиер, како што тоа често се случува кај двајца браќа, биле различни по карактер и темперамент, но и двајцата биле добро технички образовани и имале голем интерес за фотографијата, дотолку повеќе што нивниот татко Антоан бил прочуен фотограф и сликар, кој имал свое фотографско ателје. Постариот брат Огист, роден во 1862 г., бил практичен човек, заинтересиран за науката, а две години помладиот Луј, покрај научните, покажувал и уметнички аспирации. Таткото и браќата уште во 1882 г. развиле специфична техника на изработка на т.н. „суви“ фотографски плочи, а во 1894 г., во Лион браќата отвориле фабрика за производство на фотографски материјали: хартии и хеми-

УДК 791.622(060.91) / УДК 791(497)(091)
Кинопис 47/48(26), 2015

калии, која годишно произведувала 15 милиони фотографски плочи.

На полето на филмот, по низа разни истражувања, уште кон средината на XIX век веќе биле познати сите пронајдоци што директно воделе до откривањето на филмската техника и технологија: камера, која работи на принципот на постариот изум „камера опскура“, со објектив и бленда и со механизам за движење на лентата; проектор, кој работи на принципот на „латерна магика“, со објектив, извор на светло, кондензатор и механизам за движење на лентата; целулоидна филмска лента, т.е. првиот стандардизиран формат во ширина од 35 мм, со по една, две или четири перфорации од секоја страна на фотограмот. Сè било познато, технологијата на снимање и на проекција била проучена до детали, но кај сите дотогашни направи за снимање и проекција, како „биоскоп“, на браќата Макс и Емил Складановски од Германија, „фотозоотроп“, на Французинот Анри Жоли, „еидолоскоп“, „фантоскоп“, „витаскоп“, „паноптикон“ и сите други направи од кои само во Франција биле регистрирани 127 патенти што снимале и репродуцирале „живи слики“, филмската лента се движела континуирано низ камерата и проекторот, без да запре во капиите, што водело до постојано треперење на сликата за време на проекцијата. Токму браќата Лимиер нашле начин како континуираното движење на филмската лента во камерата и проекторот да се трансформира во испрекинато, што довело до тоа лентата за време на експозицијата целосно да се смири и да не трепери. Тие на механизмот за движење на лентата, кој и претходно бил доста сложен, му додале уште еден, запчест дел, т.н. „грајфер“, кој дотогаш се користел кај машините во текстилната индустрија. Грајферот овозможил филмската лента во капиите на камерата и на проекторот да се придвижува на скокови и миговно да застанува пред објективот, така што ќе се експонира во многу кратки и прецизни интервали од 1/16 од секундата. Својот изум, наречен „кинематограф“, браќата Лимиер го патентирале на 13 февруари 1895 г. во „Патентниот завод“ во Париз, а тој бил во можност на 35 мм филмска лента со по една округла перфорација од секоја страна на фотограмот, што претставувало поедноставна верзија на стандардизираната лента, изум на Томас Алва Едисон, да регистрира и забележи движење, а потоа и да го репродуцира.

Еден месец по патентирањето на изумот, на 19 март 1895 г., Луј Лимиер, кој, како искусен фотограф се погрижил за композицијата, кадрирањето и светлото, го режира и снима својот прв, едноминутен филм, кој истовремено важи и за прв филм

во историјата на седмата уметност, ИЗЛЕГУВАЊЕ НА РАБОТНИЦИ ОД ФАБРИКА (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*), поточно од нивната фабрика за фотографски материјали во Лион. Документарните кадри на работнички со широки здолништа и големи шапки украсени со перја, работници кои ги туркаат своите велосипеди на излезот од фабриката, биле регистрирани со „кинематографот“, а овој филм, поради претставување на новиот медиум, премиерно е прикажан три дена подоцна, на 22 март, во Лион, на Конференцијата за унапредување на фотографската индустрија во Франција. Постојат податоци дека Луј Лимиер го снимил и слегувањето од бродот на учесниците на Конференцијата, а потоа снимката ја проектирале само 24 часа по настанот. Во ноември 1895 г. неколку филмови на браќата Лимиер биле прикажани и пред најеминентните научници од епохата, на универзитетот Сорбона во Париз, но датумот што денес се смета за роденден на кинематографијата е 28 декември 1895 г. Тој студен ден, три дена пред Новата година, околу 19 ч., во „Индискиот салон“ на „Гран кафе“, на булеварот „Капусин“ во Париз, се одржала првата јавна проекција на „оживеани фотографии“, пред 33-ца љубопитни парижани кои платиле билет од по еден франк. За време на полчасовната програма, Огист и Луј Лимиер прикажале десетина филмови, а проекцијата почнала со нивниот прв официјално проектиран филм,





ПРИСТИГНУВАЊЕ НА ВОЗ НА СТАНИЦАТА ВО ЛА СИОТА
(Браќа Лимиер, 1895)

ПРИСТИГНУВАЊЕ НА ВОЗ НА СТАНИЦАТА ВО ЛА СИОТА (*L'Arrivée d'un train en Gare de la Ciotat*), снимен во еден кадар-секвенца во времетраење од 50 секунди, кој почнува со тотал на железничката станица во крајбрежниот град Ла Сиота, а потоа на хоризонтот се појавува мала црна точка која набргу се зголемува, сè додека локомотивата не го исполни целиот екран. Овде авторите, или поточно речено - авторот Луј ги искористил сите можности на објективот за да постигне што поголема острина на кадарот во задниот план, но ги употребил и сите планови со кои филмската уметност се служи и денес, така што филмот бил толку многу убедлив што гледачите врескајќи панично станувале од столчињата и бегале надвор од салонот превртувајќи ги столовите уплашени дека возот ќе ги прегазии. Покрај овој филм биле прикажани и споменатиот ИЗЛЕГУВАЊЕ НА РАБОТНИЦИ ОД ФАБРИКА, како и НАВОДЕНЕТИОТ ПОЛЕВАЧ, ХРАНЕЊЕ НА БЕБЕ, МОРСКИ БРАНОВИ итн., а курioзитет е што на првата проекција присуствувал и Жорж Мелиес, кој само една година подоцна ќе го сними својот прв филм, за подоцна да стане „татко“ на она што денес се нарекува „уметнички филм“.

И така, токму овој датум, 28 декември 1895 г., се смета за роденден на филмот, но истовремено и за почеток на филмската индустрија, па оттаму и контроверзите околу местото и улогата на браќата Лимиер во светската кинематографија. Имено, одредени историчари на филмот сметаат дека тие неправедно доживуваат толкава слава и почести, затоа што „движечки слики“ постоеле и порано, споменатиот американски пронаоѓач Томас Алва Едисон со неговиот „кинетоскоп“ четири години пред браќата Лимиер снимал филмски слики и одржувал проекции, но поради природата на изумот тие биле ограничени на само еден гледач; дека браќата Лимиер само го усовршиле неговиот пронајдок „кинетоскоп“, па така во 1895 г. ја патентирале својата верзија на првата филмска камера која истовремено можела да се користи и како проектор – „кинематографот“; дека, всуш-

ност, споменатиот датум претставува раѓање на кинематографијата како бизнис, а не на филмската уметност.

Како и да е, првата филмска проекција пред поголем број публика била одржана на тој датум и оставила исклучителен впечаток кај париската публика, која била толку воодушевена од „подвижните слики“, што веќе кон средината на јануари следната година, пред влезот на „Гран кафе“ секојдневно можел да се види ред долг околу 300 метри, а проекциите траеле од десет часот наутро до еден часот по полноќ. Браќата Лимиер на сопственикот на „Гран кафе“ за закуп на просторијата му плаќале по 30 франци дневно, а по три недели од почетокот на проекциите, приходот од влезниците надминувал 2.500 франци на ден. Оттаму, без сомнение може да се заклучи дека на тој ден е роден феноменот наречен „филм“.

Кога сме веќе кај заслугите на браќата Лимиер, редно е да се каже дека тие, покрај документарниот, се основоположници и на наративниот филм, затоа што уште нивните најрани филмови ја содржат основната наративна структура која се состоела од почеток, средина и крај на филмската приказна. Покрај тоа, филмот НАВОДЕНЕТИОТ ПОЛЕВАЧ (*L'Arroseur arrose*) претставува прва филмска комедија и прв наративен филм во историјата. Исто така, браќата Лимиер се родоначалници и на првите филмски журнари, затоа што откако основале своја филмска компанија, испраќале сниматели ширум светот да снимаат нови материјали, но истовремено и да ги проектираат нивните дотогаш снимени филмови. Во фокусот на интерес на снимателите на браќата Лимиер биле царски личности и министри и на тој начин на публиката ѝ овозможувале увид во животите на славните луѓе што дотогаш било незамисливо. Особено активен на ова поле бил помладиот брат Луј, кој, покрај тоа што режирал и снимал филмови, бил и продуцент на филмови снимени од други автори, така што



НАВОДЕНЕТИОТ ПОЛЕВАЧ
(Браќа Лимиер, 1895)

свкупното филмско дело на браќата Лимиер денес број 1 422 наслови, од кои повеќето се зачувани. Браќата Лимиер дале голем придонес и во изумите поврзани со развојот на фотографијата во боја. Сепак, набргу по првичниот успех, Огист го напушта интересот за филмот и фотографијата и се свртува кон проучувања на полето на биохемијата и медицината, за што објавува и стручни трудови. Луј е активен на планот на филмот уште неколку години, за конечно да ѝ се врати на фотографијата, придонесувајќи за нејзиниот развој со повеќе изуми.

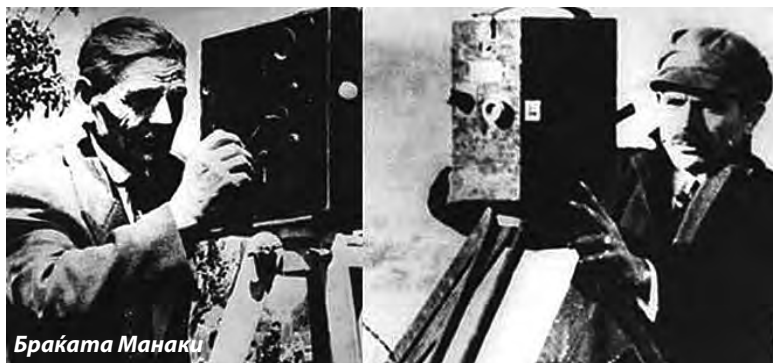
*** **

Другиот пар браќа од нашиот наслов „2x2 браќа“ се браќата Јанаки и Милтон Манаки. И во нивниот случај станува збор за два различни карактери и темпераменти. Додека постариот брат Јанаки, роден во 1878 г., е сложен и студиозен, трудољубив мечтател посветен на уметноста и љубител на книгата, помладиот брат Милтон е роден четири години подоцна и е темпераментен бунтовник, импровизатор, боем, женкар, љубител на коњи, шегаџија и талентиран раскажувач на приказни. Една анегдота одлично ја отсликува разликата во карактерите меѓу двајцата браќа: имено, откако го отвориле фотографското ателје во Битола, Јанаки купил убава дрвена касичка, „касела“ за чување пари и на неа калиграфски испишал: „Да не умрам додека не те наполнам“, а Милтон, кога го видел тоа, оздола допишал: „Да не умрам додека не те потрошам“. Покрај тоа, додека Јанаки учи за фотографијата и за филмот од француските списанија и книги на кои е претплатен, Милтон сето тоа го учи низ практиката. Но, заедничка и за двајцата – е големата љубов кон фотографијата и филмот.

Сепак, и кога станува збор за нив, не можат да се одбегнат одредени контроверзи што го следат нивното дело. Така, она што е балканска специјалност, на која национална култура ѝ припаѓаат значајните луѓе, во случајов браќата Манаки, и до ден-денес останува камен на сопнување

меѓу балканските историчари на филмот. Имено, се тврди дека тие ѝ припаѓаат на турската национална култура – затоа што почнале со снимање во време кога на овие простори владеел Османскиот султанат, на грчката – затоа што се родени во село кое се наоѓа во денешна Грција, на македонската – затоа што најголемиот дел од своето творештво го оствариле во Македонија, на романската – поради ароманското потекло, на албанската – затоа што потекнувале од Епир, знаеле албански и регистрирале многу значајни настани и луѓе за албанската национална кауза итн...

Сепак, барем за нивната етничка припадност не постојат никакви сомневања. Имено, браќата Манаки, или како што во оригинал гласело нивното презиме – Манаќа, се Аромани, т.е. Власи, родени во живописното планинско село Авдела, лоцирано на планината Пинд, на 1 300 метри надморска висина. Нивниот дедо Јанули, богат сточар, кој се занимавал и со лихварство, т.е. кредитирање и татко им Димитри, сточар, собирач на данок, кираџија и земјопоседник, кој бил оженет за мајка им Луша Карајани од с. Влахоклисура, биле големи борци за правата на Власите, така што, заедно со другите влашки патриоти, поддржани од Романија, кај османските власти успеале да издејствуваат отворање на влашко училиште и богослужба на влашки јазик во Авдела. И браќата Јанаќи, т.е. Јанаки и Милтијади, т.е. Милтон биле воспитани во таков дух, така што Јанаки, кој уште од детството е заинтересиран за сликарство и го проучува фрескописот, по завршувањето на основното училиште во Авдела и Романскиот лицеј во Битола, со поддршка на Апостол Маргарит, училиштен инспектор во романските училишта во Македонија и голем борец за заштита на Власите од елинизирање, добива работно место како професор по калиграфија и цртање во Романската гимназија во Јанина, во 1899 г. Во главниот град на Епир, Јанаки отвора и фотографско ателје, во кое подоцна ќе го вработи помалиот брат, палавиот Милтон, кој, за разлика од него, воопшто не е заинтересиран за



Браќата Манаки

школувањето и иако е натпросечно бистар, се тепа со соучениците, го прекинува учењето во Романскиот лицеј во Јанина, за да се врати дома во Авдела и да денгуби, постојано јавајќи туѓи неоседлани коњи, што му причинува големо задоволство, но и да ги задева поубавите девојки во селото. Од тие причини, Милтон е испратен да учи



занает во гратчето Гревена, но нему терзискиот, самарџискиот и кујунџискиот занает му изгледаат недостојни, па така, наместо да учи, тој постојано посетува кафеани каде што игра табла, игра со која ќе се занимава до крајот на животот и каде што стекнува голем број пријатели и станува омилен во тамошните боемски кругови.

Сепак, средбата со фотографскиот медиум во ателјето на брат му во Јанина е од пресудна важност за Милтон и тој, иако и понатаму го задржува својот немирен карактер, во ателјето на Јанаки прво го учи занаеот од него, за подоцна и самиот да стане врвен мајстор на фотографијата, но и на ретуширањето, дотолку повеќе што тој е постојано присутен во ателјето, а Јанаки е зафатен и со професорската служба. Поттикнат од слободољубивите идеи на постариот брат, Милтон во 1900 г., од подоцнежниот илинденец и поет Коста Дабижа од Крушево, пред евангелието, револверот и камата е заколнат на верност на *Тајната македono-одринска револуциона организација*, по што веднаш се вклучува во нејзините активности, тајно префрлувајќи оружје во Битола, која во тој период е вистински европски град и значајна балканска културна и стопанска метропола.

Во 1903 г., браќата Манаки во Букурешт испраќаат фотографии од *Илинденско-преображенското востание* и од репресалиите извршени од османлиската војска врз цивилното население, кои се објавени во списанието „Универзал“. Јанаки, кој е активно вклучен во борбата на Властите за заштита од елинизација, се наоѓа на „црниот список“ на грчките андартски чети за физичка ликвидација, а не е омилен ни кај османските власти. Од тие причини, во 1906 г. тој е префрлен на истото работно место – професор по калиграфија и цртање – во Романската гимназија во Битола, каде што на Широк сокак го преселува и своето ателје, кое сега го добива називот „Ателје за умет-

ничка фотографија“. Оттогаш и датира особено плодната дејност на браќата Манаки на полето на фотографијата, при што пред нивниот објектив застануваат ликови и на конзули и на офицери, и на селани и на занаетџии и тие фотографираат редица индивидуални и групни портрети, пејзажи, значајни настани итн. Поддржани од *Македонското друштво од Букурешт*, со кое Јанаки има одлични врски, тие реализираат и цели серии фотографии на кои ги регистрираат влашките обичаи, носија, архитектура итн. Во 1906 г. Јанаки и Милтон учествуваат на големата фотоизложба во Букурешт, каде што во Македонскиот павилјон ги претставуваат своите фотографии на кои се сликани Влаши во народни носии од ресенското село Исток, од селата Бел Камен и Влахоклисура и од Грамос, за што добиваат и посебни плакети. Примени се и од кралот Карол I, а во 1907 г., по повеќекратни добиеани награди и признанија, ќе бидат назначени за „официјални фотографи на романското кралско семејство“. Во Букурешт, во Павилјонот за кинематографија, Јанаки и Милтон присуствуваат на филмска проекција и се фасцинирани од можностите на новиот медиум. Јанаки од романскиот крал добива и стипендија која му овозможува да посети неколку европски престолнини: Будимпешта и Виена, а од Париз, или од Лондон, ја купува камерата „Чарлс Урбан трејдинг компани“, од серијата „биоскоп“, со реден број 300.

И така, полека стигнавме до оној толку значаен датум за македонската и за балканската кинематографија, за снимањето на првиот филмски кадар на Балканот од автохтони сниматели: имено, на Балканот и претходно доаѓале сниматели од западноевропските земји и регистрирале значајни настани. Така, во Истанбул уште во 1897 г., Алесандро Промео, снимателот на браќата Лимиер, снимил прилози од парадата на турската војска и панорама на Босфор, а во Македонија во 1903 г. британскиот снимател и разузнавач Чарлс Рајдер Нобл од споменатите „Чарлс Урбан трејдинг компани“ реализирал осум филмови поврзани со *Илинденското востание*, кои со успех биле прикажани во Лондон. Сепак, кадарот снимен од Јанаки Манаки во родната Авдела, во кој е прикажана 114-годишната баба Деспина – жена на дедо му Јанули, родум од Влахоклисура – како преде, се смета за прв автентичен балкански филмски кадар. Интересно е што, според сеќавањата на Милтон Манаки, баба му Деспина, со која тој бил исклучително близок, знаела огромен број влашки народни приказни, песни, гатанки, поговори и била толку вешта во раскажувањето, што можела да раскаже приказна речиси за секој збор што ќе се изговори. „Ако во разговорот се спомнеше среќа,

таа ќе раскажеше приказна за тоа најпријатно чувство на луѓето. Ако се спомнеше фаволот, таа и за него ќе раскажеше цел роман. Дури и за една буква можеше долго да раскажува...

Сепак, и овој прв кадар предизвикува одредени несогласувања меѓу балканските историчари на филмот. Имено, дел од нив (Р. Новаковиќ, Ф. Бренк, М. Бабац, Д. Османли, Г. Егзарху, А. Крстевски, Г. Василевски, И. Петрушева и др.), повикувајќи се на несигурните сеќавања на Милтон искажани во 1951 г., сметаат дека настанот се случил во 1905 г., па оттаму и чествувањето на овој јубилеј. Повеќе други проучувачи (П. Константинов, Д. Косановиќ, Б. Ноневски, М. Цуцу, И. Старделов, А. Чупоски) датумот го поместуваат подоцна, во 1906 или 1907 г. Ова прашање, се разбира, и понатаму останува отворено за научни хипотези, но неговото апсолвирање воопшто не е пресудно за нашата тема, затоа што тоа нема никакво значење при вреднувањето на филмскиот опус на браќата Манаки, кој, според квантитетот и особено според квалитетот, нема посериозен пандан во балкански рамки, а без никакво сомнение стои најмалку на исто рамниште со најзначајните европски филмски документаристички остварувања од епохата.

По снимањето на тој фамозен прв кадар со бабата Деспина во главна улога, преостанатиот дел од опусот на браќата Манаки е, повеќе или помалку, добро познат. Имено, двајцата браќа, чиј филмски опус се карактеризира со беспрекорно композирање на кадрите, што е резултат на нивното фотографско мајсторство, првично снимиле етнографски филмови со кои ја регистрираа влашката култура, па така, на нивните кадри се гледаат предилки од Авдела, преселби на стада и карвани на Власи-номади, народни влашки танци, училиштен час на отворено во Авдела, веселби, панаѓури, верски празници, свадби итн. Филмските копии што браќата Манаки ги носат при своите подоцнежни посети во Романија се измонтирани со вметнати титли на романски јазик и веројатно при-

кажани пред публика во Букурешт, а биле користени и во научни цели.

Турбулентните историски настани што следуваат ќе бидат извонреден материјал за нивната камера, но и за фотографскиот апарат, па така тие регистрираат многубројни паради по повод Младотурската револуција и Хуриетот од 1908 г., како и од враќањето на амнестираните македонски револуционерни чети во градовите. Тогаш, за 10.000 грошеви и поголем број златници, по нарачка на ВМОРО, браќата Манаки изработиле сто албуми со фотографии на македонски војводи и комити. Во 1909 г. ја регистрираа посетата на висока романска делегација на Битола и на неколку битолски села, предводена од академикот и министер Константин Истрати.

Сепак, најзначаен филм на браќата Манаки е секако документарната репортажа од 1911 г. за посетата на претпоследниот турски султан Мехмед V Решад на Солун и Битола, кој е нивни поодамнешен познајник уште пред да стане султан и кого Јанаки го има фотографирало уште во 1905 г. во Истанбул, кога е заточен во султанскиот дворец од неговиот постар брат, омразениот султан Абдул Хамид II, кој тогаш е на власт. За овој извонреден ангажман, освен парично, браќата Манаки ќе бидат наградени и со титулата дворски фотографи на султанот.

Во годините што следуваат, пред нивниот фотообјектив ќе се најдат и сцени од Балканските и Првата светска војна, а филмски ќе го забележат и влегувањето на српскиот престолонаследник, тогашниот принц Александар Караѓорѓевиќ – во Битола, кому во 1929 г., кога ќе биде крал, исто така ќе му станат дворски фотографии, а на филм ќе ја овековечат и посетата на грчкиот крал Константин I на Битола во 1918 г.

Финансиски и емоционално истоштени од војните, во 1921 г., браќата Манаки на Широк сокак ја одржуваат својата прва филмска проекција во новооснованото летно кино „Манаки“, при што

печатат плакати и ангажираат чалгиски оркестри, како придружба на проекциите на немите филмови, а по низа перипетии, во 1923 г. ќе профункционира и новоизградената зграда на киното. Од тој период датира уште една непознатица, која секако заслужува да биде истражена. Имено, зошто браќата Манаки во своето кино не ги прикажуваат сопствените филмови, туку репертоарот го базираат, пред сè, на филмови од француско и американско производство?



Кадар од БАБА ДЕСПИНА
(Браќа Манаки,
првиот филмски запис на Балканот, 1905)

Во истиот период, но и порано, во ателјето на браќата Манаки ќе професионално снимат многубројни чираци и калфи, кои од нив ќе го изучат, пред сè, фотографскиот занает: братучедот Базбуки, Јангули Поларец, Томе, Евангелис Талбурас, Миха Зега, Димитраку Какардаку, Панче Стојановски и Филип Карбатак.

Милтон и понатаму не се откажува од своите шеги и стилот на живот. И покрај финансиските тешкотии, тој, „дотеран како гроф“ шета низ Широк сокак, вози велосипед и мотоцикл, но не се двоиниту од неговата беспрекорно истимарена омилена бела кобила. Другарува со комедиографот Бранислав Нушиќ, кој за време на влегувањето на српската војска во Битола е началник на Околинската управа, а подоцна и со многу учениот охридски владика Николај Велимировиќ, кој подоцна ќе биде прогласен за светец - св. Николај Охридски. Но, Милтон не се откажува ниту од дружбата со убавите пејачки кои доаѓаат од разни краишта на Кралството Југославија и настапуваат во битолските кафеани „Гранд“, „Ројал“, „Босна“, „Бумс“. И така, сè додека во поодминати години не се оженил со Василики Даука од Авдела.

Јанаки, по смртта на жена му Анастасија и по повторното заземање на Битола од страна на бугарската војска во 1941 г., со која има големи проблеми и претходно, заедно со синот ја напушта Битола и се сели во Солун, каде што по војната и умира. Милтон со својот фотоапарат бележи сцени и од Втората светска војна, но и од периодот по војната, кога Битола ја посетуваат тогаш

најзначајните политички личности во Македонија и СФРЈ: Лазар Колишевски и Јосип Броз-Тито. Неговото фотографско ателје, иако со намален обем на работа, работи сè до 1961 г., а тој умира во Битола во 1964 г.

Денес сиот фотографски и филмски опус на браќата Манаки се чува во Република Македонија. Фотографските материјали и семејната документација се откупени од *Историскиот архив во Битола*, во кој се наоѓаат 17 854 фотографии. Филмските материјали, пак, кои бројат 42 наслова, преку *Југословенската кинотека во Белград* и преку *Државниот архив на (тогашна) Социјалистичка Република Македонија* стигнаа на вистинското место и денес се архивирани во *Кинотеката на Македонија*, институција која во неколку наврати, со поддршка и на УНЕСКО, изврши нивна заштита, при што беа изработени филмски копии. Во 2013 г. во Будимпешта беше направена и дигитална реставрација на материјалите во повеќе формати, а тие, иако и претходно беа прикажани на повеќе реномирани фестивали на неми и документарни филмови, годинава (2015), во рамките на Павилјонот на земјите од Југоисточна Европа, беа претставени и на *Филмскиот фестивал во Кан*.

И што друго да кажеме по повод јубилеите за овие два пара браќа, и за едните – Лимиер, и за другите – Манаки, гледајќи го нивниот огромен ентузијазам со кој го овозможија раѓањето на новата уметност – и во светот, и во Македонија, освен само, во затемнетата киносала, втрнчено гледајќи ги нивните филмови, тивко-тивко, да им благодариме?

СУДБИНАТА НА ФИЛМОТ „МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ“ (1923 - 1924)

1903: Настаните што претходат...

Секој филм, како и секој човек, има своја животна судбина. Честопати таа судбина е пре-додредена од важни, минати настани. Овие настани, оваа предисторија се значајни фактори во согледување на „судбината“ на филмот и на човекот. Една таква предисторија е раскажана од Михаил Чаков (1873 - 1938), реонски и околиски војвода на Внатрешната македонска револуционерна организација (ВМРО) во Петричкиот округ (1901-1902), во Серскиот и во Драмскиот округ (1903 - 1904) и близок соработник на Гоце Делчев (1872 - 1903). Во своите спомени, објавени во мај 1933 година во списанието „Илустрација Илинден“, насловени „Собирање на останките на големиот револуционер и апостол Гоце Делчев“, Михаил Чаков истакнува дека 21 април 1903 година „е најстрашниот и најжалниот датум за македонското национално движење, затоа што на тој ден, во селото Баница беше убиен Големииот апостол и срцето на македонската ослободителна борба – Гоце Делчев. Турскиот аскер под команда на мајорот Тефиков [Хусеин Тефиков е османлиски жандармериски офицер кој го завршува военото училиште во Софија и е соученик на Гоце – з.а.] во текот на ноќта го беше опколил селото, целосно блокирајќи ги сите излези од него.

„На 22 април изутрината, по завршувањето на целодневната битка, турските војници полека се доближиле до убиените четници. Некои од убиените лежеле со лицето кон земјата. По заповед на командантот, војниците почнале да ги превртуваат убиените. ‘Ете, тоа е Делчев!’ - извикал гласно мајорот Тефиков и го покажал со прст телото на својот мртов соученик. Во тој момент, еден војник кој бил во близина на телото замавнал со бајонетот и направив голема исеченица на черепот на Делчев. Тефиков остро го прекорил војникот, а подоцна и го казнил. Сето ова се случувало пред очите на неколку селани од Баница.

Откако ги прегледал сите безживотни тела, Тефиков наредил мртвите да се погребат според христијанските обичаи со свештеник, а телата на Делчев и Гоштанов [Димитар Атанасов Гоштанов (Гуштанов) е деец на ВМРО, војвода на Драмската чета која е разбиена во селото Баница] да се пренесат во Серес. Кога воената колона која ги носела мртвите Делчев и Гоштанов се приближила до градот, од Солун пристигнала некаква телеграма во која стоела наредбата: телата да се вратат во Баница и да се погребат во одделни гробови. Оваа околност многу помогнала за да се знае точното место каде е погребан Делчев. Доколку телото било

положено во заедничка гробница, многу тешко би ги одделиле посмртните останки на Гоце од другите останки. [...]

Во текот на месец април 1906 година, бев во селото Горно Броди, серска околија. Таската [Атанас Спасов Даскалов–Таската, роден во село Врања, Мелничко; учесник во битката во село Баница], кој беше активен во рамничарските села, беше известен за моето пристигнување, па дојде со своите другари во Броди. Спроти Гурѓовден, 23 април, пристигнавме во Баница, точно три години по смртта на Делчев. Се советувавме со Таската за времето кога е најдобро да започнеме со откопувањето на гробовите на Делчев и Гоштанов. Гробот на Гоце беше на десетина минути одење, на една ливада до самото село, до кулата на Симитли, на патот Серес – Неврокоп [од 1951 година, градот се вика Гоце Делчев], на кој постојано патролираа дваесетина жандарми. Таквата ситуација налагаа ископувањето на гробот да се направи ноќно време, а воедно да се направат сите потребни заштитни мерки. За среќа, откопувањето и собирањето на посмртните останки жандармите не ги забележаа, иако ноќта беше светла, со полна месечина. Бевме навистина зачудени кога видовме дека градниот кош на Делчев сè уште не е распаднал. Бевме принудени да ги собереме само черепот и екстремитетите, а градниот кош повторно го закопавме. Гоштанов беше послаб, така што неговото тело беше целосно распаднато. Неговите останки му ги предадовме на неговиот чичко, кој дојде дури од Крушево.

Со собраните останки на Гоце се вративме во селото, во куќата на дедо Никола Мутафчиев, клисар во селската црква. Во еден голем котел совреме вода со која ги измивме коските. Потоа, бидејќи немавме никакви средства за дезинфекција, коските ги ставивме во еден голем сад и ги потопивме во шпирт. По три дена ги извадивме од садот, внимателно ги собравме во една бовча и му ги дадовме на дедо Никола. Вечерта, пред да заминам од селото, го повикав скришно дедо Никола и во четири очи му кажав: 'Дедо Никола, ќе направиш едно мало ковчеже, ќе ги собереш во него коските и кога нема никој, во ноќта, ќе ги ставиш под светиот престол [олтар] на црквата. Змија јазикот ќе ти го изеде, ако некој друг за ова дознае'. Дедо Никола ја чуваше тајната до крајот на животот и никому ништо не му кажа. Во 1908 година, дедо Никола една ноќ сам отишол и повторно го отворил гробот. Ги собрал преостанатите коски од градниот кош, ги измил, ги потопил во шпирт и ги ставил во ковчежето кај другите коски. Во црквата, под олтарот, останките на Гоце почиваа до 1917 година.

Во 1915 година, со започнувањето воени дејства, станав војник, подофицер во 9-тата погранична чета. Но, се разболеа и се лекував во

болницата во Пловдив. На 25 октомври 1917 година бев отпуштен и заминав во Ксанти каде што се бев преселил. Во ноември и декември топовските грмежи од серскиот фронт се слушаа дури до Ксанти. Помислив, што ќе се случи со коските на Гоце ако нашите трупи бидат принудени да се повлечат. Најверојатно ќе бидат засекогаш изгубени. Почнав да размислувам како да ги спасам.

Во 1913 година дедо Никола Мутафчиев се беше преселил во селото Којункој [денес Кимерија во Грција] на триесетина минути од Ксанти. Го повикав еден ден во Ксанти и му кажав: 'Дедо Никола, ајде бе направи едно јунаштво. Оди до Баница, ем ќе го видиш селото, ем ќе ги земеш останките на Гоце'. Дедо Никола веднаш ми одговори: 'Со задоволство, господине Чаков, ќе отидам. Но сепак, потребна ми е пропусница'. Му одговорив дека не треба да се грижи за тоа, тоа е лесна работа. Веднаш преку полковникот Семерџиев воспоставив контакт со генералот С. Савов. На генералот му ја објасни целта на одењето во Баница и тој заповеда веднаш да се издаде потребната пропусница. Дедо Никола веднаш замина. Кога стигна во Баница, се упати кон црквата каде што беа скриени коските на Делчев. За неколку месеци селото Баница трипати беше запалено. При последниот пожар на селото, во него настрадаа големиот Пеју Радев и неговиот секретар. И самата црква беше запалена, но за чудо, олтарот не изгоре, заедно со коските на Гоце. Дедо Никола го зеде ковчежето и преку Серес и станицата Тополјани пристигна во Ксанти. Веднаш дојде кај мене и почна да ми кажува за своите страдања на патот до Баница и назад.

Направив ново ковчеже, ги ставив останките во него и сè до 1923 година ги чував во мојата куќа под иконата, до едно кандило кое деноноќно гореше. Во 1919 година, моравме да го напуштиме Ксанти. Најпрво ковчежето го испратив во Пловдив заедно со Василка Д. Банкова, сестра на мојата жена. Во 1923 година, посмртните останки на Гоце свечено беа изнесени од мојот стан во Софија, на улицата „Владајска“, број 20. Процесијата се упати кон гробиштата каде што положивме венци на гробовите на Пеју Јаворов, Борис Сарафов, Гарванов и др. [...] До 12 август, останките беа изложени на поклонение во црквата Св. Недела. Потоа ги поставивме на таванот на црквата до коските на Раковски. Сепак, по неколку месеци останките на Гоце ги зедевме од црквата, ги положивме во нов ковчег, ги однесовме во канцеларијата на друштвото „Илинден“. На ковчегот стоеше натписот: 'Ги заколнуваме идните поколенија овие свети мошти да бидат погребани во престолнината на Независна Македонија'."

М. Чаков¹

1923: Снимањето

Првите пишани траги во бугарската периодика за направените филмски снимки по овој повод се појавуваат на 12 август 1923 година во списанието „Илинден“ (1921 - 1926) – орган на здружените поранешни македонско-одрински револуционери. „Прославата на 20-годишнината од Илинденското востание се одбележа со оддавање почит кон посмртните останки на нашиот идеолог Гоце Делчев“ – наведено е во првиот дел од репортажата насловена „Пред светите останки на Гоце“. „На 2 август (Илинден) изутрината, една процесија предводена од роднините на Гоце и од членовите на Раководното тело на Илинденската организација и на Националниот комитет, појде кон домот на господинот М. Чаков, на улицата 'Владајска'. Претходната вечер, останките без положени во специјален пирамиденален саркофаг со стаклен капак, преку кој можеше да се види черепот пробиеен со бајонет, на огноносецот на Македонија. На металната плочка беше напишан натписот: *Ги заколнуваме идните поколенија овие свети мошти да бидат погребани во престолнината на Независна Македонија. Илинден.* По кратката молитва и неколкуте направени филмски снимки, процесијата продолжи кон црквата Св. Недела каде што се положи саркофагот. До 5 часот црквата беше преполна со посетители кои носеа венци и цвеќиња. Почесната стража составена од нашите другари и развезаното знаме на 'Илинден' ги чуваша светите коски, пред кои се поклонуваа емигрантска Македонија.“²

Во објавената статија е наведено дека прославата по повод дваесетгодишнината од Илинденското востание продолжува со „Прославата на 5 август“ кога, согласно со предвидената програма, плоштадот Св. Недела започна да се полни со голем број луѓе, меѓу кои имаше бројни членови на 'Илинден', членови на разни нивни секции и братство. Околу 10 часот започна панихидата која ја водеше охридскиот митрополит Борис во сослужение на 40-ина македонски свештеници-емигранти. Кога хорот на господинот Николаев започна со 'Вечнаја памјат', целиот народ, околу 40.000 при-

сутни на плоштадот, падна на колена. По панихидата, кратко обраќање имаше нашиот претседател, господинот Георги Занков, со што свечено се отвори манифестацијата. По него, во името на тракиската организација, се обратија господинот д-р Тончев од Националниот комитет и господинот Булјов. Од името на ерменската организација 'Дашнакцутјан' говореше генералот Наџеј. Од името на македонските свештеници во емиграција, се обрати протојерејот Ташев кој со својот емотивен говор длабоко ги трогна сите присутни. Истовремено на други две трибини свои обраќања имаа господинот д-р Попилиев и господинот Чкатров.“

Во истата 1923 година, на втори декември, македонско-одринскиот весник „Пирин“ (публикуван во периодот од 15 октомври 1923 до 6 април 1924

година, наместо спомнатият „Илинден“) во својата рубрика „Одсиви“ известува: „Македонија на филм. Наскоро во Бугарија премиерно ќе биде прикажан еден значаен филм. На филмот ќе бидат застапени волшебствата на македонската природа, сцени од македонскиот народен бит и сцени од еписките македонски револуционерни борби против суровото владеење на турскиот Султанат. Пред очите на публиката ќе се нижат панорамите на македонските градови, села и области. Исто така, ќе се прикажат македонските народни носии и ликовите на најзначајните македонски општественици, револуционерни водачи, војводи на чети – значајни ликови од македонската историја, кои,

за жал, не се живи. Два значајни и величествени настани се прикажани на крајот од филмот: едниот е чествувањето на посмртните останки на бесмртниот македонски револуционер Гоце Делчев, а другиот е одбележувањето на дваесетгодишнината од Илинденското востание, во Софија.“³

Истото соопштение како рекламен текст, со сосема мали измени („турскиот Султанат“ е сменето во „турскиот Султан“) се појавува уште седум пати на страниците на „Пирин“ (во три броја од 1923 година⁴ и во четири броја од 1924 година⁵). Веднаш потоа, во дневниот весник „Утро“⁶ и во партиското гласило на Демократската партија



**Празничен број
на весникот „Илинден“
од 12.08. 1923 година**



Информация за МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ
во весникот *Пирин*“, 22.12.1923

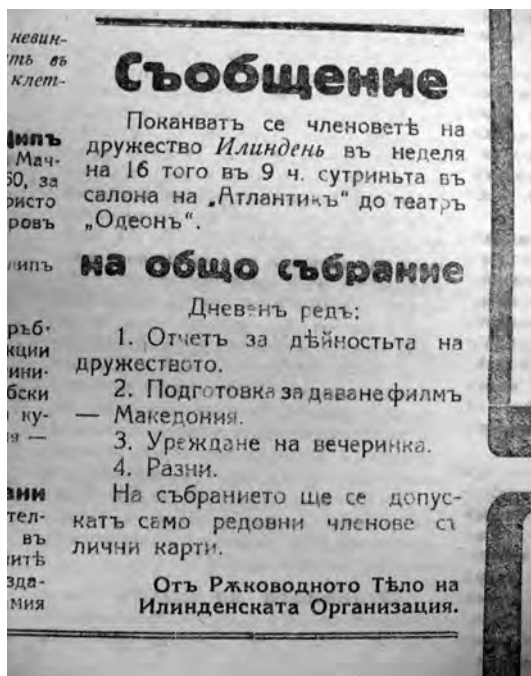
„Прапорец“⁷ се наведува и местото на премиерата – софиското кино „Модерен театар“. Гласило на Демократската партија наведува дека „приходите на прикажувањето на филмот ќе бидат наменети за културно-образовни цели на Илинденската организација“, но потоа не го спомнува насловот на филмот во редовната програма на „Модерен театар“, иако таа редовно се објавува на неговите страници. Во весникот „Пирин“, на 16 декември, во текстот беше наведено дека „за првпат филмот ќе се прикаже во чест на романските гости од Букурешт“⁸. Оваа информација се однесува на осветувањето на романската црква во Софија, на 19 декември и за таа прилика, во градот доаѓа романска делегација составена претежно од македонски аромани.⁹ Ова ѝ овозможило на „емиграцијата од Софија и Букурешт“¹⁰ да се сретне на вечерните забави во Воениот клуб, и покрај тоа што филмот не е прикажан¹¹.

Вестите за новото филмско дело стигнуваат до страниците на специјализираното списание „Кино-звезда“ од Пловдив, кое излегува од 20 мај 1920 година до 1926 година. На 23 декември, на страниците на списанието пишува: „Македонија е пренесена на филм и наскоро тој филм ќе биде прикажан низ Бугарија. Вљубениците во филмот и киното ќе можат на платното да ги видат прекрасните места и градови на поробена Македонија“.¹²

Интересен и значаен е фактот што „Кино-звезда“ е третото бугарско филмско списание и првото што се појавува надвор од Софија. Списанието се оформува под иницијатива на Кирил Петров, долгогодишен претседател на Македонско-одринското здружение на ветерани од Пловдив.

Во наведениот број на „Пирин“ (од 16 декември), членовите на друштвото „Илинден“ се поканети „од раководното тело на Илинденската организација“ да се јават „во недела на 16 во 9 часот изутрина, во салонот ‘Атлантик’ до театарот ‘Одеон’ на јавно собрание на чиј дневен ред е точката 2 – ‘Подготовка за прикажување на филмот – Македонија’“.¹³ Во бројот од 30 декември (во рубриката „Од животот на емиграцијата“), јасно е наведено дека ова собрание е „едно од најпосетените досега“ и на него се конституирани три комисији: првата, за врачување на протестна нота на господинот премиер поради забраната за излегување на списанието „Илинден“; втората, за организирање на културно-забавен живот и третата, за организација на претстојната проекција на филмот „Македонија“.¹⁴

Од овие скромни информации кои можат да се најдат во периодичните публикации, се заклучува дека филмот „Македонија“ (или барем неговиот краен дел) се состоел од „две величествени процесии“. Покрај репортажата „за честувањето на посмртните останки на бесмртниот македонски револуционер Гоце Делчев“ снимено на 2 август



Текст во весникот „Пирин“,
16.12.1923

1923 година, камерата го фатила и „празнувањето“ на 5 август, „во Софија, на дваесетгодишнината од Илинденското востание“. Филмот завршил со „импозантен приказ на огромна слика со картата на Македонија. До неа се вооружени Македонци, со зазорено небо над неа и со натпис, Илинден 1903 година“. Сликата немала за цел да испровоцира некого – е појаснето во текстот во „Илинден“¹⁵, туку само да ја претстави Илинденската епопеја од 1903 година. По неа, носени од илинденци во свечени македонски одежди, следуваа портретите на Даме Груев, водачот на Илинденското востание, Борис Сарафов, Пере Тошев, Гоце Делчев, Странцата и Тр[ајко]. Китанчев“. Во процесијата учествуваа македонски свештеници, илинденци (членови на организацијата „Илинден“), членовите на младинскиот хор на читалиштето „Гоце Делчев“, на кнежевското братство, како и „братствата“ на битолчаните, воденците, гевгеличаните, дебарчаните, демирхисарците, еничевардарците, кичевчаните, костурчаните, кочанчаните, крушевчаните, кукушанците, леринците, охридчаните, стружаните, серчанците, скопјанците, солунчаните, реканците, прилепчаните, паланчаните, тетовчаните, гостиварчаните, штипјанците, смилевчаните и ресенчаните... „Така собраниот народ се упати кон градските софиски гробишта каде што беше прочитана молитва за упокоените“ за „закопаните“ таму „Бор. Сарафов, Хр. Матов, Ѓорче Петров, П. Јаворов, Пав. Христов, М. Странцата и други“. „Впечатлива е забелешката на крајот од текстот: ‘На манифестацијата учествуваат многу македонски Власи и Турци...’, чувствувањето на Илинден не претставуваше никаква провокација кон Србите и Ѓрците, ниту насилен политички потег.“ „Таа претставуваше една добро организирана прослава, која би била дозволена и во Македонија, бидејќи за Македонците, тоа е еден историски празник, кој не може никој да им го украде, дури ни оние кои продолжуваат да се китат со титулата ослободители.“¹⁶

Очигледно е дека кон филмското кадрирање на овие „два величествени настани“, додадени се и други „панорами на македонски градови, села и места, на македонски народни носии и на ликови на значајни Македонци“ (најверојатно ова се репродукции на фотографии од архивот на Илинденската организација), веројатно снимени на 5 август за време на панихидата во црквата Св. Недела каде што коските на „водачот на сите чети во Македонија“ (Пејо Јаворов¹⁷) остануваат до 12 август (според Михаил Чаков).

1924: Премиерата

И покрај вложениот труд и прилично впечатливата рекламна кампања, „Македонија“ не е прикажан во 1923 година, иако филмот е завршен кон крајот на истата година. Причините за ваквата

ситуација се посочени од страна на Георги Занков (1886 - 1949), раководителот на организацијата „Илинден“, за време на големото собрание на нејзиниот софиски разгранок, одржан на 10 јануари 1924 година во салонот „Атлантис“. Занков објасни – информира весникот „Пирин“, една седмица подоцна во рубриката „Од животот на емиграцијата“ – дека *Македонија на филм* се забранува да се прикажува во киносалите, наспроти претходно добиеното одобрение од страна на комисијата за цензура при Министерството за просвета. Оваа забрана стапува во сила по заповед на министерот.¹⁸

Претходно, уште на 4 јануари е донесен Законот за заштита на државата (ЗЗД) со кој се забранува дејствувањето на организации чија цел е насилно преземање на власта во Царството Бугарија. Исто така, на 3 март по одлуката на Обвинителството, уапсени и затворени се околу петстотини активисти на Илинденската организација и на другите македонски здруженија во Бугарија. Поради сето ова, на 9 март, во „Пирин“ бил публикуван воведен текст под наслов „Нашiot револт“ кој претставувал своевиден протест директно адресиран „до Господинот претседател на Министерскиот совет“. Во текстот „Раководното тело на Илинденската организација“ ги споменува и критикува „полициското дејствување на обвинителството“, „бројните затворања на нашите луѓе“ и „нарушувањето на граѓанските права и слободи“. Во текстот се спомнува и за некаков „став во српскиот печат“, а се алудира макар и затскриено и на *Македонија на филм*: „...може ли да ни биде наложено да не работаме за својата татковина на легален начин, зошто не апсите, зошто ни ги забрануваат весниците, филмовите, ни ги забрануваат дури и митинзите и собираите?“¹⁹ И навистина весникот „Пирин“ е забранет. Последниот негов број излегува на 6 април 1924 година.

Може да се заклучи дека забраната за проекција на филмот не „доаѓа по заповед на премиерот“ кој за време на својот премиерски мандат (9 јуни 1923 – 4 јануари 1926) истовремено ја врши функцијата и на министер за образование. Ова Министерство ја дало дозволата за проекција на филмот. Значи, во случајот, тогашниот премиер на Бугарија, професорот Александар Цанков (1879 – 1959), е сосема невин.

Како доказ на оваа теза може да послужи брошурата „Заговорот против Тодор Александров“. Според документите на Внатрешната македонска револуционерна организација, печатена во 1924 година. Авторот е анонимен, но подоцна текстот е вметнат (со мали корекции) во книгата „Спомени. Том III“ на Иван Михајлов (1896 - 1990)²⁰. Михајлов

на крајот од 1924 година го презема раководството на ВМРО. „Пред само една година... тие двајца водачи на Илинденската организација“ – пишува Михајлов за Георги Занков и за Арсени Јовков (1882 - 1924) – „една жална, но светла македонска свеченост ја претворија во одвратна пазарциска реклама и направија сè за остварување на лична добивка. Погребувањето на посмртните останки на Гоце Делчев, настан кој требаше да биде тивко и чувствително религиозно поклонување, тие го претворија во обична тезга на која едниот ја продаваше сопствената глупост, а другиот својата користољубивост и расипаност. Тие двајцата се морални и материјални стипендисти, да не кажам крлежи, на македонското движење (претседателот, иако должноста му е пред сè почесна, живее богато од парите извадени од касата на Илинденците, а другиот ги издржуваше своите две ќерки во Виена и самиот живееше како голем расипник). Од погребот, по тајна наредба, се правеа филмски снимки со двојна цел: да се овековечи очајната гестикација на „говорникот“ Занков и да се создадат дополнителни приходи во касата на Илинденската организација, од која и двајцата бесконтролирано крадеа. Сепак, снимката од настанот не беше доволна за едно филмско прикажување, па затоа тие решија да ги искористат „ефектите“ на фотографиите, без притоа да согледаат дека со една таква постапка му се потсмеваат на едно свето дело. Централниот комитет на Внатрешната македонска револуционерна организација не можеше да стои настрана и реши да ја спречи таквата ниска манипулација.

На 30 септември минатата година [1923] Т. Ал. му пишува на Алеко: „Илинденците, Арсени и Занков, веќе некое време го искористуваат ВМРО и чинат голема штета на ослободителното дело. Да не им се дозволува повеќе да ги снимаат четите и др.“ Во друга белешка Т. Ал. го предупредува Занков дека нема повеќе да му дозволи да прави недостојно претставување на организацијата и му го забранува понатамошното снимање. Наспроти ваквите предупредувања, сепак Занков и Јонков одат кај Алеко за да се оправдаат себе и својата активност. „Го потапкале по рамото“ и успеваат да го придобијат. Тие продолжија да снимаат и го снимаја дури и самиот Алеко Паша кој им позирал во различни пози и облеку. На тој начин, големите илинденски водачи направија свој филм. ВМРО, сепак, им се закани и тие го повлекоа својот филм чекајќи некои подобри времиња. Ако акцијата на 31 август [1924] беше спроведена, и филмот требаше да биде ставен на дневен ред...“²¹

„Акцијата од 31 август“ е убиството на Тодор Александров (1881 – 1924). Алеко Паша е војводата Александар Василев (1890 - 1924), организатор на

атентатот по кој ВМРО не само што ги покажа забите, туку го покажа и оружјето. Наскоро по овие настани, следуваат познатите горноџумајски случувања во кои Алеко Пашата е убиен на 12 септември, а Арсени Јовков два дена подоцна. Занков успева да се спаси, емигрирајќи во Виена.

Тодор Александров загина во Пирин Планина, каде што е погребан. На 17 септември, во Софија се спроведува голема жалбена процесија. „И навистина – колоната беше голема, импозантна и примерна – воскликна на своите страници весникот „Илинден“ возобновен на 2 август 1924 година. - Оваа колона беше толку голема што кога почетокот ѝ беше кај споменикот на Васил Левски, крајот сè уште ѝ беше на плоштадот „Св. Недела“. На 17 септември беше прогласен ден на жалост; продавниците не работеа, на балконите беа закачени црни знамиња... Панихидата во соборната црква е отслужена од страна на софискиот митрополит Стефан, а платото пред црквата беше „преполно со десетилјаден народ“. Потоа ова „море народ“ се упати кон споменикот на Апостолот на слободата за да му се поклони. „Голем број фотографии ја фотографираа оваа процесија на оддавање почит – известува „Илинден““²²

Освен „големиот број фотографии“ процесијата ја следел и барем еден снимател. Кон крајот на ноември, на страниците на „Илинден“ е обновена рекламната кампања на новиот стар филм „Илинденци! Наскоро македонски филм“ - скромно е првиот повик²³ којшто е повторен по две седмици²⁴. На 5 декември весникот ја печати следнава покана: Раководното тело на Илинденската организација ги поканува членовите на софиското друштво „Илинден“ на заеднички состанок, на 7 овој месец, недела, во 9 часот, пред ручек, во пивницата на ул. „Св. Климент Охридски“, бр. 64. Дневен ред:

1. Извештај на организаторот по направената обиколка на провинцијата
2. Извештај за реализираните проекции на филмот
3. Разно.

Присуството на сите членови е задолжително.

Од Раководното тело“²⁵

Во истиот број, на страница 3 е објавен и голем рекламен текст [квадрат]: Националниот комитет на македонските добротворни друштва во Бугарија и Раководното тело на Илинденската организација. На 19 декември, петок (на ден Св. Никола) оваа година, во МОДЕРЕН ТЕАТАР ќе биде прикажан МАКЕДОНИЈА НА ФИЛМ.

Филмот ќе биде репризиран на 20 декември, сабота и на 21 декември, недела. Проекциите за-

почнуваат во 3, 5, 8 и 10 часот. На филмот ќе бидат застапени волшебствата на македонската природа, сцени од македонскиот народен бит и сцени од епските македонски револуционерни борби против суровото владеење на турскиот султанат. Пред очите на публиката ќе се низат панорамите на македонските градови, села и месности. Исто така ќе се прикажат македонските народни носии и ликовите на најзначајните македонски општественици, револуционерни водачи, војводи на чети – значајни ликови од македонската историја кои за жал не се живи. Три значајни и величествени настани, кои се случиле во Софија, се прикажани на крајот на филмот: едниот е чувствувањето на посмртните останки на бесмртниот македонски револуционер Гоце Делчев, другиот е одбележувањето на дваесетгодишнината од Илинденското востание и третиот се чувствувањето и одбележувањето на предавничкото убиство на бесмртниот вожд на борбена Македонија, Тодор Александров.

Филмот е направен со многу труд и во него се вложени големи средства на Националниот комитет и на Раководното тело на Илинденската организација. Сите приходи добиени од прикажувањето ќе бидат искористени за добротворни и културно-образовни цели на овие организации. Впрочем, успехот на филмот, како и остварувањето на неговата цел, која произлегува од него самиот, ќе зависат единствено од целосната општествена поддршка, како и од поддршката на македонската емиграција.

Проекцијата на МАКЕДОНИЈА НА ФИЛМ ќе биде збогатена со значајните кратки филмови НА ТАЈНАТА МИСИЈА и НИЗ НЕПРИЈАТЕЛСКИТЕ ЛИНИИ. За време на паузите ќе свири оркестарот на МОДЕРЕН ТЕАТАР.

Контролата на продажбата на билетите, до денот на претставите, ќе биде спроведена од специјална комисија, поставена од страна на Националниот комитет и Раководното тело на Илинденската организација. Во деновите на одржување на претставите, продажбата на билетите ќе се врши на шалтерот на театарот. Посебната служба за продажба на билети се наоѓа во канцеларијата на Националниот комитет, на улица „Стефан Караџа“ бр. 7 (до централната пошта), телефон 1719 и во канцеларијата на Раководното тело на Илинденската организација, на улица „Преслав“ бр. 4 (до Народниот театар), телефон 1932, декември 1924 година.²⁶

Истиот текст (и содржински и формално) се појавува во весникот „Илинден“ на 18 декември, три дена пред премиерата.²⁷ Кратки текстови кои се однесуваат за истиот настан се појавуваат во независните софиски дневни весници „Дневник“²⁸ и „Зора“²⁹ на Данаил Крапчев, кој е по потекло од

Прилеп. Така во периодот од 28 ноември до 21 декември (речиси еден месец) во печатот се појавија седум текста (познати до денес) кои ги повикуваат заинтересираните да ги посетат „претставите“ на филмската хронологија „Македонија“. Во овие статии е кажано дека продуценти се македонските добротворни братства во Бугарија и Раководното тело на Илинденската организација. Тие со „многу труд“ и „многу вложени средства“ успеаја да „направат“ филм. Затоа и се предлага „сите приходи“ остварени од филмот да се искористат „за добротворните и културно-образовните цели на овие организации“. Полека се разјаснуваат причините поради кои филмот ќе биде прикажан во најпрестижното софиско кино „Модерен театар“, првото кино во Бугарија, отворено во Софија на 4 декември 1908 година. Полека се откриваат причините за планираните 12 проекции, во период од три дена (19, 20, 21 декември). Се покажува и нешто друго – двата „величествени настани“ кои го „прават крајот на филмот“ сега станаа три настани. Кон постојните два настана од 2 и од 5 август 1923 година, додадена е епизодата насловена „Чествувањето и одбележувањето на предавничкото убиство на бесмртниот вожд на борбена Македонија, Тодор Александров“. Очигледно е дека по горноцумајските настани, убиството на Арсени Јовков и емигрирањето на Георги Занков, Илинденската организација е „прочистена“, раководното тело е „подновено“, а односите со



Текст во весникот „Пирин“, 05.12.1924

ВМРО се смирили. Филмот веќе не е „недостойно претставување“ и „ефектите“ повеќе не се користат „за потсмев“ на македонското дело. „Забраната“ за филмот е укината и тој може да биде прикажан на платното во „Модерен театар“. На 19 декември 1924 година, на ден Св. Никола, петок, е премиерата на филмот „Македонија“.

Една седмица подоцна во весникот „Илинден“ е објавен текст во кој се потенцира важноста на филмската премиера, но исто така се прави еден осврт на содржината на филмот, како и на атмосферата за време на проекциите. Текстот е насловен „Македонски филм на сцена“ и претставува една „репортажа од местото на настанот“. На 19, 20 и 21 овој месец, во „Модерен театар“ во Софија – го започнува авторот, потпишан со иницијалот Д., својот текст преполн со емоции – Националниот комитет и Раководното тело на Илинденската организација ја покажаа „Македонија на филм“. Сите проекции, дневни и вечерни, беа масовно посетени од многубројната македонска емиграција во Софија, како и од значајни претставници на софиската средина. Театарот никогаш не бил пополн. Со овие бесмртни сведоштва, македонското ослободително движење покажа како во последните тринаесетина години, во светата земја на Св. Кирил и Методиј, се обидува да ја поттикне општествената свесност за големата неправда над оваа света земја. Театарот е преполн и сите присутни со нетрпение чекаат да започне филмот. И тогаш: салата потонува во мрак, започнува македонска народна песна со елегичен смирувачки тон и на мазното филмско платно се појавуваат прекрасното море и Солун – седиштето на Централниот комитет на македонската револуционерна организација! И се појавуваат бесмртните ликови на Гоце Делчев, Даме Груев, Пере Тошев, Трајко Китанчев и на други значајни организатори, војводи и четници. Се појавуваат прекрасните градови, езера и планини на Македонија – Кукуш и Воден, Охрид и Битола, Скопје, Штип, Велес, Струмица – целата мила, преубава, страдална, но силна и јуначка Македонија со својот препознатлив бит, со своите духовни и општествени водачи. Историската Македонија која се бори за својата чест, правда и слобода! Срцата на сите присутни се скршени од жал и болка, усните на присутните шепотат „слава на бесмртните“ и во театарот одекнува бескрајно долг аплауз при појавата на секоја нова слика, при секој нов светол приказ на Македонија. Еве го и историското Илинденско востание: восхитувачка епопеја на борбена Македонија. Еве ги прогонетите синови на Македонија по настаните од пред дваесетина години! Боже, колку многу народ, колку набиени чувства. Еве ја и панихидата на бесмртниот вожд на ВМРО – јагне и жртва – Тодор Александров!... Колку голем настан и каква прекрасна

манифестација на македонската свест и чувство. Еве го и јагнето: кротко, но смело, убаво и величествено! Душата е поставена на највисоката точка, срцето се бранува како немирно море, очите не издржуваат и солзи потекуваат по лицата на сите Македонци!...³⁰

Преку овој текст може да се заклучи дека филмот „Македонија“ или „Македонија на филм“ бил прикажан на местото што претходно било наведено во рекламите, во рамките на планираните и најавени денови и саатници. На филмот биле покажани „бесмртните ликови“ (снимени со фотоапарат) на „плејада“ духовни и општествени водачи, организатори, војводи, четници, како и „незаборавни настани“ (снимени со камера). Во филмот се вклучени кадри од градовите Солун „со прекрасното море“, Кукуш, Воден, Охрид, Битола, Скопје, Штип, Велес, Струмица... Се претпоставува дека проекцијата биле проследена со „музика“ започнувајќи со „македонска народна песна со елегичен смирувачки тон“. На проекциите „сите присутни со нетрпение“ чекале да започне филмот. Бил создаден силен емотивен ефект кога „срцата на сите присутни се скршени од жал и болка“, а „бескрајниот аплауз“ бил збогатен со „солзи“ по „лицата на сите Македонци“. Не е без значење и податокот дека „сите проекции, дневни и вечерни“ биле „масовно посетени“ како од „многубројната македонска емиграција во Софија“, така и од „значајни претставници на софиската средина“. Би требало да се очекува поголема реакција на софиските весници по проекциите на филмот. Сепак, тоа не се случило, иако требало да се случи бидејќи според авторот на „Македонски филм на сцена“ театарот бил „преполн“ и „театарот никогаш не бил пополн“.

1925: Израмнување на сметката

Колку „масовно посетени“ биле проекциите на филмот „Македонија“ може да се види од финансискиот извештај на Раководното тело, претставен на Вториот редовен конгрес на Илинденската организација, одржан на 12 и 13 јули 1925 година, во Софија. Објавувајќи го финансискиот биланс за едногодишниот период од 1 мај 1924 до 31 мај 1925, во весникот „Илинден“ е наведено: „Заработувачка: 6. Филмови 171.252,70 лева Потрошувачка: 8. Филмови 19.236 лева“³¹. Весникот „Илинден“ продолжува да го објавува финансискиот извештај на конгресот во својот следен број (вклучувајќи го овој пат и целосниот буџет на Раководното тело) и посочува: „А. Заработувачка: 3. од свечености и филмови 150.000 лева“³² Од ова може да се заклучи дека „Македонија“ ги чини своите продуценти помалку од 20.000 лева, а донесува заработка од 152.000 лева (односот на вложените средства и заработувачката е 1:9) Целокупниот приход на организацијата за наведениот период е 658.809,80

левои, значи делот на филмот во оваа сума е над 25 проценти. Во својот извештај пред конгресот, Раководното тело додава и следнава информација за филмот: „5. Филмот Денешното напнато и нетрпеливо време во кое живееме воопшто не е погодно за културно дејствување преку статии, брошури и друга форма на пишан збор. Направен со големи средства и со многу труд, филмот беше прикажан во Софија и во градовите на северна Бугарија. Во план е да се прикаже и во јужна и во западна Бугарија и во новите земји. Моралното влијание на филмот врз гледачите беше величествено.“³³

За жал, не постојат познати податоци за проекциите на „Македонија“ во „градовите на северна Бугарија“. Сепак со сигурност се знае дека кон крајот на 1925 година филмот е прикажан во Пловдив. „Македонската организација во градот – известува локалниот весник ‘Југ’ во својата рубрика ‘Хроника’ - подготвува утринска проекција на долгоочекуваниот ‘Македонски филм’, во недела, на 20 овој месец [декември], во 10 часот.“³⁴ Информацијата е толку сиромашна и во неа не е наведено ниту местото на проекцијата. Проекцијата најверојатно се одржала во едно од двете тогашни кина „Ексцелсиор“ или „Модерен театар“. Во тоа време, претходно споменатиот Кирил Петров го имал земено под наем „Модерен театар“, но треба да се наведе дека во културните програми кои редовно се објавувале на страниците на „Југ“ никаде не е наведено името на филмот. Сепак, проекцијата би можела да се направи и во просториите на Македонското добротворно друштво „Гоце Делчев“ доколку претходно била обезбедена потребната киноопрема. Во просториите на друштвото, во тој период, честопати се организирале состаноци, протести собири, вечерни забави, концерти, промоции и други уметнички настани.

Треба да се наведе дека на истиот тој Втор конгрес, Георги Занков и Арсени Јовков се жестоко нападнати и жигосани како „отпадници“ и „агенти на Третата [комунистичка] интернационала“.

1926: Заклучни белешки

За време на Третиот конгрес на Илинденската организација, одржан на 11 и 12 јули 1926 година во Софија, се појавува во јавноста последниот, засега познат, текст во бугарскиот периодичен печат, кој се однесува на филмот. Текстот е објавен во весникот „Илинден“ и претставува еден вид извештај на Раководното тело и во него стои: „Во изминатата година поради голема финансиска криза која ја зафати нашата земја, филмот беше прикажан само во градовите Крџали и Сливен и беше одлично прифатен. Остана да се прикаже и

во градовите на источна, западна и јужна Бугарија. За ова е потребно големо залагање на делегатите за да овозможат услови за прикажување на филмот во нивните градови и села, онаму каде што досега не е прикажан.“³⁵

За една и пол година – од 19 декември 1924 година (денот на премиерата) до 11 јули 1926 година (првиот ден на конгресот) – филмот „Македонија“ е прикажан во Софија, Пловдив, Крџали, Сливен и „градовите на северна Бугарија“. Прикажуван е во киносали, но не со посредништво на професионални филмски дистрибутери, туку со посредништво на своите продуценти – секаде каде што Националниот комитет на македонските добротворни братства во Бугарија и Раководното тело на Илинденската организација имале свои членови, симпатизери и поддржувачи било направено сè што е потребно за филмот да биде успешно прикажан. „Моралното влијание на филмот врз гледачите“ било „величествено“, финансиските приходи задоволителни, иако „голема финансиска криза“ ја „зафати нашата земја“. Во извештајот на Раководното тело за периодот 1925-26 работните резултати се оценети како „задоволителни“.

Но набргу потоа, филмот паѓа во заборав...

1982: Воскреснување

Кон крајот на седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите години на XX век, филмот неочекувано воскресна. „Во последните неколку години – пишува Бане Чадиловски, во 1982 година – Кинотеката на СР Македонија ги збогати своите фондови со нови филмови и филмски материјали..., [меѓу кои е и] и првиот македонски документарен филм, снимен од Македонци во периодот помеѓу двете светски војни“.³⁶ Авторот на текстот „За документарниот филм ‘Македонија’ од 1923 година“ не објаснува од каде, како, кога и по кои патишта филмот пристигнува во архивите на Македонската кинотека. Според сведоштвата на колегите од македонскиот филмски архив, Бане Чадиловски никогаш не работел во оваа национална институција. Тој успеал некако да ја добие лентата во Бугарија и самостојно да ја пренесе во СР Македонија.

Ставовите на Чадиловски изнесени во текстот се професионално подготвени и напишани. Тој ги познава и ги користи публикациите како што се весниците „Илинден“ и „Пирин“ и од нив ги користи информациите до кои може да дојде. Чадиловски прв ги презентира техничките карактеристики на документарниот филм – 35-милиметарска лента, со должина од 407 метри, без тон врз неа (филмот е нем), но со објаснувачки текстови на бугарски јазик помеѓу кадрите, во кои сепак не се појавуваат имињата на авторите на филмот.

Чадииковски вложува големи напори за да ги идентификува авторите. „Како што може да се види од материјалот – се надоврзува Чадииковски – [документарниот филм] е работен по претходно подготвени сценарија.“³⁷ Меѓу лицата кои се непосредни иницијатори и реализатори на филмот, посебно се подвлекуваат имињата на Георги Занков и Арсени Јовков, истакнат македонски поет и новинар, поддржувач на левицата и македонското револуционерно движење. „По сè изгледа, тој е сценаристот на овој прв македонски документарен филм.“³⁸ Оваа последна претпоставка на Чадииковски е непоткрепена со некаков повалиден доказ, но сепак тој заклучува дека „Арсени Јовков е првиот македонски сценарист на документарен филм“³⁹ Со прогласувањето на филмот „Македонија“ за „предводник на македонското филмско творештво“ се создаваат услови за „создавање и растеж на македонската кинематографија“, а во крајна линија и „драгоцено сведоштво за развојот на светската и југословенската кинематографија!“⁴⁰

Без да имам претензии да се наметнувам како добар познавач на филмската историографија во Македонија, ќе ги посочам ставовите на тројца колеги од Македонија. Илинденка Петрушева е една од основачите на Кинотеката во Скопје и филмски истражувач од висока класа. Таа е категорична дека „по сценариото на Арсени Јовков е снимен филмот ‘Македонија во слики’“.⁴¹ Петрушева не уверува дека „постојат некои податоци (фотографии, на пример) и дека самиот тој бил зад камерата“⁴², т.е. дека Арсени Јовков е снимател на филмот. Исто така, Илинденка Петрушева искажува исклучително важна информација дека „снимките на градовите од Пиринска Македонија (Горна Џумаја, Банско, Разлог и Неврокоп) се солидни панорами направени со филмска камера“.⁴³ На крајот од текстот, авторката заклучува: „Својата вистинска премиера филмот ‘Македонија во слики’ ја доживува дури во 1982 година, во Скопје“.⁴⁴ Од ова произлегува дека премиерата на 19 декември 1924 година во Софија е „невистинска“ и „лажна“!

Магистер Игор Старделов, еден од помладите колеги на Петрушева, сведочи дека во нивните архиви го имаат „оригиналниот позитив, на запалива филмска лента“ и посочува дека должината на филмот е 440 метри, дополнувајќи дека „филмот е тониран“ [колорирање на црно-белите филмови по хемиски пат] поради кое можеме да го сметаме за првиот колор македонски филм“. Се утврдува дека „натписите на бугарски јазик помеѓу кадрите се преведени“ и заменети со „нови позитив копии“ кои се „телекинирани на бета СП видеолента“. Старделов не ги наведува авторите, но го става во заграда името на Арсени Јовков веднаш

до насловот на филмот - „Македонија на слики“ (Арсени Јовков).⁴⁵ Долгогодишниот директор на Македонската кинотека, Борис Ноневски, тврди (според бугарскиот филмски историчар Костадин Костов⁴⁶) дека „сценариото на македонскиот филм“ е напишано од истакнатиот борец за национално ослободување на македонскиот народ, новинар, писател, фотограф и филмски деец, Арсени Јовков.

Во филмографските референци, дадени од колегите во Македонската кинотека, наменети, пред сè, за службена употреба, се потцртува дека „филмот бил неколкупати прикажан, а потоа забранет од страна на бугарската цензура“. Во анотацијата се наведува дека документарниот филм „Македонија“ е црно-бел, 35-милиметарски, со времетраење од 10 минути, а негов сценарист и режисер е Арсени Јовков. Информациите од изданијата на Македонската кинотека - „Кинотечен месечник“ (бр. 26, 1982) и „Кинопис“ (бр. 13, 1995) му послужуваат на српскиот професор Дејан Косановиќ, еден од најголемите познавачи на историјата на балканската кинематографија, да ги вклучи имињата на Арсени Јовков и Георги Занков во својот „Лексикон на пионерите на филмот и филмските автори во југословенските земји 1896 – 1945“.⁴⁷ Косановиќ го претставува Јовков како „сценарист на документарниот филм ‘Македонија’, снимен во Софија во 1923 година, а Занков како ‘можен режисер (или корежисер) на долгометражниот документарен филм ‘Македонија’, снимен во Бугарија во 1923 година“.⁴⁸

Арсени Јовков и Георги Занков се, без сомнение, „непосредните иницијатори на филмот“ и негови „реализатори“. Користејќи ја современата терминологија, денес со право можеме да ги наречеме продуценти на филмот „Македонија“ („Македонија на филм“ или „Македонија во слики“). Притоа не треба да се забораваат трудот и средствата на Националниот комитет на македонските добротворни друштва во Бугарија и на Раководното тело на Илинденската организација. Веројатно Арсени Јовков е автор на натписите помеѓу кадрите, но малку е веројатно тој да е автор на некаков подготвителен текст, „некако однапред подготвено сценарио“. Во тој период (1923 - 1924) во Бугарија, документарните филмови се снимаат „во движење“, „одеднаш“, стихийно, а честопати и случајно, во зависност од ситуацијата во определено време и место. Дури и играните филмови (или поголем дел од нив) немаат подготвени сценарија. Најмалку веројатна е тезата дека Арсени Јовков бил „зад камерата“, односно дека бил снимател или, пак, режисер. Под претпоставка дека ова е точно, ако Јонков е снимател или режисер, тогаш кој е снимател и режисер на епизодата „Чествувањето и одбележувањето на предавничкото убиство на бесмртниот вожд на борбена Македонија, Тодор Александров“? Кога оваа епизода

е вметната во филмот, на 17 септември 1924 година, Јонков веќе не е жив, а Занков е далеку од Бугарија...

Бугарска трага

Бугарските филмолози (за разлика од своите македонски колеги) се однесуваат прилично рамнодушно спрема филмот. Нивниот однос по многу нешта може да се определи како „нихилистички“. Таквиот однос е резултат на незаинтересираноста и некомпетентноста. Прв (уште во 1963) кој го споменува филмот е филмскиот историчар Александар Александров, во списанието „Филмски новини“ во рубриката „Нашиот календар“. „Ако се потпреме на досегашните сведоштва за историјата на филмот во Бугарија – пишува Александров – тогаш ова е првиот странски филм за нашата земја по воспоставувањето на монархо-фашистичката диктатура.“⁴⁹ „Досегашните сведоштва“ врз кои се потпира авторот се текстовите во списанието ‘Утро’ од Софија (од 14 декември 1923 година) и во списанието ‘Кинозвезда’ од Пловдив (од 23 декември 1923 година). „Очигледно е дека овие напишани редови не ни даваат никаква слика за идејно-уметничкиот карактер на филмот“ – заклучува Александров присилен да ја прифати информацијата немаштија и притоа не го споменува дури ни насловот на филмот. „Може да претпоставиме дека филмот не бил производ на одредени прогресивни политички ставови. Ова може да се заклучи ако се земе фактот што тој е прикажан и снимен во периодот на најжестокиот фашистички терор, во кој активно учествува и македонската организација. Веројатно, филмот е снимен по нејзина нарачка за ширење на шовинистичките страсти. Но и да се претпостави дека организацијата не е замешана во создавањето на филмот, тешко дека би било толерирано едно прогресивно дело, кое би ги изразувало републиканските и социјалистички погледи на македонските водачи во минатото.“⁵⁰

По четири децении, кога цврстата стега на социјалистичката идеологија попусти, професорот Александар Јаникиев го споменува филмот и го става во контекст на дејноста на „странската филмска документаристика“ кај нас. Професорот Јаникиев го цитира ставот на Александар Александров и луцидно заклучува: „Ако навистина филмот е снимен од странска филмска компанија, логично е да е прикажуван и во странство. Сепак, треба да се биде реален и да се каже дека содржината е нагласено бугарска и може да не предизвика интерес кај меѓународната публика.“⁵¹

Ваквите изнесени ставови ги коригира Костадин Костов, кој во книгата „Илинденското востание на филм“ посветува цело поглавје на „Македонскиот филм“.⁵² Иако тој е запознаен со голем број

текстови поврзани со филмот, во библиографијата кон својата книга наведува само два – и двата текста се од списанието „Илинден“ (бр. 21 од 26 декември 1924 и бр. 28 од 17 декември 1925). Костов е уверен дека „филмот има вкупно 100 кадри“ (во случајов, станува збор за делот што е архивиран во Македонската кинотека и кој авторот го гледал кон крајот на 90-тите во Скопје; „на 3 април 2008 година, заедно го гледавме филмот во Скопје“), од кои 42 се „натписи со појаснувачки текст“ помеѓу кадрите, 39 се „репродукции на фотографии“, а 19 се „снимени со филмска камера во природа“. Според него, „снимките и панорамите на Горна Џумаја (денешен Благоевград), Банско, Мехомија (денешен Разлог) и Неврокоп“⁵³ се состојат од 8 кадри. Исклучок е „епизодата со погребувањето на посмртните останки на Гоце Делчев“. На средината од првиот дел, има кадри кои се снимени во дебарскиот крај – наведува Костов. „Ова е особено важно да се истакне затоа што Дебар се наоѓа на територијата на кралска Југославија. Од ова следува дека снимателската екипа или само еден снимател престојувале на територијата на нашиот западен сосед.“⁵⁴ За „снимките од дебарскиот крај“ споменува и Игор Старделов.⁵⁵

Костадин Костов во својата книга наведува и една дотогаш непозната и многу значајна информација, чиј извор не е наведен, за „проекцијата на ‘македонскиот филм’ во Слободниот театар на угледниот бугарски театарски режисер и артист П.К. Стојчев“⁵⁶ На тој „голем настан-концерт“ организиран [веројатно во 1925 година] од страна на Македонско-одринското друштво на ветерани, учествува и Ефросина Грежова, ќерка на „значајниот македонски културен и револуционерен деец Апостол Грежов, соборец на Гоце Делчев и Даме Груев. Ефросина Грежова имала завршено конзерваториум во Германија и на самиот настан „оваа млада и прекрасна певица со својот пријатен лиричен глас“ предизвикувала „долги аплаузи кај публиката“. Костов претпоставува дека изведувачката на „македонската народна песна“ излегла на сцена облечена во накинена дебарска носија. Со своето чисто и меко, но моќно „мецосопрано“ кое се одликувало со „карактеристични бои и вибрации“⁵⁷, создала „посебна растрепереност во салата“.

Во „Илинденското востание на филм“, Костов ја изнесува својата хипотеза поврзана со авторството на „Македонија“. Според него, режисер на филмот „може да е... Борис Грежов“ - првиот бугарски филмски режисер и брат на Ефросина Грежова. „Ако се тргне со ставот дека Борис Грежов е режисер на филмот – ги продолжува своите претпоставки Костов - тогаш не ни останува ништо друго туку да констатираме дека сниматели се Шарл Кенеке и Ал-

берт Давидов – двајцата заедно или само едниот од нив.⁵⁸ Основата за оваа претпоставка се наоѓа во фактот што овие сниматели работеле со Грежов во снимањето на играниот филм „Моминска карпа“, реализиран од страна на филмската продукциска кука „Луна“ во периодот од 1922 до 1923 година и премиерно прикажан во септември 1923 година.

Во својата автобиографија „Во светот на соништата и ...искушенијата“, Борис Грежов воопшто не ја споменува својата дејност. Австриецот⁵⁹ или Французинот⁶⁰ Шарл Конеке (или Кенеке) од „Пате фрер“ - Париз⁶¹ (емигрирал со големиот бран политички бегалци од Русија, во 1919 година)⁶² и Алберт Давидов се сниматели (заедно со Кеворк Кујумџијан, Жан Парнак и Жак Леви) на „Луна“. По политичкиот преврат, од 9 јуни 1923 година, тие ја прекратуваат својата снимателска активност во Бугарија.

Пред тоа, во Софија се враќа од Германија Христото Константинов. Константинов од Германија ја донесува, најмодерната за тоа време камера „Дебри“ со целосна дополнителна опрема.

Во летото, 1923 година, активен е и Јосиф Рајфлер, снимател на „Модерен театар“. Во салата на „Модерен театар“ на 23 јуни се прикажува документарецот „Пропаста на пријателската влада“⁶³. Најверојатно, ова е дело на Јосиф Рајфлер.

Со други зборови – сите наброени би можеле да бидат потенцијални сниматели на филмот „Македонија“...

Во исто време, во Софија престојуваат сниматели на „големата германска кинематографска компанија ‘Уранија’“. Тие имале „идеја да снимат многу значајни настани и моменти кај нас, пред и по 9 јуни и да ги искористат тие снимки за создавање на еден бугарски филм под наслов ‘Деветти јуни’“. При снимањето на филмот, германските сниматели се изложили на големи опасности, во бурниот период на политичка нестабилност во Бугарија.⁶⁴ Се поставува прашањето: дали информациите од списанието „Кинозвезда“ за „една странска филмска група“ која ги пренела на лентата „местата и градовите на поробена Македонија“ можат да се сметаат за веродостојни?

Националноста на „македонскиот“ или „странскиот“ филм „Македонија“ воопшто не е спорна. Оваа проблематика е регулирана со документ донесен од страна на УНЕСКО и е потпишан од сите членки на оваа организација. Документот насловен „Препорака за заштита и чување на подвижните слики“⁶⁵ е донесен и официјализиран на 27 октомври 1980 година. Во документот е прецизиран и терминот „национална продукција“ [„national production“] како: „подвижните слики [moving images] чии производители или барем еден од ко-производителите [копродуцентите] имаат седиште [headquarters] или постојано место на престој [habital residence] на територијата на засегнатата држава [of the State concerned]“. Од ова произлегува дека националноста на филмот не се определува од етничката припадност на неговиот автор или автори (во конкретниот случај, и Георги Занков и Арсени Јовков се Македонци, но и бугарски граѓани, поданици на Бугарското Царство; Занков е пратеник во XVII Народно собрание, општински советник и заменик-градоначалник на Софија, а целокупното книжевно творештво на Јовков е на бугарски јазик), ниту од националноста на учесниците во него, ниту од снимените места, лабораториската обработка или премиерните проекции, ниту од пазарната реализација (остварена добивка). Единствено изворот на финансирање е основен критериум според кој се одредува припадност на филмската продукција кон соодветен етнос. Во случајов, седиштето, а и постојаното место на престој на производителите (продуцентите, Националниот комитет на македонските добротворни братства во Бугарија и Раководното тело на Илинденската организација) кои ги обезбедиле финансиите за „подвижните слики“ насловени „Македонија“, „Македонија на филм“ или „Македонија во слики“, се наоѓа на територијата на „засегнатата држава“ (во случајов, во Бугарија). Сепак, треба гласно да се нагласи дека овој факт воопшто не ги оспорува и омаловажува местото и значењето на филмот за македонската духовност, култура и творештво.

* Датумите во текстот се наведени според официјалниот јулијански календар (т. н. стар стил) во Бугарија во тој период. Во истиот период во Западна Европа во употреба е грегоријанскиот календар (т. н. нов стил). Разликата помеѓу овие два календара е 13 дена. (з.а.)

1 **Чакров, М**[ихаил]. Прибирањето костите на великиот револуционер-апостол Гоце Делчев. – Илустрација Илинден, г. V, № 6 (46), май 1933, стр. 6–7.

2 Тържествена прослава на 20-годишнината от Илинденското въстание. – Илинден, г. III, № 21, 12.VIII.1923, стр. 1.

3 Македонија на филм. – Пирин, г. I, № 8, 2.XII.1923, стр. 1.

4 Македонија на филм. – Пирин, г. I, № 10, 16.XII.1923, с. 1; № 11, 22.XII.1923, с. 2; № 12, 30.XII.1923, стр. 2.

5 Македонија на филм. – Пирин, г. II, № 13, 6.I.1924, с. 1; № 14, 13.I.1924, с. 1; № 15, 20.I.1924, с. 1; № 17, 3.II.1924, стр. 1.

6 Македонија на филм в кино Модерен театър. – Утро, г. XIII, № 4312, 14.XII.1923.

7 Македонија на филм. – Пряпорец, г. XXV, № 283, 15.XII.1923, стр. 2.

8 Пирин, г. I, № 10, 16.XII.1923, стр. 1.

9 Македонската среща в София. – Пирин, г. I, № 11, 22.XII.1923, стр. 2.

10 Среща на прокудените. – Пирин, г. I, № 11, 22.XII.1923, стр. 1.

11 Македонската среща в София. – Пирин, г. I, № 11, 22.XII.1923, стр. 2.

12 Кино-вести. – Кино-звезда (Пловдив), г. III, № 2, 23.XII.1923, стр. 4.

13 Съобщение. – Пирин, г. I, № 10, 16.XII.1923, стр. 4.

- 14 Повсеместни илинденски събрания. – Пирин, г. I, № 12, 30.XII.1923, стр. 4.
- 15 Тържествена прослава на 20-годишнината от Илинденското въстание. – Илинден, г. III, № 21, 12.VIII.1923, стр. 1.
- 16 Исто.
- 17 **Яворов, П. К.** Гоце Делчев. София, Издание на Олчевата книжарница, 1904, стр. 57.
- 18 Общо събрание на соф. д-во „Илинден“. – Пирин, г. II, № 19, 17.II.1924, стр. 3.
- 19 Нашето възмущение. – Пирин, г. II, № 22, 9.III.1924, стр. 1.
- 20 **Михайлов, Иван.** Спомени. Том III. София, Македония прес, 1997 (I фототипно издание), стр. 691–692.
- 21 Заговорът против Тодор Александров. По данни на Вътрешната македонска революционна организация. 1924 (с 22 приложения – факсимилета).
- 22 Денът на траура-манифестацията. – Илинден, г. IV, № 8, 27.IX.1924, стр. 2.
- 23 Илинден, г. IV, № 17, 28.XI.1924, стр. 2.
- 24 Илинден, г. IV, № 19, 11.XII.1924, стр. 1.
- 25 Покана. – Илинден, г. IV, № 18, 5.XII.1924, стр. 4.
- 26 Илинден, г. IV, № 18, 5.XII.1924, стр. 3.
- 27 Илинден, г. IV, № 20, 18.XII.1924, стр. 3.
- 28 Македония в филм. – Дневник, г. XIX, № 7522, 19.XII.1924, стр. 2.
- 29 Македонски филм. – Зора, г. IV, № 1655, 21.XII.1924.
- 30 **Д.** Македонския филм на сцената. – Илинден, г. IV, № 21, 26.XII.1924, стр. 3.
- 31 Из финансовия отчет на Ръководното Тяло. Баланс за 1.V.1924 год. до 31 май 1924 [1925] год. – Илинден, г. V, № 28, 17.VII.1925, стр. 2.
- 32 Бюджет на Ръководното тяло. – Илинден, г. V, № 29, 24.VII.1925, стр. 2.
- 33 Отчет на Ръководното Тяло на Илинденската Организация, прочетен на II редовен Конгрес, който се състоя в София на 12 и 13 юли 1925 г. – Илинден, г. V, № 28, 17.VII.1925, стр. 1–2.
- 34 Хроника. – Юг (Пловдив), г. VIII, № 2103, 18.XII.1925, стр. 1.
- 35 Отчет на Ръководното Тяло на Илинденската Организация за 1925–26. – Илинден, г. VI, № 27, 16.VII.1926, стр. 1.
- 36 **Чадиковски, Бане.** Кон документарниот филм „Македонија“ от 1923 година. – Кинотечен месечник (Скопје), № 26, 1982, стр. 7.
- 37 Исто, стр. 8.
- 38 Исто, стр. 12.
- 39 Исто, стр. 16.
- 40 Исто, стр. 7.
- 41 **Петрушева, Илинденка.** Сонце на дирек. Мали приказни за македонските филмски сонувачи. Скопје, Македонска реч, 2005, стр. 15.
- 42 **Петрушева, Илинденка.** Филмот на домашна почва – кинематографските дейности во Македонија од 1897 до 1945 година. В: Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година. Скопје, Кинотека на Македонија, 2003, стр. 256.
- 43 **Петрушева, Илинденка.** Кинематографските дейности во Македонија од 1897 до 1945. В: Фотографијата и филмот на почвата на Македонија. Скопје, Македонска академија на науките и уметностите, 2007, стр. 129.
- 44 Исто, стр. 130.
- 45 **Старделов, Игор.** Филмови спасени од заборавот (за филмската заштита и реставрацијата на филмови во Кинотеката на Македонија во 2008 година). – Кинопис, г. XX, № 36 (20), 2009, стр. 59–60.
- 46 **Костов, Костадин.** Илинденското встание во киното – 1903–1933 г. Пловдив, Веда Словена, 2000, стр. 73.
- 47 **Kosanović, Dejan.** Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896–1945. Beograd, Institut za film, Jugoslovenska kinoteka, Feniks film, 2000, стр. 103.
- 48 Исто, стр. 242.
- 49 **Александров, Ал[ександър].** България през погледа на чуждестранни кинематографисти (1923–1930). – Филмови новини, № 10, 1963, стр. 14.
- 50 Исто.
- 51 **Янакиев, Александър.** Интересни ли сме за света? – Проблеми на изкуството, № 2, 2004, стр. 40.
- 52 **Костов, Костадин.** Илинденското встание во киното – 1903–1933 г. Пловдив, Веда Словена, 2000, стр. 68–78.
- 53 Исто, стр. 71.
- 54 Исто, стр. 73–74.
- 55 **Старделов, Игор.** Филмови спасени од заборавот (за филмската заштита и реставрацијата на филмови во Кинотеката на Македонија во 2008 година). – Кинопис, г. XX, № 36 (20), 2009, стр. 60.
- 56 **Костов, Костадин.** Илинденското встание во киното – 1903–1933 г. Пловдив, Веда Словена, 2000, стр. 75.
- 57 Исто, стр. 74–75.
- 58 Исто, стр. 77–78.
- 59 **Гендов, Васил.** Трнливият път на българския филм 1910–1940 (ръкопис). Портфейл БНФ, 1949, стр. 114.
- 60 **Грозев, Александър.** Киното в България. Част I (1897–1956). София, Фабер, 2011, стр. 295.
- 61 **Грежов, Борис.** В света на мечтите и... изпитанията (ръкопис). Портфейл БНФ, стр. 21.
- 62 **Грозев, Александър.** Киното в България. Част I (1897–1956). София, Фабер, 2011, стр. 295.
- 63 Сгромолясането на дружбащото правителство на филм. – Мир, год. XXIX, № 6910, 23.VI.1923, стр. 3.
- 64 Девети юни в филм. Последна поща, № 33, 15.I.1924, стр. 2.
- 65 Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images (<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029e.pdf#page=153>)

ЏОВАНА ФОСАТИ

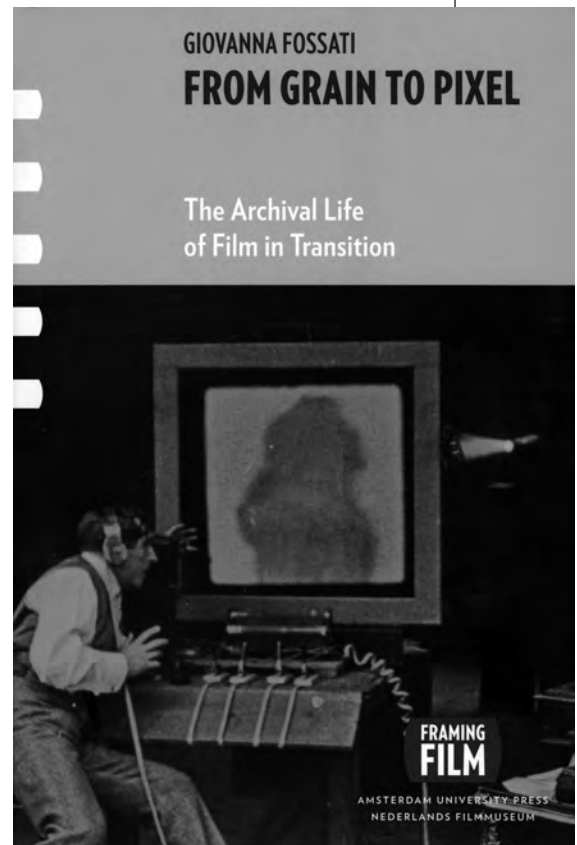
УДК 771.531.3:005.921.1 (049.3)
Кинопис 47/48(26), 2015

ФИЛМОТ ВО РАМКА (ВО ТРАНЗИЦИЈА)

**ИЗВАДОК ОД КНИГАТА: ОД ЗРНО ДО ПИКСЕЛ
– АРХИВСКИОТ ЖИВОТ НА ФИЛМОТ ВО ТРАНЗИЦИЈА
(УНИВЕРЗИТЕТСКИ ПЕЧАТ, АМСТЕРДАМ, 2009)**

Филмот е во состојба на брза промена, транзиција каде што аналогниот (фотохемиски) филм е заменет со дигитален филм. Многумина мислат дека дигиталната проекција ќе ја замени традиционалната филмска проекција за неколку години. Оваа транзиција, видлива во комерцијалните и културните области, значително влијае не само врз практиката на снимањето филмови и дистрибуција, туку исто така и врз практиката на филмско архивирање, како и теориската концептуализација на медиумот.

Претходните примери на технолошки транзиции во филмот се случиле во периодот од XIX и XX век, од мноштвото претфилмски технологии и практики до бројни филмски технологии; раните филмски технологии некогаш биле придружувани со експериментални звучни системи, експерименти кои продолжија низ првата половина на дваесеттиот век, сè додека не се воспоставија стандардите во раните 1930-тите и 1950-тите, кога филмот беше повторно трансформиран со појавата на телевизијата, во време на технолошка хистерија која ги вклучуваше не само новородениот телевизиски медиум, туку



и филмскиот медиум, за прв пат ставени под при- тисок на конкурентноста. Сите овие моменти на транзиција изгледаа како катализатор за процес кој никогаш не престанал: постојаната трансформација на аудиовизуелните медиуми, или пак уште попот- полно како што оваа студија сака да демонстрира, нивната наследена традиционална природа.

Навикнати на промените на кои филмот беше подложен во минатото, многумина расправат дека со појавата на дигиталното се појавува трансформација од друг вид и дека со дигитална- та, заедно со технолошката транзиција исто така се случува онтолошка промена. За да се дискутира за оваа мисла, потребно е да се земе предвид и да се дискутира за самата природа на филмот.

Моменталната технолошка транзиција од ана- логно во дигитално се појавува низ сите модерни медиуми, од печат до звук, од фотографија до ви- део и филм.

Филмот, централниот фокус на оваа студија, се соочува со период на значајна промена. Пре- дизвикани се постојните логики на продукцијата, дистрибуцијата и презентацијата и претставени се многу различни натпреварувачки стандарди. Превирањата околу оваа постојана промена се проширија од филмската индустрија до нејзината публика, од академијата до културните институции.

Раните појави на дигиталната технологија во филмот се забележани уште во 1970-тите со први- те обиди да се создадат дигитални специјални ефекти и подоцна во 1980-тите кога сè повеќе растеше очекувањето на иманентен дигитален пресврт во филмската продукција. Во тоа време Френсис Форд Копола го најави појавувањето на дигиталното кино, а уште похрабро Џорџ Лукас го започна својот стремеж кон целосно дигитален филм. Триесет години подоцна, ние сè уште све- дочиме за прогресивната хибридизација на тех- нологиите каде што аналогното и дигиталното ко- егзистираат во многу сегменти на продукцискиот синџир. Навистина, старите и новите технологии продолжуваат да се менуваат на разни неспоиви начини. Додека монтажата, на пример, стана цело- сно дигитална работа, проекцијата е сè уште глав- но аналогна и слично на тоа филмовите снимени целосно со дигитални камери се многу малку. Се- пак, иако аналогните и дигиталните технологии во оваа фаза се комплементарни меѓусебно во една хибридна форма, дигиталната технологија се оче- кува да го преземе филмот заедно со кои било дру- ги медиуми. Додека го пишувам ова, дигиталното покажа само мал дел од својот потенцијал: законот на Мур останува валиден и ние продолжуваме да гледаме драматично зголемување на моќта за процесирање, капацитетот за архивирање и брзи-

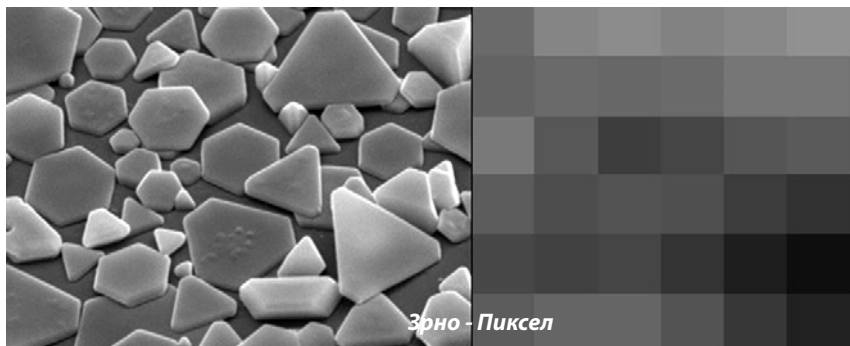
ната на трансмисија. Ние навистина сме во зенитот на оваа транзиција, како што вели Вилијам Ури- кио: Ние имаме осет за она што демне во далечи- ната, но неговата магнитуда сè уште не е видлива или пак замислува. Навистина, среде технолошка транзиција, со смисла за насочување (кон дигитал- ното) но без реална смисла за дестинацијата, ние ја имаме единствената (и единствено ограничена) точка на гледање. Ќе ги искористам зборовите на Том Ганинг, сè уште неистражениот потенцијал на дигиталното содржи чудна fascinaција за нас кои го сведочиме неговото појавување:

Секоја нова технологија има утописка димензија која претпоставува иднина радикално трансформирана од импликациите на направа- та или практиката. Тонењето на технологијата во конкретизираната втора природа го индигира релативниот неуспех на оваа трансформација, нејзиното враќање во воспоставените жлебови на моќта и експлоатацијата. Овде лежи важноста на културната археологија на технологијата, по- вторното грабање на новитетот на старите технологии (2003-1:56)

Моменталната технолошка транзиција доаѓа со ветување за револуционизиран медиум и утопи- ската димензија сè уште не ѝ е предадена на рути- ната на конкретизираната технологијата и практи- ката. Ако оваа постојана транзиција може, според Ганинг, да ни понуди корисни алатки за внесување свежина на старите технологии, слично на тоа тех- нолошката транзиција од минатото може да ни по- могне во истражувањето на сегашната транзиција.

Од оваа перспектива, ова дело го поставува прашањето дали постојната транзиција во филм- ската технологија и практика ни претставува фунда- ментална промена на природата на филмот и спец- ифично се фокусира на тоа како влијае на сегашната и идната улога на филмските архиви. Јас критички ќе се осврнам на теориската работа на филмот и новите медиуми и ќе ја сменам нивната намена, барајќи нова теоретизација на практиката на филм- ското архивирање во овој момент на транзиција. Ќе истражам како филмските архиви, преку гледањето на филмот низ перспектива на филмските теории и теориите на новите медиуми, можат да го репози- ционираат филмот како целосен партиципant во друштвото на новите медиуми и како филмските архивисти би можеле да си ја преразмислат својата професија и нивната врска со медиумската средина.

Практиката на филмско архивирање се мену- ва многу брзо и со тоа начинот на кој гледаме на заштитата на нашето филмско наследство. Новите форми на (дигиталното) архивирање се развиваат преку интернетот што помага на партиципативни- те медиуми да овозможат значајно поширока и по-



Во овој момент на транзиција од аналогно во дигитално, теоретизирањето на филмската практика не е само ургентно за филмските архиви, туку исто така и за научниците кои се занимаваат со медиумите. Видот на теоретизација предложена во

отворена форма на пристап од која било традиционална архива претходно. Како последица на тоа, филмските архиви и филмските музеи се борат со прашањата за нивната улога. Како одговор на тоа, тие или можат да ги затворат вратите за новите медиуми, или да ги прифатат и да ги предизвикаат некои од нивните погледи и претпоставки за филмскиот медиум. Кој и да е изборот, тој ќе ја одлучи нивната иднина.

Како круцијален момент на промената на технологиите и концептите е недостигот на дијалог помеѓу филмските архиви и академиите. Зафатени со секојдневните практики, филмските архивисти ретко имаат време да се осврнат на природата на филмот и на последиците кои ги предизвикуваат новите технологии врз одржливоста на филмот како медиум. Од друга страна, истражувачите кои ја истражуваат онтологијата на медиумите ги теоретизираат идните сценарија многу побрзо отколку што може практиката да постигне, често без водење сметка за материјалот и институционалните реалности кои се основа на медиумот. Оваа состојба доведува до зголемена отуѓеност помеѓу теоријата и практиката.

Во рамките на конференцијата на Интернационалната федерација на филмски архиви (ФИАФ) одржана во Брајтон во 1978 година, која ги собра филмските историчари и филмските архивисти на едно место да ја преиспитаат раната филмска историја, беше направен конструктивен дијалог што доведе до своевидна ренесанса во филмските студии и архивската практика. Ако конференцијата во Брајтон направи филмските архивисти да ги отворат вратите за историчарите на филм и како последица на тоа да го обноват академскиот интерес за раните филмови, ова дело се труди да стимулира поблиска врска помеѓу филмската теорија и филмското архивирање, преку премостување на архивското поле базирано врз практично искуство и академското поле, отворено и слободно да елаборира за природата и последиците на медиумите во транзиција.

оваа студија се стреми кон овозможување заедничко поле за обновен дијалог помеѓу филмските архиви и студиите по медиуми. Таквиот дијалог би имал директно влијание во одлучувањето како го разбираме, го зачувуваме и како му пристапуваме на нашето филмско наследство. Како што филмот е подложен на најскорот и можеби најзначајна трансформација, важно е теоријата за практиката да биде развиена денес, во време кога транзицијата е во полн ек.

Ова дело потекнува од потребата за прагматски пристап, но е базирано врз цврста теориска рефлексија, како одговор на несигурноста која се чувствува во моментот на полето на филмското архивирање. Оттука Дејвид Торбурн и Хенри Џенкинс го истакнуваат следново:

Во сегашниот момент на концептуална несигурност и технолошка транзиција, постои итна потреба од прагматична, историски информирана перспектива која дава чувствително средиште помеѓу еуфоријата и паниката крената околу новите медиуми, перспектива која цели кон разбирање на местото на економските, политичките, правните, социјалните и културните институции во медијација и делумно обликувањето на технолошката промена (Thorburn and Jenkins, 2003:2).

Во линија со погоре споменатото, „концептуалната несигурност и технолошката транзиција“ не треба да се гледаат само како објект на ова истражување, туку исто така мотивацијата за него и „прагматичната, историски информирана перспектива“ се она што треба да се земе предвид.

Постојните дебати за влијанието на технолошките промени врз медиумите создадоа широк спектар на реакции кои се протегаат помеѓу двете перспективи: едната која го идентификува напредокот на дигиталните технологии како радикална промена во природата на медиумот (Родовик, 2007; Черчи Усаи, 2005; Вирилио, 1998; Бодријар, 1995; Мичел, 1982 и така натаму), и другата која

ја впишува дигиталната технологија во поширок медиумски пејзаж каде што филмот е еден од партиципантите (Кеслер, 2009; Ганинг, 2004 и 2007; Урихио, 1997; 2003 и 2004; Торбурн и Џенкинс, 2003; Болтер и Грусин, 1999; Манович, 2001 и 2002; Елаесер, 1998 и така натаму). Овие две перспективи носат спротивни интерпретации за тоа која би требало да биде улогата на филмските архиви и филмските музеи.

Во изминатата декада, архивистите често ја прифаќаа првата перспектива, водејќи се од рефлексивната на Базен за единствената моќ на фотографската слика за префрлање на „реалноста од еден предмет кон неговата репродукција“ (1967:14), во теза која им е омилена на многу филмски архивисти. Однесено до екстремност, овој пристап ја поттикнува идејата дека „дигиталниот филм“ не е повеќе филм и дека поради тоа го претставува крајот на филмот што го знаеме. Според ова, дигитализацијата би го означила почетокот на крајот на филмските архиви и музеите, така што тие би престанале да собираат нови материјали штом аналогниот фотографски филм ќе исчезне.

Од друга страна, според теориите што се залагаат за втората перспектива, напредокот на дигиталните технологии не го означува крајот на филмот и затоа архивите треба да продолжат да собираат, зачувуваат и презентираат движечки слики на кој било медиум, вклучувајќи го и дигиталниот. Од оваа перспектива, транзицијата е многу покомплексна и на некој начин интегрална со панорамата на медиумите.

Како што овој текст се обидува да покаже, архивските практики се менуваат со нови дигитални алатки и овие промени се однесуваат и на оние архиви кои може да не одлучат да го следат филмот откако ќе се претвори во бројки. На пример, врската со публиката се менува радикално, како што ќе дискутираме подоцна и филмските гледачи познати на филмските архиви се менуваат во корисници кои очекуваат да земат активно учество и да имаат отворен пристап до архивските колекции. Прашањето за тоа дали филмот треба да исчезне или не во овој транзициски момент е помалку важно и итно од прашањето какво влијание дигиталното има врз филмот и врз работата на филмските архиви денес.

Што ќе се случи со филмските архиви е прашање што треба да биде одговорено и од теоретичарите и од архивистите. Само дијалогот помеѓу теоријата и практиката може да ѝ даде форма на обновената архивска теорија што би ги направило идните архиви огледала на живите медиуми, наместо собиралишта на мртви медиуми. Оваа работа стреми кон оваа теоретизација имајќи ја за главен фокус филмската реставрација.

Дефинирањето на дигиталното и аналогното е круцијално за оваа работа на идентификација на промените кои се случуваат во технологијата и практиката и како тие влијаат врз постојната транзиција во филмската и архивската практика. Дискутирањето за нив е важно бидејќи неретко термините се измешани и се користат за категоризација на медиумот на несоодветен начин. За почеток, дефинициите за аналогно и дигитално се комплексни сами по себе. За да се избегне усложнувањето на дискусијата вон целите на овој текст, ќе морам да ја ограничам мојата истрага за аналогното и дигиталното осврнувајќи се на технологијата.

Ако погледнеме во речник, аналог е дефинирано како: „во врска со, или како механизам со кој податоците се претставени преку постојано варијабилни физички квантитети“, додека, пак, дигитал е: „во врска со, или користене на калкулација преку нумерички методи или преку дискретни единици“. Според овие дефиниции, главната одлика на аналогното е тоа што е „континуирано“, додека главната одлика на дигиталното е тоа што е „дискретно“.

Ова е особено истакнато и дадено со примери од страна на Вилијам Џ. Мичел.

Овде од исклучителна важност е основната техничка дистинкција помеѓу аналогната (континуираната) и дигиталната (дискретната) репрезентација. Спунтањето рампа е постојано движење, но одењето по скали е секвенца на дискретни чекори – па можеш да ги броиш скалите, но не и бројот на нивоата на рампата (1982: 4).

Да истакнеме дека дефиницијата на дискретно може да влезе во дефиницијата за континуумот, на пример, во случајот со скалилата со бесконечно малечки и поврзани (оттука бесконечни) скалички. Ако, според Мичел, аналогните и дигиталните слики се и „репрезентации“, Родовик ни претставува понатамошна диференцијација при расправата така што додека аналогната (фотографија) „транскрибира пред да претставува“ (2007:78), дигиталниот систем најпрвин „транскодира“ (Родовик, 2007 по Лев Манови, 2001). Навистина дигиталниот систем користи нумерички код (дискретни елементи, како што се скаличките) за транскодирање на звучните и светлосните бранови.

Дистинкцијата помеѓу аналогот/репрезентација и дигиталот/транскодирање е понатамошно проблематизирана од концептот на изоморфизам. Според Родовик (2007:9), изоморфизмот за репрезентативниот медиум го имплицира отсуството на разликот на транскодирање (на пример, од бранови во дискретни броеви). Но изоморфизмот може да се разгледува и на различен начин и да се поврзе со

гледачот. Од оваа перспектива, исто така, аналогните звучни бранови (или аналогните видеослики) транскрибирани на магнетна лента нема да бидат изоморфни, бидејќи магнетниот сигнал преку нашите сетила не може да биде директно интерпретиран како звук или движечки слики. Во овој случај се појавува еден вид процес на транскодирање, иако во „континуираниот“ физички домен, магнетните ленти, но и аналогната телевизија исто така може да бидат сметани како дел од процесот на неизоморфна репрезентација, иако овозможуваат аналогна (континуирана) репрезентација.

Земајќи го предвид погоренапишаното, концептите на аналогно и дигитално не помагаат во разликувањето помеѓу оние медиуми кои се разбирливи за нас и оние на кои им треба транскодирање за да овозможат разбирање. Аналогната фотографија и филмот, на крајот, се техничка единственост бидејќи се само репрезентативски системи кои не користат никакво транскодирање и се изоморфни со оригиналната слика, бидејќи фотографските слики се транскрибирани и сочувани на начин кој е видлив за нас без никаков процес на транскодирање. Ова е вистина сè додека не го замислиме фотохемискиот развој на латентната слика на една фотографија како процес на транскодирање.

Идејата дека аналогната фотографија и филмот поради нивниот сингуларен целосен изоморфизам се различни од другите медиуми го поставува прашањето дали напредокот на дигиталното имплицира почеток на иреверзибилна промена во филмот во друга перспектива, бидејќи го имплицира почетокот на промената во филмот започната пред една деценија со афирмацијата на (аналогната) телевизија како масовен медиум. Ова исто така е во согласност со фактот дека телевизиските архиви се однесуваат многу поразлично од филмските архиви кон воведувањето на дигиталниот медиум. Во оваа перспектива, самата дебата аналогно наспроти дигитално и со нив поврзаното онтолошко прашање треба да бидат рефразирани



во дебата дали разбирливиот медиум (поточно дигиталната фотографија и фотографскиот филм) е онтолошки различен од другите аудиовизуелни медиуми на кои им треба транскодирање.

На кој начин и да гледаме, дебатата продолжува и фокусирањето само на полето на дискусиите (аналогно наспроти дигитално, или изоморфно наспроти неизоморфно) е, всушност, помалку интересно и помалку продуктивно од фокусирањето на средиштето. Во средиштето нештата си ја добиваат својата вистинска димензија, на самото место на транзиција. Потрагата по „чувствително средиште“ ќе биде водење на ова дело во согласност со идејата, искажана од Родовик во неговата „Виртуелниот живот на филмот“, дека дигиталниот филм, иако различен од аналогниот филм, е сè уште силно врзан со него:

Како што филмот се стопува во дигиталната сфера, може да се создаде нов медиум, не како замена на една форма на супстанца во друга, туку како бавно разместување на елементите и целостите. Електронската слика не е создадена ex nihilo од инвенцијата на дигиталното информатичко процесирање, туку низ серии разместувања во поврзаноста помеѓу формативот и конститутивот на медиумот движечки слики: како сликата е формирана, зачувана, ставена во движење, искажува време и е презентирана на закачени дисплеи. Може да бидеме убедени во вообичаена смисла дека филмот, аналогното видео и дигиталното видео се релативно различни медиуми, без претпоставка дека медиумот е дефиниран главно преку својата супстанцијалност. Секој медиум содржи различни комбинации на елементи. Во однос на ова, медиумите на движечките слики се поврзани повеќе според логиката на Витгенштајновите сродни сличности отколку според чистите и есенцијални разлики (Родовик, 2007:86).

Во поглед на ова, дури и воспоставувањето онтолошка разлика помеѓу аналогниот и дигиталниот „филм“ не секогаш би водела кон заклучок дека се среќаваме со две различни медиумски форми. Ова е еден од аспектите на кои ќе се осврнам во овој текст. Имам намера да го проблематизирам дискурсот на филмската и медиумската онтологија и да го дискутирам заедно со идејата за транзиција, која во исто време е објект и рамка на овој текст.

Треба да се сомневаме во тоа дали дигиталниот пресврт ќе биде некогаш завршен и дали транзицијата ќе заврши со целосно дигитализирање. Базирано врз претходните искуства, старите медиуми никогаш нема целосно да исчезнат. Според ова, аналогниот медиум најверојатно, исто така, нема никогаш да исчезне и сè уште ќе си го има своето место заедно со диги-

талната панорама. Од друга страна, нема сомнежи дека дигиталната технологија ќе остане и ќе стане сè повеќе и повеќе вклучена во секојдневниот живот. Она што сè уште е отворено за дискусија е како ќе изгледаат медиумите на крајот на оваа транзиција и дали оваа транзиција некогаш ќе заврши.

Ако ја замислиме транзицијата како наследна сопственост на медиумите, технолошката хибридна е неговата потребна карактеристика. Како последица на тоа, самата идеја за чистота на медиумот (аналогниот наспроти дигиталниот) треба да се преработи и на крајот да се напушти:

За да ја разбереме естетиката на транзицијата, мора да се спротивставиме на поимите за медиумска чистота, согледувајќи дека секој медиум е допрен и ги допира овие соседи и ривали. И мора исто така да ги одбиеме статичните дефиниции за медиумите, противејќи се на идејата дека комуникацискиот систем може да се придружи во дефинитивна форма штом иницијалниот процес на експериментализација и иновација води до институционализација и стандардизација (Торбурн и Џенкинс, 2003:11).

Во оваа перспектива, ако, како што сметам, транзицијата е најправилниот и продуктивен термин за дефинирање на процесот на кој филмот подложи во моментот, изгледа исто така важно да се истакне зошто е корисно и итно да се дискутира оваа транзиција во време на нејзиното случување. Постојат барем две добри причини. Првата причина ја разгледува вредноста на историскиот податок за настаните кои сè уште се случуваат. Втората причина лежи во можноста за наметнување на некакво влијание врз насоката во која настаните се движат во практиката, во овој случај, практиката на филмско архивирање и зачувување.

Историските податоци на настаните земени in medias res добиваат бенефит од привилегираната гледна точка, од тие кои сè уште не знаат како ќе се сврти коцката на крајот, на каде ќе се движат настаните кои се случуваат и кои ќе бидат последиците. Иако недостасува историска дистанца за настаните да добијат перспектива, таквиот податок би ја имал

предноста од нефилтрирање на неговата идеја дури и низ технолошкиот детерминизам *a posteriori* или низ телеолошкиот пристап. Се разбира дека историјата е дискурс и не е чиста серија на факти и затоа зачувувањето и запишувањето на фактите додека се случуваат не се интересни освен ако таквиот податок не е врамен во една критичка дискусија.

Кон прашањето за тоа дали има смисла да се теоретизира сè уште менувачката сегашност, Лев Манович одговара во својата исклучителна книга за јазикот на новите медиуми:

...дури и ако јазикот на компјутерските медиуми се развива во различна насока од онаа предложена од постојните анализи, оваа книга ќе стане запис за можностите кои се нереализирани, за хоризонт видлив од нас денес, но подоцна незамислив (Манович, 2001:7).

Исто како Манович, овде претставеното истражување е сместено во пресвртот на 21 век, на раскрсница каде што технологијата рапидно се менува и медиумите се префрлуваат во нови форми. За разлика од Манович, кој гледа во јазикот на новите медиуми како доаѓање на нов медиум (Манович, 2001:6), јас предлагам да се гледа на него како на транзиција. Се разбира, давањето смисла на оваа традиционална фаза не е обид да се чита иднината, бидејќи не можеме да знаеме што ќе дојде во иднина.

Како што споменав претходно, втората причина зошто е важно да се дискутира транзицијата in medias res е шансата исто така да се влијае врз насоката во која се движат настаните. Во однос на ова не е индиферентно тоа што истражувачот на оваа работа има две улоги, една како научник, кој се обраќа на постојната транзиција и друга како куратор, кој бара одговори за да ја оформи идната практика на филмските архиви. Од двете улоги сакам да создадам архивска теорија која може да биде корисна референца, појдовна точка за оние филмски архивски професионалци кои се дезориентирани во оваа технолошка транзиција.

Во ова дело, ќе бидат земени предвид историската, социјалната и културната рамка придружени со технолошките промени и практики. Поточно, во центар ќе биде дискусијата во и за полето и неговата динамика. Во контекст на ова, ќе го искористиме гледиштето на Урохио:

...новите технолошки капацитети постигнуваат (нов) медиумски статус низ серија борби околу идентитетот, репрезентативните капацитети, бизнис моделот, начинот на продукција, регулаторни рамки и така натаму. Историски гледано, таквите борби биле значително социјални, кои резултирале со културен и институционален консензус околу одреден сет на



конструкции, како и новиот медиум во моментот, ефективно маргинализирајќи многу остварливи алтернативи (Урохио, 2002, II:220).

Целта на оваа работа е да се погледнат овие борби и да се земе делче од полето во транзиција во момент кога иднината на филмот е значително преобликувана, од продукција до зачувување и презентација.

Иако во согласност со Манович дека киното ќе биде заменето со дигиталниот медиум (2001), оваа работа го предизвикува неговиот телеолошки пристап кон технологијата во согласност со Френк Кеслер, кој истакнува дека пристапот на Манович води кон заклучокот дека:

Историјата на филмот на одреден начин е дел од предисторијата на новите дигитални медиуми. Новите медиуми предизвикуваат промена на перспективата на историјата на стариот медиум. Второто сега добива нов телос (2002: 14015).

Оваа студија ќе се фокусира главно на транзицискиот аспект на технологијата, практиката и полето. Исто така, ќе гледа на промените во новите и старите технологии и начините на кои нивната транзиција се рефлектира на филмското архивско поле. Овој пристап е во согласност со идејата, дадена од Џеј Дејвид Болтер и Ричард Грусин, дека новите медиуми „излегуваат од културните контексти и тие ги преуредуваат другите медиуми кои се вклучени во исти или слични контексти“ (Болтер и Грусин, 2000:19). Во оваа технолошка транзиција се преобликува полето на филмските архиви и филмските студии и архивите и научниците се исто така агенси во преобликувачкиот процес.

Истражувањето на ваквите промени, кои истовремено се социјални, технолошки и културни, бара пригоден метод на истражување. Во вториот дел од оваа книга, со цел истражување на полето и промените во технологијата и практиката како поврзан процес, користев процеси понудени од социјалните студии, поточно оние студии фокусирани на социјалната конструкција на технологиите. Оваа академска (теориска) гранка доаѓа како реакција на технолошко-детерминирачките пристапи во 1980-тите. Постојат неколку теоретски пристапи што излегуваат одовде и тие поставуваат поврзани прашања, како на пример, социјалната конструкција на технологијата (SCOT).

SCOT-теоријата, која претходно има инспирирано многу научници, меѓу кои и Карел Дибетс со својата работа за претставување на звучниот филм во Холандија (1993), е користена во вториот дел од оваа студија како референтна теоретска алатка за анализа на бројни понови и иновативни проекти за реставрација и селекција на големи играчи во филм-

ско-архивското поле. Бидејќи SCOT се фокусира на врската помеѓу социјалните играчи, или „релевантните социјални групи“ и артефакти, потполно се однесува на мојот случај каде што архивските институции се поврзуваат со артефактот филм, олеснувајќи ја неговата транзиција од аналогно во дигитално. SCOT е пригоден инструмент за учење на транзициските процеси и истовремено трпат влијание и влијаат врз разни елементи и создаваат пресек низ многу различни слоеви (технолошки, економски, социјални, културни итн.) на тие исти процеси. Друга причина зошто сметам дека SCOT е важен е неговиот фокус кон колективниот агенс, институциите и организациите, повеќе отколку кон индивидуалните агенси (Бијлер, 1995:192). Навистина, ќе се фокусирам главно на институциите и организациите како филмските архиви, филмските лаборатории, професионалните асоцијации, интернационалните проекти, а не на индивидуалните филмски куратори, реставратори или изумители на специфични реставраторски алатки. Меѓутоа, улогата на индивидуалните играчи е исто така признаена од SCOT и играчите ќе бидат земени предвид во ова дело, главно преку нивната улога на промотори на размената на знаење помеѓу различни професионални групи и институции. Како додаток на ова, во оваа студија ќе обрнам внимание на неприфаќањето на детерминирачкиот пристап кон технологијата од страна на SCOT. Сепак, различно од SCOT, ова дело се фокусира на артефактот (архивскиот филм) и на социјалните групи и практики околу него, додека артефактот е во транзиција. Ова ни ги претставува разликите со типичните SCOT-студии, кои гледаат главно во минатите транзиции. Исто така, точката на гледиште овде е многу поразлична од таа на SCOT, бидејќи е сместена во периодот на случување на транзицијата која ја истражува.

Постојат многу социјални групи важни за оваа работа, од филмации до филмски реставратори, од продукциски компании до филмски презентери, од произведувачи на филм и филмска опрема до производителите и дистрибутерите на хардвер и софтвер, од организации за буџетирање до професионални организации. Сите тие се под влијание на сегашната транзиција на архивскиот филм и оттука сите придонесуваат за тоа. Иако ќе опфатам многу од овие групи, особено во големиот осврт на технолошката транзиција во Дел 1, главно ќе се фокусирам на оние кои се поблиску до артефактот архивски филм и кои имаат подиректно влијание врз неговиот живот. Она што јас го нарекувам *архивски живот на филмот* се однесува на животот на филмот штом ќе влезе во архива, од селекција до зачувување, од реставрација до презентација и дигитализација. Социјалните групи кои имаат директно и материјално влијание врз *архивскиот живот на филмот* се оние на филмските

архиви и лаборатории. Архивите припаѓаат на група која најпрво мора да одговори на проблеми во поглед на зачувувањето, реставрацијата и пристапот на филмското наследство.

Бидејќи терминот филмски архив, кој јас го користам во оваа студија, се однесува на разни видови културни институции (на пример, филмски и аудиовизуелни архиви, филмски музеи и кинотеки), сметам дека е корисно да се разгледаат малку поблиски разлики помеѓу овие институции. Важност на ова подлабоко истражување е, исто така, основа на прашањето дали тие треба да присвојат различни пристапи – како резултат на транзицијата во дигитално.

Главната разлика помеѓу филмските архиви, музеи и кинотеки е начинот на кој тие ги изложуваат своите филмови во однос на нивната мисија. Разликите во природата на колекциите од друга страна се дисеминирани и ги избегнуваат горенаведените факти.

Повеќето филмски музеи и кинотеки ги стекнуваат своите карактеристики од активната политика на нивната презентација. Ова обично е реализирано во една или повеќе јавни кинозали водени од самата институција, каде што филмовите од колекцијата се прикажувани постојано, покрај филмовите од другите архиви, како и современите дистрибутерски наслови. Во некои случаи, заедно со филмските проекции, овие институции исто така прикажуваат дел од нивните колекции на материјали поврзани со филмовите во изложбен простор. Филмските архиви, од друга страна, обично не ја прават сами презентацијата на своите колекции. На пример, ЦНЦ (Centre National de la Cinematographie) нема кинозала за проекција на својата колекција, бидејќи тоа не е дел од нивната мисија. Сепак, и во такви случаи, промоцијата и дистрибуцијата се реализирани преку претставување на колекциите на разни фестивали и во разни кинозали.

Оваа дистинкција помеѓу музеи и кинотеки, од една страна и архивите, од друга страна, сепак губи од својата релевантност бидејќи дигиталните технологии денес нудат многу повеќе начини на презентација отколку традиционалната филмска проекција. Со ова, лесно се оспорува дистинкцијата на основите на киноприкажувањето. Во ова дело менувачките практики на пристап кон филмските архиви ќе бидат дискутирани во однос на новите можности понудени од дигиталните технологии. Тука практиките на пристап ги делам на три категории: пристап на поширока публика низ видео или дигитални репродукции, кинодистрибуција до публиката надвор од архивот и кинопроекција за публиката во рамки на архивот.

Во однос на разликите во нивните политики на пристап, филмските институции варираат значи-

телно во поглед на нивното потекло, нивната големина, структура и начин на финансирање, како што е посочено од Пенелопе Хјустон (1994:5) во однос на институциите вклучени во ФИАФ – Интернационалната федерација на филмски архиви (FIAF – La Fédération Internationale des Archives du Film). Филмските институции може да бидат целосно јавни (на пример, регионалните или националните филмски архиви како Centre National de la Cinematographie – CNC, Library of Congress – LOC, Danish Film Institute – DFI и многу други) или приватни (како „Hollywood studios' archives“ или приватни колекции како „French lobster Films“) или делумно финансирани со државни пари (како Nederlands Filmmuseum и Cineteca Italiana). Како резултат на тоа, нивните политики за прибирање, зачувување и презентација исто така се разликуваат. На пример, повеќето архиви ја ограничуваат својата дејност на националните продукции, или пак „Hollywood studios' archives“ и генерално приватните архиви кои се грижат само за филмови за кои ги имаат правата, без разлика на нивното потекло. На пример, „Sony Picture Entertainment“ речиси го реставрираше ПРОФЕСИЈА: РЕПОРТЕР (Professione: Reporter), познат и како ПАТНИКОТ (The Passenger, Италија, 1975), иако е претежно италијанска продукција, исто така и „Lobster Films“ не ја ограничува својата колекција само на француски филмови. Холандскиот филмски музеј (Nederlands Filmmuseum) од друга страна, пак, покрај својата „архивска“ функција која е ограничена само на националната филмска продукција, исто така собира, реставрира и прикажува нехоландски филмови, одбрани врз база на селекција.

Колку и да се различни, повеќето филмски институции собираат и зачувуваат филмови (и често филмски артефакти од типот на камери, проектори, постери, фотографии и пишана документација) според нивните специфични политики и пропорционално со финансиската оправданост. Сите членки на ФИАФ се непрофитни институции и го следат етичкиот код на Федерацијата, која поставува неколку генерални правила во врска со заштитата и презентацијата на филмот. Генерално, и профитните архиви исто така ги следат повеќето од правилата наложени од ФИАФ. И покај горенаведената генерализација, начинот на кој филмските институции одговараат на транзицијата кон дигиталното треба да биде земен предвид за секој случај засебно, базирано не само врз нивната решеност, туку и врз нивната мисија, нивните цели и се разбира, потеклото на нивното финансирање. Филмските архиви, музеи и (повеќето) кинотеки се вклучени во процесот на собирање, заштита и презентација на филмовите.

Треба да се каже, исто така, дека покрај ФИАФ, постојат бројни професионални организации кои играат важна улога во координацијата и циркуларчките дебати во архивската област, особено во овој период на транзиција. Некои од најзначајните организации се спомнати во оваа студија.

Меѓу нив се: AMIA (Association of Moving Image Archivists), ACE (Association des Cinematheques Europeenes), SEAPAVAA (South East Asia Pacific Audio Visual Archive Association), FIAT (International Federation of television Archives), SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineers), EBU (European Broadcasters Union).

Во оваа скица на архивската област, морам да ја расчитам мојата лична позиција како филмски архивист и следствено, како играч во областа што ја истражувам. Родовик се потсетува дека во 1970-тите, „филмската историја беше потрага базирана врз недостиг“ и „единствениот начин да се види филм е тој да биде проектиран“ и по 1989, „само неколку кратки години ја означила транзицијата од ‘тешко достапно’ до срамно збогатување, но со своја цена: *филмот стана видео*“ (2007: 26 – акцент во оригиналот). Моето лично искуство беше доста поразлично. Во 1989 г. започнав да студирам филм и тогаш несовремениот филм стана нешто различно од телевизиските пренесуваните филмови или изнајмени видеокасети. Гледањето (несовремени) филмови по 1989 година, проектирани на платно, беше нешто што ми ги отвори очите во однос на визуелното задоволство и уште поконкретно на фотографскиот квалитет бидејќи овие беа неспоредливо подобри и поразлични од она што го гледав на телевизија. Од друга страна, филмските копии достапни во доцните 1980-ти и раните 1990-ти беа речиси исто недостапни како оние достапни на Родовик во 1970-тите (и неретко истите). Достапните копии најчесто беа во лоша состојба, носејќи ги белезите од долгогодишното проектирање. Во тие години, филмската реставрација ги заземаше првите чекори како самосвесна дисциплина и неколку филмски архиви и специјализирани филмски фестивали (како што се „Le Giornate del Cinema Muto“ и „Il Cinema Ritrovato“ во Италија, како и „Cinememoire“ во Франција) ја ширеа пораката дека на филмовите им треба активна реставрација за да бидат правилно доживевани. Иако зачувувањето и филолошката реконструкција на нецелосните филмови беа веќе постојна архивска практика, во тие години акцентот почна свесно да се става на реставрирањето на чистиот фотографски квалитет на архивските филмови. Поместувањето на идејата за „оригинално“ со фокус на филолошкиот интегритет (со други зборови, реконструкцијата и вербалниот опис на комплетниот наратив на филмот) од страна на архивската заедница кон идејата за „оригинално“, во преден план го става материјалниот

интегритет на филмскиот материјал (реконструирање на наративот преку навраќање до најоригиналниот материјален артефакт) наспроти филолошкиот. Мојот првичен интерес и страст за филмот започнаа во оваа средина, доста поразлична од онаа на Родовик. Идеалот на реставрирање на „оригиналната“ убавина на филмовите видена на проекција ме донесе до оваа професија. Напредокот на дигиталното беше речиси синхронизиран со мојата прва година како вработена во филмски архив (1996-1997), бидејќи во 1997 беше извршена една од првите дигитални реставрации, на филмот ИДОЛ НА МАТИНЕТО (САД, 1928).

Моите позиции на филмски архивист и истражувач одвреме-навреме се преклопуваат, како што оваа студија е исто така базирана врз моето професионално искуство и врз поширок обем на контакти и соработки. Разговорите со водечките фигури во областа, од филмски архивисти, истражувачки институции, филмски лаборатории и агенции за финансирање, беа искористени за поддршка на анализата на истражување. Исто така, дискурзивниот опсег од кој црпи оваа студија вклучува академски евалуации, професионални журнари, документи од медијални аналитичари, како и филмски инженери и се разбира, лични искуства изразени од филмаците и филмските архивисти. На овие страници имам намера да ги држам што подалеку моите позиции како научник и филмски архивист. Во ова дело ја истражувам релацијата помеѓу филмската и медиумската теорија и филмско-архивската практика во ова време на транзиција од аналогно во дигитално и врз база на ова истражување предлагам нова теоретизација на архивската практика. Целта ми е да демонстрирам дека оваа практика е во постојана транзиција, карактеризирана од растечката хибридизација помеѓу аналогната и дигиталната технологија и дека правилна теоретизација на архивската практика не е само релевантна и потребна, туку и итна за една таква теоретска практика, продукција на постојано менувачките филмски (архивски) артефакти.

Оттука, предлагам обновен начин на размислување за филмските архивисти и научници и обновен дијалог помеѓу нив. Првиот дел од ова истражување се однесува на транзицијата на која е подложен филмот во моментот, од перспектива на практиката, во филмската продукција и филмското архивирање и од теориска перспектива, во филмските и медиумските студии. Првиот дел го поделив во два дела, првиот кој се фокусира на практиката и вториот кој е теоретска дискусија. Во вториот дел елаборирам и нова теоретизација на архивската практика инспирирана од теоријата и моето лично практично искуство. Бидејќи евоцирам дијалог помеѓу филмските научници и филмските архивисти, во ова дело одбрав да дискутирам со двете групи заедно. Во

дел 1 истражувам како новите технолошки промени влијаат врз практиката во филмската продукција и филмското архивирање. Бидејќи мојот фокус е на филмското архивирање, дискусијата за промените во филмската продукција заради дигитализацијата е ограничена на бројни области кои речиси воопшто не се потпираат на филмско/архивски практики. Овој дел најпрвин е обид за создавање детална слика на практиката во транзиција која сметам дека недостасува во литературата. Иако постојат бројни референтни публикации во однос на традиционалната фотохемиска филмска реставрација (на пример Ред и Маер, 2000), во времето на пишување на оваа студија не постои детален технички опис на достапните алатки и практики на дигиталната филмска реставрација. Исто така, поблиска слика на постојните практики и детален опис на техничките можности достапни во периодот од 1997 до 2007 се значајна алатка за дискусијата за филмска реставрација анализирана во оваа студија. Во вториот дел разгледувам како теориските дебати се занимаваат со транзицијата во дигитално, со особено внимание на најрелевантните периоди во медиумските студии и кон дискусијата на филмската онтологија. Се поставува прашањето дали филмската онтологија се менува со транзицијата во дигитално, а се дискутираат и разни пристапи кои се однесуваат на концептуализацијата на архивскиот филм. Исто така, предлагам бројни рамки и концепти како база за нова и дигитално информирана теорија на филмско-архивската практика. Мојата теоретизација има намера да ги искористи различните концепции за природата на (архивскиот) филм кои постојат во областа. Исто така, предлагам и нов начин на гледање на филмската природа, од перспектива на транзицијата. Ќе расправам за тоа дека ваков пристап може да биде продуктивен за разбирање на постојната транзиција од аналого во дигитално.

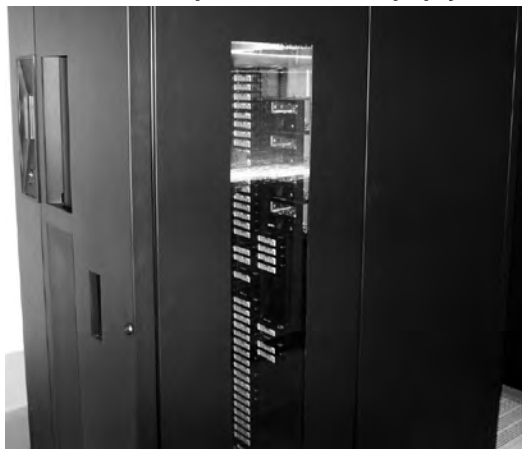
Вториот дел од оваа студија ја става предложената теоретизација на тест со бројни релевантни социјални групи од филмското архивско поле и филмските реставрациски студии. Во третиот дел ги истражувам различните пристапи кон филмското архивирање, особено оние на филмските архиви, лаборатории и финансиски структури во релација со предложените рамки и концепти. Во делот четири критички ќе истражувам како оваа нова теоретизација е основа на постојната архивска практика преку дискусија низ бројни релевантни и иновативни филмско-реставрациски студии, извршени од ентитетите разгледани во делот три, реализирани во средиште на технолошката транзиција од аналого во дигитално (1997-2007). Студиите што ги испитував вклучуваат реставрации извршени од моја страна или под моја супервизија (Фосати, 2006), како што се ЖЕНИ МОРНАРИ (Холандија,

1930) и ПОЗАДИ КАРПИТЕ (САД, 1922) и реставрации од другите водечки архиви, како што се: ИДОЛ НА МАТИНЕТО (САД, 1928) извршена од „Сони“ и „Mahagonny“, САД, 1970-1980, од страна на архивот на Хари Смит и Антологискиот филмски архив (Harry Smith Archives and Anthology Film Archives).

Во вториот дел ќе се осврнам на неколку аналитички алатки понудени од SCOT-теоријата, кои овозможуваат пригодна и продуктивна референца за организација на моите студии и релевантни социјални групи и за објаснување на динамиките кои се случуваат. Компаративната анализа на специфичните реставрации, социјалните групи и релевантните теоретски дискурси ќе го откријат односот помеѓу теоријата и практиката. Поточно, дискусијата за студиите ќе се фокусира на сите одлуки и нивните последици, кои свесно или не, се поврзани со прашањата за филмската онтологија. Секој избран случај дава можност за дискусија и тестирање на претходно предложените рамки и концепти во врска со проблемот, како што се обемот на реставраторските интервенции, почитувањето на оригиналниот артефакт и транспарентноста и реверзибилноста на направениот избор.

Како секоја студија, и оваа има свои граници. Би сакала да споменам три. Прво, не се обраќам кон телевизиските архиви и телевизијата ја споменувам само случајно. Втората ограниченост е гекултурна, бидејќи оваа студија се фокусира главно на западните реалности, вклучувајќи ги Европа и Северна Америка. Третата се однесува на домашните филмови, аматерскиот филм и филмовите продуцирани во рамките на програмите на филмските школи, кои во последниве години главно се фокусирани на дигиталниот аспект, но не можат да се најдат во оваа студија. Овие беа болни, но неопходни исклучоци.

превод: Александар Трајковски



Систем за складирање на LTO ленти

ДАМЈАНА ИВАНОВСКА

ФИЛМОТ Е УБАВ

- осврт кон 36. издание
на ИФФК „Браќа Манаки“ - Битола

Десет дена во септември, филмот беше убав во Битола. Десет дена во рамките на 13-те програмски категории – беа прикажани околу 200 филмови. Во десетте филмски дена, Битола беше домаќин на околу 700 гости еминентни филмски работници, критичари и студенти и притоа понуди уште 75 придружни настани на четириесетина локации.

Импресивните бројки што оваа година ги постигна Фестивалот докажаа дека филмот во Битола се празнува многу повеќе отколку на друго место. Занаетот на директорот на фотографија стана препознатлив за Битола и битолчани, кои секоја година се одлични домаќини на ИФФК „Браќа Манаки“.

Новото раководство и старо-новиот тим, предводен од новиот директор на Фестивалот, Димитар Николов-Таки, покажаа дека еден филмски фестивал во Македонија може да биде токму она што треба да биде: празник на убавиот филм.

Под мотото ФИЛМОТ Е УБАВ, 36. издание на „Браќа Манаки“ беше одбележано со можеби рекорден број лауреати чии имиња значат многу во филмскиот свет. Оваа година, специјалната награда „Златна камера 300“ ја добија актерите Алексеј Серебрјаков, познат по улогата во филмот ЛЕВИЈАТАН на режисерот Андреј Звјагинцев



**Алексеј Серебрјаков,
добитник на Специјалната награда
„Златна камера 300“ на 36 издание
на ИФФК „Браќа Манаки“**

36 БРАЌА МАНАКИ

ИНТЕРНАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКА КАМЕРА
18-27 СЕПТЕМВРИ БИТОЛА-МАКЕДОНИЈА



MANAKI BROTHERS
INTERNATIONAL CINEMATOGRAPHERS FILM FESTIVAL

Официјален партнер





Бруно Ганц со директорот на ИФФК „Браќа Манаки“, Димитар Николов - Таки

и актерот Бруно Ганц, кој ја одигра главната улога во култниот филм НЕБО НАД БЕРЛИН. Наградата за животно дело „Златна камера 300 за особен придонес во светската кинематографија“ ја доби Ришард Ленчевски, кој беше и претседател на Жирито на официјалната селекција. Исто така, фестивалски лауреат беше и директорот на фотографија Јаромир Шофр, кому на затворањето на Фестивалот му беше врачена „Златната камера 300“.

Па, сепак не изостана и акцентот на домашната

кинематографија, та затоа Друштвото на филмските работници на Македонија – на Дарко Марковиќ му ја додели наградата „Голема ѕвезда на македонскиот филм“ – што во негова чест ја прими неговиот син Филип Марковиќ – од рацете на претседателот на Друштвото, Роберт Насков.

И оваа година, македонската кинематографија беше одбележана со премиера на филм од домашната продукција на самото отворање на Фестивалот, а тоа беше филмот ЛАЗАР на Светозар Ристовски.



Бруно Ганц, добитник на Специјалната награда „Златна камера 300“ за придонес во светската филмска уметност на 36 издание на ИФФК „Браќа Манаки“



Божидар Бота Николиќ, добитник на Наградата за животно дело „Златна камера 300“ на 36 издание на ИФФК „Браќа Манаки“

Но, како и секоја година, свечените церемонии за отворање и затворање на Фестивалот не понудија нешто ново, туку како да биде едноставно неопходни за да се означат почетокот и крајот. Новиот концепт на Фестивалот не го отфрли присуството на црвениот тепих на кој продефилираа повеќе познати лица од земјава, но лажниот „гламур“ кој во последните години беше во преден план исчезна. На отворањето, главни ѕвезди оваа година беа актерите Александар Серебрјаков и Бруно Ганц, од кои ниту еден не беше холивудски суетен за да предизвика голема „фама“ на црвениот тепих. Дури и самиот актер Бруно Ганц ги одбегнуваше фото-репортерите и новинарите и воопшто не беше одушевен од идејата за минување по „црвениот тепих“.

Наспроти целата „фама“ за црвениот тепих, Фестивалот оваа година навистина го насочи своето внимание кон филмската уметност. Оваа година, сите филмации имаа што да погледнат и научат



Ришард Ленчевски, добитник на наградата за животно дело „Златна Камера 300“ на 36 издание на ИФФК „Браќа Манаки“

во рамките на Фестивалот „Браќа Манаки“. Во таа насока, навистина е значајно да се потенцира дека неколку мајстори на филмската уметност одржаа мастер-класови (стручни предавања) во рамките на Фестивалот „Браќа Манаки“, меѓу кои беа Ришард Ленчевски, Јаромир Шофр, Божидар Николиќ-Бота, Милчо Манчевски и Хајет Бенкара.

Она што можеше да се забележи е дека Фестивалот однапред имаше зададено брзо темпо што бараше постојано движење низ различните



Јаромир Шофр, добитник на Наградата за животно дело „Златна Камера 300, на 36 издание на ИФФК „Браќа Манаки“



**Жири на Официјалната програма
на 36 издание на ИФФК „Браќа Манаки“**

киносали, сцените и прес-центарот. Но, обемената програма си го земаше својот данок. Десетте дена со преобемна програма можеби беа преголем залак за убавата Битола. Сè има своја мера, па затоа дел од проекциите имаа мал број публика, не зашто не беа интересни, туку затоа што е тешко да се постигне и стигне на сè – на еден олку обемен и голем фестивал.

ОФИЦИЈАЛНА ПРОГРАМА

Официјалната програма на 36. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ понуди 13 филмови во избор на селекторот на програмата, Благоја Куновски. Во Центарот за култура во Битола во трите сали (Големата сала, Сала-театар и Малата сала) беа прикажани најинтересните филмски наслови кои уметничкиот директор ги одбра од светските фестивали од А-категирија.

Главната награда „Златна камера 300“ му припадна на унгарскиот директор на фотографија Макаш Ердели за филмот СИНОТ НА САУЛ (Saul fia, Laszlo Nemes, 2015) кој според жириито: „нуди нов начин на раскажување приказна: од една страна се соочуваме со психата на главниот лик, додека од друга страна, сведочевме за

ужасите на холокаустот“¹. Жирито кое одлучуваше за главната награда беше составено од: претседателот на жириито – директорот на фотографија Ришард Ленчевски и лауреат на Фестивалот, потоа директорот на фотографија Божидар-Бота Николиќ, канадската продуцентка Хајет Бенкара, турскиот актер Ерџан Кесал и македонскиот режисер Митко Панов.

СИНОТ НА САУЛ беше еден од филмовите чијашто приказна зборува за хорорите во концентрационите логори и за холокаустот, во чиј пристап на прикажување, односно на „неприкажување“ – нè соочија подлабоко со



**СИНОТ НА САУЛ
(Макаш Ердели, 2015)**



нивната тегобност и уништувачка моќ. Но, веродостојноста на приказната и нејзината трагичност се вистина која мора да биде раскажана за никогаш да не биде заборавена. Особено е значајно да се спомене фактот дека Маќаш Ердели успешно го изведува фотографскиот елемент на кадарот без да предизвика чувство кое ќе ја надмине границата на толеранција кај гледачот. Со право, жириото на 36. ИФФК „Браќа Манаки“ – ја додели најголемата награда на овој филм за кој долго ќе се зборува.

„Сребрена камера 300“ ја доби Адам Аркапо за филмот МАГБЕТ (MACBETH, Justin Kurzel, 2015) – „...за исклучителната вештина што ги става новите технологии во служба на класичната Шекспирова драма“. Филмот ја преполни салата во Центарот за култура во Битола, па дури и се бараше карта повеќе. Филмот веќе им беше добро познат на сите филмофили, зашто оваа екранизација на познатата

Шекспирова драма нудеше една нова и интересна интерпретација на ова дело. Главната улога на Магбет, која одлично ја одигра Мајкл Фасбендер, беше само еден мал сегмент во целокупното филмско уживање. Навистина заслужено – Адам Аркапо, од аспект на директор на фотографија, успешно и обременето со симболика – го создал секој кадар. Интересно е да се спомене дека во преводот на филмот се користеше преводот на универзитетскиот професор Драги Михајловски.



МАГБЕТ
(Адам Аркапо, 2015)

МАГБЕТ
(Адам Аркано, 2015)



„Бронзена камера 300“ ја доби Матео Гусман, за филмот *ЗЕМЈА И СЕНКА* (LA TIERRA Y LA SOMBRA, Cesar Augusto Acevedo, 2014) – „...за претставувањето на рурална Америка со поетски и магичен реализам на начин ретко виден на филм“³.

Гостинот од Иран, директорот на фотографија Мортеза Геиди за филмот *НАХИД* (NAHID, Ida Panahandeh, 2015), го доби специјалното признание од страна на жириро, додека, пак, особено беше истакнат и талентот на директорот на фотографија, Владан Радовиќ, за филмот *ЦРНИ ДУШИ* (ANIME NERE, Francesco Munzi, 2015).

Меѓу филмските остварувања што ја наполнија големата сала во Центарот за култура во Бито-

МАГБЕТ
(Адам Аркано, 2015)





ла беше и филмот ПЛАТЕН УБИЕЦ, кој ги оправда очекувањата на публиката. Гостин на фестивалот беше и директорот на фотографија Алан Маркоен, чиј филм 600 МИЛЛИ (600 MILLAS, Gabriel Ripstein, 2015) беше дел од официјалната програма.

Во официјалната програма беше прикажан и филмот БЕЛИТЕ НОКИ НА ПОШТАРОТ (BELEYE NOCHI POCHTALONA, Andrey Konchalovski, 2015), а директор на фотографија е Александар Симо-

нов. Покрај тоа, беа прикажани и филмовите: ВИКТОРИЈА (VICTORIA, Sebastian Schipper, 2015) каде што директор на фотографија е Струла Бранд Гровлен, веќе докажаниот ТИМБУКТУ (TIMBUKTU, Abderrahmane Sissako, 2014) на директорот на фотографија Софијан ел Фани, јапонскиот филм НАШАТА МАЛЕЧКА СЕСТРИЧКА (OUR LITTLE SISTER, Kore-Eda Hirokazu, 2015) на директорот на фотографија Такимото Микија, како и филмот





ЗЕМЈА И СЕНКА
(Матео Гусман, 2015)

МОЈАТА МАЈКА (MIA MADRE, Nanni Moretti, 2015) на директорот на фотографија Арналдо Катинари.

На самото затворање на фестивалот беше прикажан филмот УБИЕЦ (ASSASIN, Hou Hsiao-Hsien, 2015) кој веќе е вброен во најдобрите филмови за оваа година.

НОВ ЕВРОПСКИ ФИЛМ

Од оваа година беше воведена и новата програмска целина на Фестивалот насловена НОВ ЕВРОПСКИ ФИЛМ чиј селектор беше новинарот Дејан Трајкоски. Во оваа програма беа прикажани филмови кои веќе се здобиле со награди од фестивалите како што се: Кан, „Санденс“, Ротердам, Трибека.

Жирито на оваа програма беше составено од познатата турска актерка Атиџе Аслан, израелскиот режисер Јарив Хоровиц и филмскиот критичар Владан Петковиќ од Србија.

Во рамките на Фестивалот беше воведена Награда за најдобар филм – која ја доби филмот ОВНИ во режија на Гримур Хаконарсон, додека, пак, Наградата за

најдобра кинематографија ја доби директорот на фотографија Вашко Вијана за португалскиот ПЛАНИНА на Жоао Салавиза.

Особено интересно е да се истакне дека оваа програма избобилуваше со филмски остварувања кои можеби не се особено познати, но беа остварувања кои донесоа нов поглед кон европската кинематографија. Меѓу особено интересните филмови кои беа дел од НОВ ЕВРОПСКИ ФИЛМ беше и филмот ТРОШКИ (Crumbs, 2015) на Мигуел Лансо кој, исто така, беше гостин на Фестивалот



ТРОШКИ (Мигел Лансо, 2015)

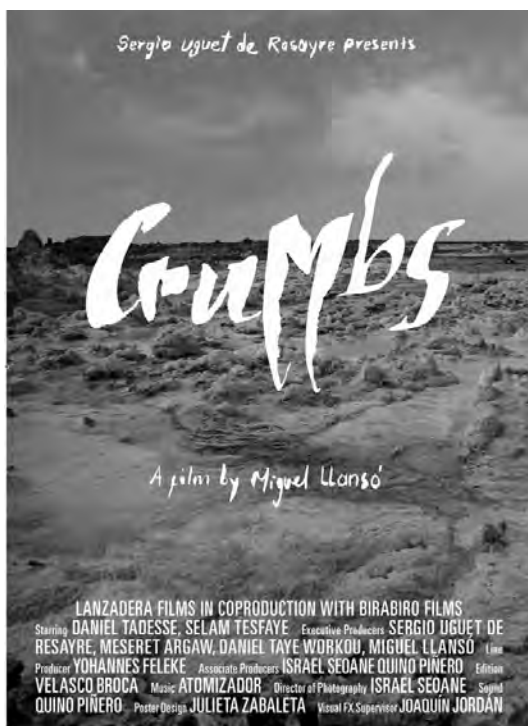


ТРОШКИ (Мигел Лансо, 2015)

и кој одржа работилница под наслов „Како да се направи успешен нискобуџетен филм“. Исто така, дел од оваа програма беше и филмот БАНАТ (Banat, 2015) на режисерот Александро Валерио, а кој, пак, е во копродукција на Италија, Романија, Бугарија и Македонија.

СЕЕ-КАМЕРА

Втората програмска целина која како нов програмски сегмент е насочена кон филмската продукција на Југоисточна Европа беше СЕЕ-КАМЕРА. Во таа насока, филмскиот избор на селекто-



рот Саша Станишиќ беше одличен. Меѓу другите, публиката имаше можност да ги погледне и филмовите: ШУМИТЕ СЕ СЕ УШТЕ ЗЕЛЕНИ (Die Wälder sind noch grün) на Марко Набершник, хрватскиот ЗВИЗДАН (Zvzdan) на Далибор Матаниќ, бугарскиот ЖЕНАТА НА МОЈОТ ЖИВОТ на Антони Дончев,



ТРОШКИ (Мигел Лансо, 2015)



ИМПРЕСИИТЕ НА ДАВЕНИКОТ (Кирос Папавасилиу, 2015)

кипарскиот филм ИМПРЕСИИТЕ НА ДАВЕНИКОТ (Impression of drowned man) на Кирос Папавасилиу (Kyros Papavassiliou).

Но, според жирито составено од филмската критичарка Маја Богјевиќ, режисерот Мирослав Момчиловиќ и кипарскиот режисер и продуцент Диомидес Никитас, наградата „Златен Манаки“ за најдобар филм ја доби филмот СИВАС во режија на Каан Мујдеџи, кој неодамна беше и гостин на скопската премиера на филмот, па и лично ја прими оваа награда. Публиката во Скопје имаше можност да го погледне овој филм, кој во својата приказна сместена во руралната Анадолија го прикажува су-

ровиот свет на возрасните што силно се префрла врз рамената на децата.

Аслан е 11-годишно момче што ќе го спаси кучето Сивас, откако ќе биде отфрлено од неговите сопственици по изгубената борба на кучиња. Но, покрај оваа навидум „наивна“ приказна, режисерот Мујдеџи ги внесува преубавите но сурови пејзажи на Анадолија, во една интересна поларна синтагма. И како сè да е поларно спротивставено. И како да изникнува од тој двоен елемент. Момчето Аслан е лик на 11-годишник, чиј однос со родителите и кон училиштето е сосема поинаков од нашите очекувања. Тој одбива да учи, одбива да



ИМПРЕСИИТЕ НА ДАВЕНИКОТ (Кирос Папавасилиу, 2015)



ИМПРЕСИИТЕ НА ДАВЕНИКОТ (Кирос Папавасилиу, 2015)

ги слуша родителите – но не како бунт, туку како зрело донесена одлука. Во таа насока е и строгото лице на Аслан, како и неговата строга одлучност да го чува Сивас. Но, и покрај сè, тој е момче во еден „машки“ свет, каде што сè е строго, доминантно – и само така може да се успее. Поларноста на момчето-маж или како што го нарекува мајка му – „Арслан мој“, се гледа во миговите кога зрело и совесно ги сфаќа тешкотијата и бремето на „машкоста“. Во филмот СИВАС, кој на моменти нè згрозува поради суровите прикази на борбите со кучиња, но и нè расположува со други нешта – како што се репликите кои го покажуваат дискурсот на момчето Аслан, сето тоа води кон едно одлично филмско дело кое сосема заслужено ја доби наградата „Златен Манаки“.

За најдобар директор на фотографија беше прогласен Милош Срдиќ за филмот ШУМИТЕ СЕ СЕ УШТЕ ЗЕЛЕНИ. Во рамките на оваа програма беше прикажан и македонскиот филм МЕДЕНА НОЌ на Иво Трајков, кој воедно е и македонски кандидат за престижната награда „Оскар“.

ДОКУМЕНТАРНА ПРОГРАМА

Документарната програма, како и секогаш така и оваа година, понуди филмови во кои публика-та имаше што да види. По избор на селекторката Евгенија-Гена Теодосиевска, на филмското платно беа прикажани документарни филмови кои допираа најразлични теми и содржини.



БИСЕРНОТО КОПЧЕ (Патрисио Гузман, 2015)



Во рамките на оваа програма беше претставен и филмот **МАРГИНА** на Љупчо Темелковски, поддржан од страна на *Агенцијата за филм на Република Македонија*.

Оваа филмска приказна беше обид да се демаргинализираат Ромите во Битола кои сè уште живеат на работ, на маргините од општеството. Обидот, кој е повеќе од успешен, нас како гледачи нè внесе во секојдневјето и во самата срцевина на животот на ромското семејство – и ни го претстави нивниот начин на живот, нивните размислувања и стравовите со кои се соочуваат.

Покрај овој филм, во оваа селекција беа прикажани и други документарни филмови. Фил-

мот **БИСЕРНИ КОПЧИЊА**, филм што го истражува мистериозното потекло на копчињата најдени на дното од океанот во Чиле, потоа **ЖИЛАВИ КОРЕЊА** – филм на Дебора ван Дам, која беше гостинка на Фестивалот, а чиј филм зборува за страшната борба на човекот против општествените подјармувања, па **НАДМИНУВАЈЌИ ГО СТРАВОТ** – филм за борбата на човекот против системот, како и последиците што остануваат од таа борба; понатаму, филмот **ПРОГНОЗЕРОТ** – филм за финансискиот советник Мартин Армстронг кој ја предвидел светската економска криза, па **ЉУБОВНА ПРИКАЗНА ОД СИРИЈА** – филм за распадот на љубовта во земја каде што се закотвува режимот, потоа филмот **ШТОМ СЕ КРЕНЕ МАГЛАТА** – филм за преживувањето и начинот како да се живее понатаму и филмот **ЗЕМЈА-КАРТЕЛ** – филм со награда на *Фестивалот „Санденс“* чија приказна ги прикажува мексиканското подземје и нарко-картелите.

ПОГЛЕД КОН ДРУГИТЕ ПРОГРАМСКИ ЦЕЛИНИ

На ова 36. издание на *ИФФК „Браќа Манаки“* – беа прикажани и филмови во програмските целини: **МАКПОИНТ** – програма насочена кон промовирање на филмови од македонската кинематографија, **ЗЕМЈА ВО ФОКУС** – програма што оваа година ја одбележа мексиканската кинематографија, **СТУДЕНТСКА ПРОГРАМА** – во чии рамки беа прикажани филмови на студенти од повеќе филмски академии од регионов, **ПРОГРАМАТА ЕФА** – ревија на кратки филмови на *Европската филмска академија*, потоа **СПЕЦИЈАЛНИТЕ ПРОЕКЦИИ** – филмски проекции поврзани со актуелни светски прашања или, пак, филмови што се дел од работилници и мастер-класови, како и **ВИП-ДЕТСКА ПРОГРАМА** – филмови за најмладата публика на Фестивалот.

ДОПОЛНИТЕЛНА ПРОГРАМА

Меѓу најсилните аспекти во кои блесна 36. издание на *ИФФК „Браќа Манаки“* беше и т.н. **ДОПОЛНИТЕЛНА ПРОГРАМА** – која беше насочена кон филмската уметност, како и кон преобмислувањата и технологиите со кои таа се занимава.

Вистинска чест беше да се присуствува на петте мастер-класови кои ги одржаа лауреатите и гостите на Фестивалот. Мастер-класот на Ричард Ленчевски беше насочен кон неговата работа како директор на фотографија со конкретни примери и фотографии во истражувањето на локациите за филмот **ИДА**, како и изборот на материјалот и медиумот. Јаромир Шофр, кој иако пристигна во последните денови од Фестивалот, успеа да одржи мастер-клас на кој зборуваше за своето работно





36 БРАЌА МАНАКИ
ИНТЕРНАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКА КАМЕРА
ФИЛМОТ Е УБАВ

18-27 СЕПТЕМВРИ, 2015

БИТОЛА - МАКЕДОНИЈА



MANAKI BROTHERS
INTERNATIONAL CINEMATOGRAPHIC FILM FESTIVAL

Официјален партнер



искуство со Лиржи Менцел, а заедно со својот колега Марек Јиха зборуваа за напорите што директорите на фотографија и филмските архивисти ги прават на полето на дигитализација на филмското творештво, како и за воспоставување на методот DRA, во кој авторизацијата ја прават директорите на фотографија.

Режисерот Милчо Манчевски кој одржа мастер-клас со наслов „Поставување на кадарот: уметноста и вештината на режирање на кадарот“ – во кој, со над 20 инсерти од класиците и од своите филмови, како и со дискусија со публиката, го објасни односот помеѓу режисерот и кадарот. Исто така, голем број посетители присуствуваа на неговата работилница за работа со актери – токму преку „глумење“ на неколку сцени од холивудски филмови.

Меѓу најпосетените мастер-класови беше и тој на Божидар-Бота Николиќ – под наслов „Драматургија на филмската камера – како да раскажете приказна во слики“, како и мастер-класот на продуцентката од Канада, Хаџет Бенкара.

Годинава, Фестивалот обрна поголемо внимание на онлајн-промоцијата преку официјалната интернет-страница www.manaki.mk, особено преку посебната содржина наречена *Manaki Daily* – во која низ видеа, фотографии и вести на англиски јазик беа одбележани сите настани на Фестивалот. На оваа платформа, исто така, беа прикажувани и дневни репортажи насловени „MANAKI 300“ – во кои – низ 300 минути беа опфатени најважните случувања на Фестивалот за изминатиот ден. Сето ова на „Браќа Манаки“ му даде карактер на филмски фестивал од светски ранг, фестивал на кој секој ден се случуваат интересни настани – особено значајни за да бидат проследени.

УБАВ ФИЛМ

– УБАВА ФЕСТИВАЛСКА ПРИКАЗНА

ФИЛМОТ Е УБАВ – мотото на фестивалот, со сема оправдано беше испишано низ цела Битола. Низ окото-објектив, што беше логото на фестива-

лот, публиката уживаше низ многу филмски приказни. Па затоа, на крај, може да се заклучи дека Фестивалот, иако годинава пообремен и „долготраен“, или пак – како што режисерот Митко Панов се пошегува на затворањето: „Оваа година Фестивалот трае две години“ – понуди многу нешта за љубениците во филмската уметност.

Но, она што можеби Фестивалот не го предвиде – беше моментот на презаситеност на публиката, адекватно на обемната програма. Битола е домаќин на ИФФК „Браќа Манаки“ и битолчани се познати по редовноста во посетувањето културни настани, но за фестивал од ваков обем, потребна е публика која ќе биде филмски стручна или филмофилска и која ќе доаѓа за да „открие“ нешто многу повеќе за седмата уметност.

Фестивалската селекција на филмови беше исклучително вредна да се проследи. Не само зашто тоа беше избор на филмови кои се закинтеле со награди од светските филмски фестивали (*Канскиот филмски фестивал, Филмскиот фестивал во Венеција, Филмскиот фестивал во Карлови Вари*), туку и затоа што тоа беа филмови со исклучително високи естетски и филмски оценки – филмови за кои допрва ќе се слуша. Но, најважно од сè, е фактот што 36. издание на ИФФК „Браќа Манаки“, сепак, остана Фестивал на директорите на фотографија, чија професија беше – и остана – во преден план.

И покрај тоа што ова е прво издание под раководство на новиот директор Димитар Николов-Таки, квалитетот не опадна, туку беше поместена рамката кон подобро, поуспешно и поквалитетно филмско празнување, а тоа е особено важно да се спомене, бидејќи минатите изданија на ИФФК „Браќа Манаки“ веќе поставија високи стандарди во поставките на Фестивалот. Затоа, ние – филмофилите – остануваме со пријатни филмски сеќавања и со нетрпение го очекуваме следното, 37. издание на *Интернационалниот фестивал на филмска камера „Браќа Манаки“*.

1 <http://manaki.mk/mk#golden-camera-300-for-matyas-erdely-the-cinematographer-of-son-of-saul>

2 <http://manaki.mk/mk#golden-camera-300-for-matyas-erdely-the-cinematographer-of-son-of-saul>

3 <http://manaki.mk/mk#golden-camera-300-for-matyas-erdely-the-cinematographer-of-son-of-saul>

Дејан ТРАЈКОСКИ

*Јаромир Шофр,
добитник на Наградата за
животно дело
„Златна Камера 300, на 36.
издание
на ИФФК „Браќа Манаки“*

ИМ СЛУЖЕВ НА БОИТЕ И ОСВЕТЛУВАЊЕТО - блиц-интервју со Јаромир Шофр, директор на фотографија -

ИФФК „Браќа Манаки“ има среќа во својата биографија да го има запишано неколкупати името на великанот на чешката кинематографија, директорот на фотографија – Јаромир Шофр. Во 2000 година Шофр беше претседател на *Интернационалната жири во главната програма*, а во 2007 ја доби и „Златна камера 300“ за филмот МУ СЛУЖЕВ НА АНГЛИСКИОТ КРАЛ.

Шофр е најпознат како редовен соработник на режисерот Јиржи Менцел, со кого тој и ја започна својата кариера – во филмот МОНТАЖНИ КУКИ. Тие двајцата ја имаа секако заслужената среќа – уште со својот дебитантски игран филм СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ да се вивнат во височините, освојувајќи ја наградата „Оскар“ за најдобар филм од неанглиско говорно подрачје за 1968 година. Овој црно-бел филм во најдобро можно светло ја отсликува чешката филмска школа од минатиот век, а осветлувањето, светлото и сенките – се учебник што мора да се прочита...

За соработката со Менцел е пишувано многу, особено за филмовите ЛАСТОВИЦИ НА ЖИЦА, ТИЕ ПРЕКРАСНИ ФИЛМСКИ СУШТЕСТВА, КРАТКИ РЕЗОВИ, МОЕТО МАЛО СЛАТКО МЕСТО, итн. – каде што овој директор на фотографија најчесто им дава боја и душа на приказните на чешкиот класик Богумил Храбал.

Сепак, најраскошна визуелност овој тандем покажа во филмот МУ СЛУЖЕВ НА АНГЛИСКИОТ КРАЛ, филм на кој во овој разговор доминантно се фокусираме...

Пред неколку години, на истите овие страници, го запрашав Јиржи Менцел за бојата во споменатиот филм. Менцел одговори: „Благодарам, ќе му прене-



сам на Шофр“ – тоа доволно кажува за величината на овој директор на фотографија...

...Директор на фотографија со завидни достигнувања и директор на фотографија со кого, за жал, од објективни причини, на Фестивалот во Битола можевме да разговараме само накратко, односно да направиме само едно мало и кратко „блиц-интервју“, без подлабока можност да допреме до работата на повеќе од неговите филмови и до неговото комплетно дело – создадено во соработка со режисери како што се: Јан Немец, Отокар Вавра итн...

*** **

Дејан Трајкоски: *Во филмот МУ СЛУЖЕВ НА АНГЛИСКИОТ КРАЛ – боите се многу интелегентно доловени и поставени. Се забележува дека со боите во голем дел од сцените се нагласуваат потребните емоции – како преку просторот, така и преку ликовите. Можете ли да ни кажете нешто повеќе за играта со боите во овој филм?*

Јаромир Шофр: Врз боите влијаеше периодот, кој беше пред Втората светска војна, кога целата ситуација беше разнобојна. Кинематографијата беше во согласност со приказната. Боите требаше посебно да ја дооформат приказната, а јас врз нив не влијаев многу.

Процедурата беше баш класична. Имавме можност да претставиме некои специјални соби од раскошни ресторани и специјално осветлување на сетот на некои настани како што се вечерите на богатите господа во специјални луксузни соби, над луксузниот ресторан, на приватната вечера на овие капиталисти каде што околу масата седеа и атрактивни млади девојки. Таквите специјални соби, таквите специјални настани ми дадоа прилика да направам специјална атмосфера во специјално место.

Врз боите тука не влијаев толку јас, колку што врз нив влијаеше импресивноста на сцените – која, пак – е евидентна како резултат на совршено подготвената и осветлена атмосфера. Тоа беше базата на импресивноста на филмот, осветлувањето, бидејќи јас најчесто се потпирам врз осветлувањето на сетот. Не само што местата на снимање беа многу внимателно одбрани од главните креатори, режисерот, архитектот и од мене, туку за да се има таков емотивен импакт – атмосферата беше креирана со осветлувачки алатки.

Дејан Трајкоски: *Концептот на осветлување е главната работа на директорот на фотографија – дали ќе можете да ни кажете повеќе за Вашиот концепт на осветлување?*



Фото: Коста ДУПЧИНОВ

Јаромир Шофр: Концептот го креирам за секој проект посебно. Се менува во зависност од историјата, но факт е дека нашата генерација, која почна да го користи осветлувањето во почетокот на 60-тите, беше базирана врз една многу нова филозофија и ние бевме во можност креативно да ја користиме, на пример дифузната светлина, а подоцна и дифузното светло опремено со некои уреди преку контролирано насочување. Тоа беше навистина нешто ново во техниката на осветлување, затоа што традиционално – дифузното светло беше многу тешко да се контролира. Насочувањето на дифузното светло знаеше да се распрска насекаде без ваквите посебни уреди, кои – рака на срце – не беа многу ефективни за контролирање на насочувањето, за подоцна, со поновите уреди, да почне одлично да се контролира. Со употребата на тие уреди беше можно да се контролира насочувањето на дифузното светло и тоа е нешто што можеме да го видиме на сликите на Рембрант, на пример. Можете да видите... мали светли точки и меѓу тие точки, карактерот на светлото е дифузен, што значи граница, некои сенки очигледно се граници, очигледно дека се дифузирани...

Дејан Трајкоски: *Кога се снимаше филмот СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ – каков беше Вашиот пристап кон осветлувањето?*

Јаромир Шофр: Бев многу многу среќен кога ме поканија да го снимам овој филм. Бев воодушевен од сценариото што беше напишано. Правев внимателни подготовки и сите сцени беа внимателно подготвени. За некои од решенијата влијаев јас, за некои моменти, како на пример – црно-белата боја, која беше уште една специфична задача за мене; и така, јас го најдов најдобриот начин како да го постигнам тоа. Во овие времиња, најдобро е да се користи колор-негатив во оригинал – и потоа дигитално да се префрли во црно-бела верзија. Многу е подобро така. СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ беше сниман на црно-бел негатив, но овие денови да се постигне најдобар црно-бел ефект е – да се користи колор-негатив и дигитално да се префрли во црно-бела техника.

Во МУ СЛУЖЕВ НА АНГЛИСКИОТ КРАЛ, пак, како што ме прашавте, влијаев врз некои бои значително, на пример во луксузниот ресторан кој беше осветлен со сонце што влегуваше преку прозорците, симулирано сонце, затоа што беше невозможно да се искористи вистинското, топло сонце низ прозорците. А потоа, кога нашата земја беше окупирана, во тој момент, цел тој ентериер, цел ресторан, беше направен депресивен, многу депресивен, со помош на осветлувањето. Ги покрив сите прозорци со зелен гел и користев многу непријатно дифузирано светло кое отскокнуваше



Фото: Коста ДУПЧИНОВ

од таванот. Употребив ламби, не топлото сонце туку стари ламби, а пред леките на камерата беа ставени филтри. Употребивме ЛЦД-филтер, не можам да се сетам точно на името... Бојата беше дисбалансирана со употреба на специјални филтри, така што впечатокот на овие сцени го зголеми расположението на депресија. На овој начин – концептот на боите влијаеше во оформувањето на атмосферата од она време кога нашата земја беше окупирана од нацистите...

*** **

Биографија:

Јаромир Шофр е роден во 1939 година во Брно, Чешка. За време на Втората светска војна, своето детство го поминал во старата аптекарска кука на својот дедо во малото гратче Требиш. Уште во својата младост, тој бил заинтересиран за активностите кои во себе ги инкорпорирале музиката и фините уметности. Студирал на ФАМУ, насока *кинематографија*, во периодот 1956 - 1961 и бил еден од најмладите студенти кои биле примени на студиите на ФАМУ. Дипломирал во 1961 година со високо оценетиот филм ТАВАН – во режија на Вера Читилова.

Уште како студент, Јаромир Шофр бил под влијание на француското „cinema verite“ – движење и мото кои го довеле до чешката верзија на овој кинематографски стил, што може особено

да се согледа во неговата соработка со Вера Читилова. Подоцна, својата креативна флексибилност ја докажува со честата соработка со Јиржи Менцл, која главно се базирала врз адаптации на делата од чешката литература.

Во филмографијата на Јаромир Шофр се вбројуваат повеќе од 40 долгометражни филмови, во соработка со многу режисери од различни генерации. Најголемото достигнување во кинематографијата за Јаромир Шофр – се поддршката и работата на најзначајните проекти на Јиржи Менцл, а особено неговата работа на филмот СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ, кој се заки-ти со „Оскар“ за најдобар странски филм во 1966 г.

За емоционалната ангажираност на овие дела, Јаромир Шофр истражувал алтернативни технолошки начини за прикажување, како на пример, употребата на технолошката девијација позната како „сребрен процес“ во обработката на бојата и слично. Исто така, неговиот филм КИНОАВТОМАТ (Kinoautomat, Jan Roháč, 1966) е еден од првите интерактивни филмови прикажани на „ЕХРО 66“ во Монреал, Канада.

Јаромир Шофр е добитник на наградата „Златна камера 300“ на 28. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ во 2007 за неговата работа на филмот МУ СЛУЖЕВ НА АНГЛИСКИОТ КРАЛ, во режија на Јиржи Менцел. Во 2015 година, на 36. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ му беше доделена Наградата за животното дело „Златна камера 300“.

Селективна филмографија:

МУ СЛУЖЕВ НА АНГЛИСКИОТ КРАЛ (Obsluhoval jsem anglického krále) – Јиржи Менцл (2006 г.)

ЖИВОТОТ И НЕОБИЧНИТЕ СЛУЧКИ НА ВОЈНИКОТ ИВАН ЧОНКИН (Život a neobyčejná dobrodružství vojína Čonkina) – Јиржи Менцл (1993 г.)

МЛАДИОТ МУСОЛИНИ (Il giovane Mussolini) – Џ. Луиџи Калдероне (1992 г.)

ПРОСЈАЧКА ОПЕРА (Žebrácká opera) – Вацлав Хавел, Јиржи Менцл (1991 г.)

КРАЈОТ НА СТАРОТО ВРЕМЕ (Konec starých časů) – Јиржи Менцл (1988 г.)

МОЕТО МАЛО СЛАТКО МЕСТО (Vesničko má středisková) – Јиржи Менцл (1978 г.)

ПОТСТРИЖУВАЊЕ (Postřižiny) – според приказна на Богумил Храбал, режија Јиржи Менцл (1980 г.)

ПАНЕЛ-ПРИКАЗНА (Panel-story) – Вера Читилова (1978 г.)

ТИЕ ПРЕКРАСНИ ФИЛМСКИ СУШТЕСТВА (Báječní muži s klikou) – Јиржи Менцл (1978 г.)

ВИКЕНДИЧКА В ШУМА (Na samotě u lesa) – Јиржи Менцл (1969 г.)

ЛАСТОВИЧКИ НА ЖИЦА (Skřivánci na niti) – сценарио Богумил Храбал, режија Јиржи Менцл (1969 г.)

КРАЈОТ НА ПОПОТ (Farářův konec) – Евалд Шорм (1968 г.)

КАПРИЦИОЗНО ЛЕТО (Rozmarné léto) – Јиржи Менцл (1967 г.)

КИНОАВТОМАТ (Kinoautomat) – Јан Рохач, Радуш Чинчера, Вл. Свитачек, „ЕХРО 66“, Монреал, Канада (1966 г.)

СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ ВОЗОВИ (Ostře sledované vlaky) – Јиржи Менцл (1966 г.)

ИЗВЕШТАЈ ЗА СВЕЧЕНОСТА И ГОСТИТЕ (O slavnosti a hostech) – Јан Немец (1965 г.)

ФЕСТИВАЛИ

УДК 791.65.079(497.711)"2014"
Кинопис 47/48(26), 2015

ВЛАТКО ГАЛЕВСКИ

СИНЕДЕЈС 2014 – ПОРТИ ШИРУМ ОТВОРЕНИ

Културата не е цел само за себе туку се јавува како потреба во развојот на свеста на човекот-хуманист, активен градител на општеството. Секоја тенденција на затворање на културата значи узурпација на културните вредности, што во крајна линија може да значи стагнација на општествениот развој. Културата е насловна страница на секое општество... Синедејс, фестивалот на европски филм, е култура – пред сè.

Пази се!
Доаѓа Cinedays 13.
13–22 Ное.

Фестивал на европски филм.
www.cinedays.mk



Во 2002 година, по иницијатива на шпанскиот режисер Педро Алмодовар и Вивиен Рединг, член на Европската комисија, комесар за образование, култура, млади, медиуми и спорт, востановен е *Синедејс*, паневропски филмски фестивал, кој прерасна во значаен белег на културното живеење во Скопје и регионот. *Синедејс* се издвојува од другите филмски фестивали во земјава по тоа што се одликува со специфично третирање на европскиот филм и европската кинематографија. Во изминативе тринаесет години, со секое наредно издание, Фестивалот го надградува својот специфичен концепт со понудата на најдобрите и наградуваните европски филмски остварувања. *Европскиот филмски фестивал Синедејс* стана главен филмски хепенинг кој ги промовира европските културни вредности и традиции, со акцент на европското кинематографско наследство, развојот и негувањето на кинематографската култура воопшто и над сè, нудејќи ѝ на филмската публика можност да ги види најновите европски филмски остварувања во режија на новите и просперитетни автори.



ШУМИТЕ СЕ СЕ УШТЕ ЗЕЛЕНИ
(Марко Наберник, 2014)

Некои луѓе ќе прашаат зошто би гледале уметнички филмови кога и бездруго ни тежат дневните вести кои се доволно сурови? Зошто ни се уште размислувања за политиката која самата ќе се уништи, за луѓе кои се наоѓаат во лични конфликтни состојби, за личности заглавени во бездните на историјата? Одговорот е едноставен: Затоа што така треба!

(Бернд Будар, куратор на „Официјалната селекција“ и „Синебалкан“)

Тринаесеттото издание на *Синедејс* се одржа под мотото: „Пази се! Доаѓа *Синедејс 13*“. Ова, симболички „баксузно“ етикетирање на Фестивалот, всушност, донесе содржини, програми и активности кои во целина го надградија во однос на претходните 12 години. И покрај турбулентните глобални движења во светот: војни, глад, теро-

ризам, општествени и политички кризи, филмот се чини дека дополнително доби на својата ангажирана и корективна сила, која токму ваквите услови ја мотивираат. Од тие причини, *Синедејс 13* не ни понуди занес, лажни емоции, херои или сурови метафори – туку извонредни приказни со одлични примери како во рамките на фикцијата може да се иницира и изгради меѓучовечка солидарност помеѓу етникумите, нациите, генерациите, социјалните класи, па дури и во кругот на семејството... Ова е тематската и естетска оска на *Синедејс* во неговата „Официјална програма“ и во програмата „Синебалкан“.

Прикажаните филмови во официјалната селекција ја претставуваат најновата европска (главно копродукциска) продукција на млади автори на кои ова им се први или втори филмови. Имено, целта на *Синедејс* е афирмирање на новите европски филмски автори, на кои им се дава шанса да се претстават пред пошироката публика



СОСТАНОЦИ НА СЛЕПО
(Леван Козуашвили, 2014)

и стручната јавност, а нивното присуство на фестивалите е вистинскиот лакмус кој ќе го покаже квалитетот на нивните дела. Во оваа селекција беа прикажани 10 филмови.

ВИКТОРИЈА (Бугарија/Романија) во режија на Маја Виткова, СЛЕДИ ГО МОЈОТ ГЛАС (Турција/Франција) во режија на Хисеин Карабеј, СОСТАНОЦИ НА СЛЕПО (Грузија/Украина) во режија на Леван Когуашвили, ТИР (Италија/Хрватска) во режија на Алберто Фасуло, КАЖИ КАКО СЕ ВИКАМ (Русија) во режија на Нигина Сајфулаева, ШУМИТЕ СЕ СЕ УШТЕ ЗЕЛЕНИ (Австрија/Словенија) во режија на Марко Набершник, ЛОС АНЏЕЛЕС (Мексико/Германија) во режија на Дамјан Џон Харпер, КОЦКАРОТ (Литванија/Летонија) во режија на Игнас Јонинас, ОДИМЕ НА МОРЕ (Чешка) во режија на Јиржи Мадл и СПОМЕНИ ВО КАМЕН (Германија/Ирак) во режија на Шафкат Амин Корки.

За наградите одлучуваше жириото во состав: Кристин Долхофер, уметнички и генерален директор на повеќе филмски фестивали, Едоардо Винспере, режисер и продуцент и Лидија Мело, која

е независен уметник и предава филмска уметност на Универзитетот PUC Минас.

„Златна ѕвезда“ за најдобар филм во официјалната конкуренција ја доби италијанско-хрватската копродукција ТИР на режисерот Алберто Фасуло. Наградата „Сребрена ѕвезда“ за најдобар режисер ја доби Шафкат Амин Корки, за ирачко-германската копродукција СПОМЕНИ ВО КАМЕН и „Сина ѕвезда“ за најдобро сценарио му беше доделена на грузиско-украинскиот филм СОСТАНОЦИ НА СЛЕПО, на режисерот Леван Когуашвили.

...Ова исклучително натуралистичко дело до срж ја портретира планинската тишина, која ја испрекинуваат само неколку звуци: гранатите, свонењето на телефонот, болното офкање на неподвижниот капетан и здиот на војникот Линднер. Режисерот Набершник преку камерата ги фокусира сите детали, кои ја отсликуваат поливалентната симболика на таа мала планинска одаја: сликата на Пресвето срце Исусово со раните на рацете, статуетката на Богородица која ја наоѓа во ранецот... Христијанската иконографија е надополнета со монолотот за Пасха на капетанот Копетцки кој е Евреин... Оваа тивка и напната драма на Набершник го држи гледачот постојано во исчекување, иако речиси ништо не се случува. Со ваков дејствителен минимализам и напластени описи, филмот е ретка фреска за една траума во која војната е, всушност, внатрешен механизам на нова рехуманизација.

(од наградената рецензија за филмот ШУМИТЕ СЕ СЕ УШТЕ ЗЕЛЕНИ – автор: Васко Маглешов)



СПОМЕНИ ВО КАМЕН
(Шафкат Амин Корки, 2014)

Жириото за програмата „Синебалкан“ го сочинуваа: Нана Ѓорѓадзе, режисерка, сценаристка и член на Европската филмска академија, Ник Холдсворт, британски новинар и писател и Паоло Спина, италијански режисер и продуцент.

Во селекцијата „Синебалкан“, за најдобар филм беше прогласен српскиот ИСЦЕЛУВАЊЕ, на режисерот Иван Јовиќ, кој ја доби наградата „Златно сонце“. Специјални признанија добија филмовите: БОТА (копродукција на Албанија, Италија и Косово) во режија на Ирис Елези и Томас Логореци и хрватскиот VIS-A-VIS на режисерот Невио Марасовиќ. Во оваа селекција беа

прикажани и филмовите: НЕПОСЛУШНИ (Србија) во режија на Мина Ѓукиќ и ПЕСНАТА НА МАЈКА МИ (Турција/Франција) на режисерот Ерол Минташ.

Зошто филмот не ги оправда докрај очекувањата? Она што фали е можеби повеќе смелост во сопствениот филмски и режисерски израз. Нарацацијата во еден момент спласнува и забавува, особено во втората половина на филмот, без видлива наратолошка оправданост. Грубите резони на моменти се толку насилни, што буквално личат како да се грешка/неумешност во монтажата. За разлика од ликот на Најгар, на ликот на Али понекогаш му фали длабочина, особено во однос на неговата филмска личност и карактер, постапките и размислувањата. Судејќи по виденото, Минташ е режисер кој многу ветува. Но, како и за секое првенче, потребно е да се оддалечи од традицијата на националната кинематографија и да најде/создаде свој личен режисерски печат.

(од наградената рецензија за филмот ПЕСНАТА НА МАЈКА МИ, автор: Ана Поп Стефанија)

Проекциите од „Официјалната програма“ и „Синебалкан“ се одржуваа во киното *Фросина*, а по секоја проекција се водеа разговори помеѓу публиката и авторите на филмовите. Оваа новина на Фестивалот (последните три години) се покажа како мошне привлечна и евидентно го зголеми интересирањето на публиката за помасовно присуство и за непосреден контакт со екипите на филмовите.

Во текот на десетте фестивалски денови, покрај спомнатите натпреварувачки селекции, под наслов „Бразилски филмови на *Синедејс 2014*“, беа прикажани и пет филма под кураторство на Лидија Мело: БОЖИОТ ГРАД од 2002 г., ГОСПОЃА ФЛОРИ И НЕЈЗИНИТЕ ДВАЈЦА СОПРУЗИ од 1978 г., ЧАО БРАЗИЛ од 1980 г., ЦРНИОТ ОРФЕЈ од 1959 г. и БРАЗИЛ-ЦЕНТАР од 1988 г. Ова е своевиден историски пресек на бразилската кинематографија, за која г-ѓа Мело вели: *Филм со бразилски идентитет – не постои... Бразилската културна матрица е повеќеслојна, мешана и соединува луѓе од различни етникуми и влијанија: домородни, африкански и од неколку европски земји. Бразил е нова земја во развој, па затоа е природно што животот, луѓето и се разбира, филмот изразуваат различни уметнички специфичности.*

Со наслов – „МК shorts“, беа прикажани и шест кратки филмови од наши млади автори: ПРАЗЕН УМ на Антонио Аранѓеловиќ, БАЛЕ на Никола Поповски, ЖОЛТИОТ ЧАДОР ЗА СОНЦЕ на Ана Опачиќ,



ТИР (Алберто Фасуло, 2013)

ВРАЌАЊЕ и ШЕКСПИРОВА 9/1 на Владимир Митревски и АУДИЦИЈА на Лавинија Софрониевска.

Уметничкиот директор на *Меѓународниот фестивал Квир – Лисабон*, Жоао Фереира, за *Синедејс* 2014 одбра два долготражни документарни филмови и пет нови кратки квир- филмови од програмата на лисабонскиот фестивал, сите потпишани од португалски автори.

Големо интересирање кај публиката предизвика селекцијата со наслов „Мјузик бокс“ (музички документарни филмови) предложена од Тони Шариќ, основач на *Фестивалот за музички документарци ДОРФ* во Винковци. Беа прикажани десет документарни филмови од Европа и САД: СТАРИОТ ПАРАЗИТ ИЛИ КОЈ Е МАРКО БРЕЦЕЉ и ВРЕМЕ ЗА ИМПРОВИЗАЦИЈА (Словенија), THE STONE ROSES: MADE OF STONE (Англија), ДЕНОТ ДА Е РАДОСЕН (Македонија) и НИК КЕЈВ – 20.000 ДЕНА НА ЗЕМЈАТА, ТВРДА ПОЧВА: КАЛЛИВИТЕ КОРЕНИ НА АМЕРИКАНСКАТА МУЗИКА, ПАТЕКА ОД ТРОШКИ, ПРЕКРАСНА ВРЕВА, НАШИОТ ВИНИЛ ТЕЖИ ЕДЕН ТОН, БАРАЌКИ ГО ФЕЛА! (сите од САД). Во рамките на „OFF DORF“ програмата, беа прикажани шест среднометражни филмови од разни меридијани.

Како составен дел од Фестивалот беше одржана и работилница за филмска камера за студентите во нивната последна година на студии на филмските академии од Бугарија, Романија, Албанија, Косово, Србија, Босна и Херцеговина и Црна Гора, со поддршка на фондот на *Еуроимаж*, а во чест на браќата Манаки. Работилницата за филмска критика беше под кураторство на холандскиот новинар и филмски теоретичар Бојд Ван Хуј.

Годинава, водечката европска организација за усовршување и развој на продукциските вештини (*EAVE – Европски аудиовизуелни претприемачи*) беше присутна на *Синедејс* со предавања на меѓународни експерти од оваа област: Жан де Форет, Жак Акчоти, Хајет Бенкара и Јан Нашевски. Исто така, беа организирани и работилници за филмски дизајн и филмски бизнис.

И оваа, втора година по ред, *Синедејс* распиша конкурс за најдобра филмска критика за филмовите од „Официјалната програма“ и програмата „Синебалкан“. Конкурсот наиде на голем одзив – особено

кај помладата филмофилска популација, а жирито во состав: Влатко Галевски, Ана Јовковска и Тони Димков – наградата рамноправно ја подели на Ана Поп Стефанија за рецензија на филмот ПЕШНАТА НА МАЈКА МИ и на Васко Маглешов за рецензија на филмот ШУМИТЕ СЕ СЕ УШТЕ ЗЕЛЕНИ.

Сето претходно кажано се смета за работен дел на *Синедејс*, посветен на европската нова кинематографија, на дела што ја најавуваат идната талентирана и креативна генерација режисери, сценаристи, директори на фотографија и артисти. Но, *Синедејс* ни оддалеку не е затворена европоцентрична манифестација, туку напротив: 25-те најнови филмски остварувања од целиот свет, сите премиерно прикажани во киното *Милениум*, го прават Фестивалот привлечен и за најшироката публика. Внимателно селектираните наслови со потпис на најпознатите режисери ја сочинуваат „Гала програмата“. Овде само ќе спомнеме дел од имињата на светската режисерска елита кои со своите последни филмски остварувања го збогатија годинешното издание на *Синедејс*: Павел Павликовски (ИДА), Андреј Кончаловски (БЕЛИТЕ НОЌИ НА ПОШТАРОТ АЛЕКСЕЈ ТРАПИЦИН), Браќата Дарден (ДВА ДЕНА, ЕДНА НОЌ), Дејвид Кроненберг (МАПИ ДО СВЕЗДИТЕ), Рој Андерсон (ЕДЕН ГУЛАБ СЕДШЕ НА ГРАНКА...), Ричард Линклејтер (ДЕТСТВО), Андреј Звјагинцев (ЛЕВИЈАТАН), Фатих Акин (РЕЗ), Вим Вендерс (СОЛТА НА ЗЕМЈАТА), Ларс фон Трир (НИМФОМАНКА), Ким Ки-Дук (ЕДЕН НА ЕДЕН), Жан Лик Годар (ЗБОГУМ НА ЈАЗИКОТ), Кен Лоуч (САЛАТА НА ЏИМИ), Нури Билге Чејлан (ЗИМСКИ СОН), Вуди Ален (МАГИЈА ПОД МЕСЕЧЕВАТА СВЕТЛИНА), итн...

Домашниот филмски гледач во текот на десетте фестивалски денови имаше можност да избира филмски жанрови и теми според сопствените афинитети, да биде во центарот на европските и светските филмски настани и трендови, со можност да се забавува и едуцира, да го стави на испит својот филмски вкус и да го сподели со пријателите и гостите на Фестивалот...

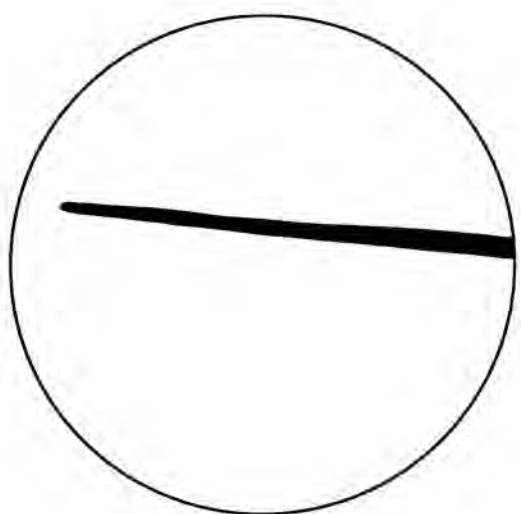
Скопскиот *Синедејс* заслужува и во следните години да опстојува и расте во уште повалидна културна потреба со уште поголема поддршка од државата и спонзорите со истенчен филмски слух...!



СТОЈАН СИНАДИНОВ

УДК 791.65.079(497.7)"2015"
Кинопис 47/48(26), 2015

„МАКЕДОКС 2015“ – СОЛТА НА РЕАЛНОСТА



RUM-DA-DA, DUM-TA-DUM-TA!

Кога ќе видиме некој игран филм кој ја престигнува реалноста и ја антиципира иднината, тогаш велíme дека имаме средба со одличен автор. Што велíme кога ќе видиме документарен филм во кој реалноста е толку апсолвирана што имаме чувство дека сме на проекција на игран филм? – Оваа дилема често си ја поставував(ме) за време на 6. Фестивал на креативен документарен филм МАКЕДОКС (20-26.06.2015). И веднаш да сме на чисто, тоа беше одлична дилема. А настрана од програмската поделеност на филмовите на Фестивалот, редовите што следуваат ќе се обидат да ја совладаат споменатата дилема...



Фестивалот на креативен и документарен филм „Македокс“ во Куршумли Ан

ГЕОГРАФИЈА НА БЕДАТА

Филмот ДНЕВНИК СЕРБИСТАН на стариот мајстор на документаризмот, Желимир Жилник, е меѓу првите адути. Во неговиот филм ликовите се бегалци од војните и бедата во Северна Африка и Блискиот Исток, кои се обидуваат на сите начини да влезат во европските граници во потрага по азил и подобар живот. Жилник го портретира српскиот дел од нивното патешествие, периодот што го минуваат од јужната до северната граница на Србија, во кој мора барем извесен период да се адаптираат додека не успеат да ја минат унгарската граница. Во општата „географија на бедата“ со која се занимаваме во последниов период, а особено последнава година, документарната драма на Жилник е вистинска социолошка вивисекција на глобалниот проблем со мигрантската криза. Жилник не се занимава со своевремено, пред две децении, најавениот „судир на цивилизациите“, туку се занимава со потрагата по преостанатите проблесци на емпатија на балканската рута на мигрантите. Научиле ли некој збор од јазикот на земјата во која привремено се наоѓаат, каква е храната, колку се (не)љубезни луѓето со кои среќаваат, па вкрстување на погледите околу природата на љубовните врски, браковите и сексот „таму и овде“... На тој начин, во нему својствен манир, Жилник од документираните „бројки“ – мигрантите – прави протагонисти во базичната смисла на зборот.

И филмот СЕКОГАШ ЗАЕДНО на чешката авторка Ева Томанова користи слична постапка на „докудрама“. Нејзината историја за семејството на Петр, некогашен граѓанин кој студирал кибернетика во Прага, неговата сопруга Симона, припадничка на богато семејство која студирала чешки јазик и историја и нивните 9 деца е по многу што запрестувачка. Некогашните припадници на високата средна класа веќе две децении живеат надвор од вообичаените текови на модерната цивилизација.

Како алтернативци, во согласност со природата, би рекле антиглобалистите, или како пустиници, во своевиден самоегзил, би рекле другите. Животниот стил на ова семејство е повеќе од (само) стил на живот. Со кука во шумата, направена со свои раце и од достапните материјали, без струја, водовод и канализација, одгледувајќи животни од кои ја добиваат храната, Петр на многу начини го докажува „одржливиот развој“ на едно семејство во кое главата е без мисла и грижа за постојано вработување, кредитни картички, даноци итн. Децата не одат редовно на училиште, ги немаат сите електронски „гаџети“ како нивните врсници, туку се образуваат од страна на родителите, а формалните дипломи за задолжителните степени на образование ги стекнуваат преку положување вонредни испити. Освен преку даровите од природата, семејните приходи се остваруваат и преку семејниот патувачки музички „театар“. Кога ќе дојде пролетта, Петр со сопругата и децата го товарат стариот, но употреблив „трејлер“ (подвижната кука на тркала) со нешто продукти, некоја кокошка што ќе несе јајца и сл. Најстарите синови се самоуки виртуози на гитара, па плоштадите на шпанските градови се нивната сцена на која заработуваат понекое евро... Но, филмот СЕКОГАШ ЗАЕДНО загатнува и едно друго прашање – татковскиот авторитет. Петр тоа јасно и недвосмислено го кажува – дека таткото е, безмалку, Создателот – чии одлуки се неприкосновени и не се доведуваат во прашање – а авторката Томанова на суптилен начин овозможува дилемата да кружи над гледалиштето. Дали Петр само експериментира со животните стилови, или, пак, се работи за суров манипулатор со животите на неговите деца? Како вешт документарист, Томанова ни го остава одговорот на ова прашање – самите да си го одговориме.



Доделување на наградата „Етички идеи“ на Ангелики Аристоменопулу за филмот СЕМЕЈНА РАБОТА

ГЕОГРАФИЈА НА ТАГАТА

А одговорот на прашањето на каква планета живееме го има филмот СОЛТА НА ЗЕМЈАТА. Вим Вендерс и Жулијано Рибеиро Салгадо, во овој супериорно креиран документарец, како ретко кој досега, успеваат да ни ја прикажат онаа толку посакувана „голема слика“ за Земјата: фотографот Себастијао Салгадо пред 4 децении тргнал од родниот Бразил и преку Париз како негова постојана адреса, го обиколил светот документирајќи некои од најважните настани и најактуелните места на нашето време. Кога ќе ја погледнете таа „географија на тагата“ од втората половина на XX век, црно-белата рамка на тој дел од творештвото на Салгадо изгледа потполно нужна: сите војни, бегалски кампови, страдања и девастирања содржат толку крв, жолч и пот – што некако и таа црно-бела рамка изгледа „луксузно“.

Со помош на неговиот син Жулијано Рибеиро, Вендерс го бележи најновиот „аџилак“ на Салгадо. Потрагата по недопрените простори и пејзажи и дивата природа е новата фотографска рамка на мајсторот во која сака да ја „фати“ убавината. СОЛТА НА ЗЕМЈАТА е еден од оние иконични филмови на кои атрибутот „проект“ би им стоел некако накалемено, со малку потсмешлив призвук. Можеби ќе звучи претерано, но овој документарец е како филмувана „фотографска библија“ на последниве педесет години. Тој е повеќе од хроника заробена во „фрејмовите“, со потребната дистанца на автори-тет пред – или, поточно кажано, зад – генијалниот објектив на Салгадо. Веројатно се во право оние што тврдат дека само голем режисер може да направи добар филм за голем фотограф: без непотребното восхитување на некој почетник, но и без зависта кон подобриот од себе.



Доделување на наградата „Млад Кромид“ на филмот ТАНЦУВАЈКИ СО МАРИЈА



Доделување на наградите

ПРЕКИНАТА ТИШИНА

ПОГЛЕДОТ НА ТИШИНАТА на Џошуа Опенхајмер е уште еден меганаслов на МАКЕДОКС 2015. Две години пред реализацијата на овој документарец, Опенхајмер го снимил филмот ЧИН НА УБИВАЊЕ. Преживеаните членови на крвавиот терор во Индонезија во шеесеттите, преку неговите кадри, дознаваат како е убиен и кој е убиецот на нивниот син. Најмладиот член на семејството решава да ја прекине предолго владејачката тишина – поетскиот дискурс овде би го искористил, непотребно, излитениот оксиморон „громогласна тишина“ – за овие злосторства во индонезиското општество, бидејќи на власт во оваа земја – сè уште – се творците на тоа исто политичко зло. И се соочува со убијците.

Бидејќи е оптометрист, додека им го проверува видот бара од нив одговорност. Таа голема метафора за согледувањето на (сопственото) зло, но и за отворање на очите на другите потчинети во општеството, кај Опенхајмер, колку што е лично мотивирана, толку станува егзистенцијална. Постои една морбидна досетка дека зад насилната смрт на еден човек стои убиец, а зад смртта на илјадници и милиони луѓе – историска личност. Кај Опенхајмер на дело е токму таа демитологизација на „историјата“, со еден личен и храбар поглед кој ќе ја прекине тишината. Жртвата има име, го има и целатот. Ништо повеќе, но и ништо помалку. Дали наспроти универзумот на злото, опишан во претходните два наслова, постои стандардното – и по малку сентиментално сфатено – добро? И тоа редовно сместувано во „топлиот дом свој“?

Ако го прашате Улрих Зајдл, одговорот е поразителен. Авторот на извонредната играна трилогија РАЈ: ЛЉУБОВ, ВЕРА И НАДЕЖ, во својот документарец ВО ПОДРУМОТ – како да ја отворил канализациската цевка на австриското општество. Таа храброст – сега и овде – без затутулено оправдување,



Наградите на фестивалот Македокс 2015

го вперува прстот токму во своето соседство. Од истото тоа соседство од кое пред неколку години се појави и примерниот и угледен граѓанин Јозеф Фрицл. Идеолошкото, моралното и социјалното губре што извира од таа намерно пукната цевка од австриските подруми покажува дека мини-портретите на Зајдл се смешно-тажни: апологети на Хитлер и нацизмот, луѓе што држат сексуални робови и слични карикатури. Карикатурите на кои денес им се смееме, па дури и ги сожалуваме, ете ги утре на позиции да одлучуваат за нашите животи.

РИТАМ, СЛИКА И ЗВУК

Музиката димензија на годинешното издание на *МакеДокс*, или познатиот кромид во „рум-да-да, дум-та, дум-та“ ритамот, донесе неколку впечатливи документарци. ВО ПОТРАГА ПО ФЕЛА на Алекс Гибни со приказната за животот на нигерискиот творец на оригиналниот афробит Фела Кути; МЕР-ЦЕДЕС СОСА, ГЛАСОТ НА ЛАТИНСКА АМЕРИКА на Родриго Виља; СЕМЕЈНА РАБОТА на Ангелики Аристоменопулу; ТАНЦУВАЈКИ СО МАРИЈА на Иван Герголет; како и потсетувањето на филмскиот фолклор од архивите на *Кинотеката на Македонија*, документарните филмови КОМИТСКА ЛЕГЕНДА на Јово Камберски и РИТАМ И ЗВУК на Трајче Попов.

Експерименталноста на спојот на синаопсисот на Илинденка Петрушева и музиката на музичката група „Рдеча ракета“ во кинотечниот животопис за Милтон и Јанаки Манаки беше дел од таа димензија во проекцијата на проектот ПРИКАЗНАТА ЗА БРАЌАТА МАНАКИ, како еден сегмент од шоу-работилницата „Минувајќи низ Балканот“. Додека, пак, фестивалските работилници за музичко интро и за

ритам на менторите Братко Бибиџ, Миха Задникар, Едуардо Раон и Тони Китановски беа во тој музички ритам.

Фестивал на документарци на домашно тло не оди без премиери на домашни наслови. Иако во четирите премиерни документарци нема долгометражен, впечатокот е повеќе од позитивен.

Александар Спасоски со БРОДОТ ШТО НИКОГАШ НЕ ПОМИНАЛ е лу-

циден во приказната за експериментот со силниот звук на бродската сирена под мостовите на градовите, на чии реки не поминуваат бродови; Игор Христов со ЖИВОТ ВО ДВИЖЕЊЕ е забавен и животописен со портретирањето на шест жонглери на шпанскиот остров Тенерифе; Сандра Ѓоргиева со ЗЕЛЕНИ СИДОВИ, ЦРНА ХРАНА е критична во скицирањето на пропаста на студентскиот дом „Гоце Делчев“ како синоним за студентскиот (суб) стандард, а Горјан Атанасов со филмот НА ВЕЛОСИПЕД е полетен во монтажното акцентирање на велосипедскиот активизам.

Секако дека на *МАКЕДОКС 2015* имаше уште десетина наслови кои заслужуваат редови, но секако и дека не може сè да биде видено. Добро е кога има избор, а *МакеДокс* од година в година ги подигнува критериумите на селекција, на радост на фестивалските проследувачи...



Музичка придружба на филмот ТАНЦУВАЈКИ СО МАРИЈА на затворањето на фестивалот

НАГРАДИ НА МАКЕДОКС 2015

Наградата „Кромид“ за најдобар филм во меѓународната натпреварувачка програма ја доби документарниот филм ПОГЛЕДОТ НА ТИШИНАТА од Џошуа Опенхајмер. Комисијата во состав: Томас Балмеш, Лејла Дедиќ и Едоардо Фракија го состави следново образложение: „Апсолутно режисерско ремек-дело – фантастична камера, приказна, монтажа, кастинг и драматургија. Филмот ги исполнува сите критериуми за документарен филм и поседува огромна трансформативна моќ која може да направи многу не само за индонезиското општество, туку и за општеството во една поширока смисла на зборот“. Режисерот Џошуа Опенхајмер испрати порака со која изрази благодарност до екипата, публиката и комисијата за доделување на наградата на фестивалот *МакеДокс*: „Навистина сум почестен од ова признание. Точно пред 50 години започна индонезискиот геноцид и за жал, ужасно е што сè уште трае. Угнетувачите сè уште имаат моќ низ земјата и ги плашат луѓето низ Индонезија. Неодамна двесте преживевани возрасни беа напаѓани од разбојници додека се обидуваа да ги комеморираат ужасите. Независно од тоа уште колку треба да се направи, јас сум горд што нашите два филма ЧИНОТ НА УБИВАЊЕ и ПОГЛЕДОТ НА ТИШИНАТА поттикнаа народна дебата која говореше за страшната историја – место каде што царува тишината“, истакна во својата порака Џошуа Опенхајмер. Имајќи ја предвид одличната филмска селекција, жириго одлучи да му оддаде Посебно признание на филмот „Спартанци“ на Никола Вадимов: „Филмот е пример за одлична режија и монтажа. Ни прикажува добро избран главен карактер и заедница која најчесто е претставена како негативна и проблематична. Филмот дава надеж и ги руши овие стереотипи“. Наградата ја прими монтажерот на филмот Жан-Даниел Шнајдер, кој беше гостин на фестивалот *МакеДокс*.

Комисијата во состав: Бурхан Ѓун, Ева Стефани и Пабло Ферро Живановиќ едногласно го избра ТАНЦУВАЈЌИ СО МАРИЈА како најзаслужен филм за наградата „Млад кромид“: „Наградата се доделува поради силната визуелна експресија која ја прикажа уметноста на танцот, музиката и филмот, сплотувајќи ги и креирајќи еден свет паралелен со оној на авторот. Овој свет нам ни беше успешно доловен, изгледајќи реалистично и мистично во исто време“, образложи жириго за наградата „Млад кромид“. Наградата ја примија композиторот и пијанист Лука Џуит и продуцентот Миха Чернец, притоа изразувајќи благодарност за гостопримството и прекрасните моменти поминати на *МакеДокс* со потсетување дека дел од музиката за филмот е снимен во Скопје.

Наградата „Кокарче“, според одлуката на младото жири, ја доби ВО ПОДРУМОТ на Улрих Зајдл. Комисијата во состав: Ана Алексовска, Илија Цветковски и Иван Ивановски образложи: „Документарниот филм ВО ПОДРУМОТ има сугестивна и гласна кинематографија која преку боја и композиција воспоставува однос помеѓу темата и карактерите. Така, нарацијата станува визуелна и секој кадар е како едно визуелно хаику напишано со став и емоција. Бизарноста на нагоните и потсвеста која човекот ја крие во подрумите на својата психа карактерите во филмот ја реализираат во подрумите на своите домови и се чини дека токму поради тој филтер тие и опстојуваат. Прикажувајќи ги своите карактери како гротеска, режисерот ги поместува маргините на она за кое е прифатливо да се зборува надвор од темната засолнатост на општествените подруми, а со имагинативно го користи филмскиот јазик тој ја поместува границата на документарното со играното, со што повикува на медитација за насоката кон која се движи документарниот филмски дискурс“. Во име на режисерот, наградата ја прими Надица Боцевска, претставник на австриската амбасада во Македонија.

Комисијата во состав: Дамир Никшиќ, Миха Задникар и Елена Христова ја додели Наградата за филм со најдобри етички идеи на СЕМЕЈНА РАБОТА од Ангелики Аристоменопулу со следново образложение: „Користејќи го јазикот на музиката, филмот на суптилен и ненасилен начин не вовлекува длабоко во структурата на едно семејство. Тоа,

преку музичките елементи, ги пронаоѓа непрекорната дисциплина и колективната одговорност кон традицијата. Станува збор за традиција која не заработува, туку ослободува и е секогаш одново модерна и космополитска, лишена од непотребен идентитет, мистицизам, возвишеност. Ова е моќно патување во височините на медитеранскиот Крит и во ширината на океанскиот Мелбурн. Портретот на Псарантонис е вонјазичен елемент, ритам кој доаѓа со повлекување и еруптира поставувајќи се пред колективот. Тоа е ритамот на филмот што нè вози“. Авторката на филмот Ангелики Аристоменулу во овој период снима нов филм на островот Самотраки и не можеше да дојде на *МакеДокс*, но испрати порака со благодарност за наградата. „Филмот беше вистински благослов за мене, а истовремено и предизвикувачко искуство поврзано со човечките релации. Не е едноставно да влезете во нечиј дом и во неговиот личен живот со комплетна филмска екипа, за тоа беа потребни време и многу напор за да се изгради меѓусебна доверба. Сега, откако филмот го живее својот живот, се чувствувам горда на него, но уште повеќе сум среќна што семејството Ксилулис ме прими во нивниот дом и ми даде можност да ја поврзам нивната музика со моќната критска музичка традиција и со убавината на островот Крит“, напиша Ангелики Аристоменулу во својата порака. Во нејзино име наградата ја подигна претставник од Канцеларијата за врски на Република Грција во Скопје.

МАКЕДОКС 2015 – АКЦЕНТИ

„МАКЕДОКС се случува зашто верува(в)ме дека споделувањето мали нешта го прави животот голем, зашто сака(в)ме да создадеме нешто слободното, да го надминеме сопственото постоење и во урбаното направивме детокс, среде мермерот најдовме природа, а годинава под небото, го слушавме ритамот на животот. И пулсиравме во ритам! Рум-да-да, дум-та-дум-та!“

Седумдневната програма на шестото издание на *Фестивалот на креативен документарен филм МАКЕДОКС* од 20 до 26 јуни донесе 30 долготражни и кратки документарни филмови од светската и македонската документаристика, три музички работилници, изложба на фотографии со наслов „Ехо“, повеќе од 40 гости, шест сесии на разговори „Под смоквата“, три дебати иницирани од филмови во фестивалската програма, четири премиери на македонски документарни филмови, три вечери со музика изведена во живо во раскошниот амбиент на Куршумли-ан.

Фестивалот го затвори аргентинскиот документарен филм *ТАНЦУВАЈЌИ СО МАРИЈА* со изведба во живо на музиката од филмот, а заедно со композиторот и пијанист Лука Цуит настапија: Бојан Илковски (виолина), Симон Поповски (виолина), Марко Виденовиќ (виола), Паскал Краповски (виолончело), Иван Бејков (бас), Катерина Бачевска (флејта) и Тони Китановски (гитара).

Претходно беше реализирана работилницата „Музичко интро“, која донесе шест музички парчиња за воведната секвенца на немиот филм *ЧОВЕКОТ СО ФИЛМСКА КАМЕРА* (1929) од Сига Вертов компонирани од Владимир Мартиновски, Мауро де Martino, Дуке Бојациев, Филип Митров, Роботек Горан Роботековски и Михајло Михајловски; потоа „Работилницата за ритам“, која донесе нова музичка подлога за филмот *ЕНТУЗИЈАЗАМ, СИМФОНИЈАТА НА ДОНБАС* од 1931 година, а на „Креативната работилница за деца и млади“ беа произведени многу нови музички инструменти од овошја, зеленчуци и други природни материјали...

Влатко ГАЛЕВСКИ

УДК 791.65.079(497.742)“2015”(049.3)
Кинопис 47/48(26), 2015

АСТЕРФЕСТ 2015

- ОСВРТ КОН 11. ИЗДАНИЕ НА АСТЕРФЕСТ – СТРУМИЦА -

Празнување, фиеста, обред, свеченост, синоними на општо-прифатениот збор = Фестивал: јавна свеченост која редовно се одржува во некој град или некој локалитет, а е посветена на одреден аспект на живеењето. А нашиот аспект – е ФИЛМОТ...

Единаесеттото издание на Интернационалниот филмски фестивал АСТЕРФЕСТ во Струмица претставува своевиден континуитет на една куса, но значајна историја на културните придвижувања во Македонија. Програмската понуда, иако скромна по обем и по бројот на фестивалските денови, беше исклучително богата со квалитетна селекција, со филмови кои во изминатата и оваа година се нотирани како значајни светски продукти во жанрот на документаристиката, кратките играни и кратките анимирани филмови. Традиционалната селекција „Мувиленд“ – годинава беше посветена на турскиот краток, документарен и анимиран филм. Мотото на единаесеттиот АСТЕРФЕСТ беше: „Еден филм насекаде, сите на АСТЕРФЕСТ“...

Кусото навраќање на изминатите десет изданија е само потсетување на некои од значајните моменти на Фестивалот, на творците-лауреати и на некои од наградените филмски наслови; во традицијата на АСТЕРФЕСТ, од самиот негов почеток е да им оддаде почит на значајните филмски творци од сите меридијани од областа на документаристиката. Чинот на чествување, пак, во магичниот амбиент на манастирот во Вељуса е посебна приказна која – еве веќе 11 години – продолжуваат да ја раскажуваат славodobитниците и гостите на фестивалот...

Во 2006 година, за високи достигнувања во авторскиот филм, лауреат на Фестивалот беше режисерот Бранко Гапо. Иако кај пошироката јавност е познат по своите долгометражни играни филмови ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА, НАЈДОЛГИОТ ПАТ, ИСТРЕЛ, ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ и други, македонската документаристика тој ја збогати со над 40 наслови.

Карол Вичек, автор со унгарско потекло роден во Нови Сад, еден од највлијателните режисери и сценаристи со над 50 признанија и награди, е лауреат во 2007 година. Наредната година „Астерот“ го доби Лордан

AsterFest



AsterFest

XI International Film Festival

27 - 31 Мај 2015, Струмица

КАТАЛОГ

Catalogue

Зафрановиќ. Тој е припадник на познатата прашка генерација во поранешна Југославија заедно со Грлиќ, Кустурица, Марковиќ, Паскаљевиќ, Карановиќ во 1970-тите и 1980-тите. ОКУПАЦИЈА ВО 26 СЛИКИ е негов најпознат игран филм, но неговиот потпис стои под уште стотина документарни и играни филмови.

Бугарскиот режисер Рангел В'лчанов во својата земја е прогласен за режисер на XX век. Лауреат на АСТЕРФЕСТ е во 2009 година: *Вангел В'лчанов, бард на европската филмска документаристика, не можеше да го симне погледот од централната црковна купола, од сидовите од тамбурот и претставите на Св. Богородица Ширшаја, од тревата во дворното место, од панорамата на полето кое се протега под манастирот... Кога сите седнаа под тремот на чие чело е насликан познатиот и единствен „плетен крст“, тој им се обрати на присутните: „Ве молам, на ова свето место да не зборуваме за мене и за моите филмови, да не го сквернавиме овој свет простор, оваа Божја убавина. Дозволете само малку да поседиме, да тихуваме и ако е можно – и да се просветлиме. За мене е привилегија што на ова место сакате да зборувате за моите филмови, па сепак, да ја прескокнеме таа формалност. Знаете, едноставно, во моментот како да сум во друга агрегатна состојба“.*

Во 2010 година, признанието „Астер“ за високи достигнувања во авторскиот филм го доби Мигел Ермосо, режисер од Шпанија чии кратки и играни филмови имаат онолку награди колку и номинации. Истата година АСТЕРФЕСТ имаше уште двајца лауреати: српскиот режисер Боро Драшковиќ го доби „Специјалното признание за исклучителна режисерска поетика“, а актерот Жарко Радик „Специјалното признание за придонес во филмската уметност“.

Убав мајски ден во манастирот Вељуса. Легендарниот српски режисер Боро Драшковиќ беше видно возбуден. Додека одговараше на прашања од присутните, не можеше да ги задржи солзите. Гласот му трепереше: „Лесно им е на глумците да ги потиснуваат емоциите, да се контролираат, а јас – јас сум само обичен режисер...“ – ѝ се правдеше на публиката, упатувајќи поглед на нелагодност кон актерот Жарко Радик – „Ова магично место ми го одзема здивот, ми ги вознемирува дамарите... Се прашувам, дали навистина сум достоин за ваква почит... На вакво место?“

Веќе стана традиција во наредните изданија на фестивалот да има двајца или повеќе лауреати кои го добиваат признание „Астер“ или „Специјалното признание од областа на филмската дејност“. Така, во 2011 година, славодобитници беа режисерот Тимоти Бајфорд од Англија, актерот



НЕМА НИШТО НЕДОРЕЧЕНО
(Ане Маријеке Графманс, 2014)

Салаетин Билал од Македонија и режисерката од Латвија – Лајла Пакална, која го доби престижниот „Астер“. Тимоти Џон Бајфорд е познат по тоа што речиси сиот работен век го мина во Белград и Сараево, создавајќи ги кулните ТВ-детски серијали НЕВЕН, ПОЛЕТАРАЦ, БАБИНО ВНУЧЕ... Салаетин Билал, вонсериски актер, полиглот кој одигра над 30 значајни улоги на балканските простори, играше во ВРЕМЕ ВОДИ, во АНГЕЛИ НА ОТПАД, ЦИПСИ МЕЦИК, ПРАШИНА, СЕНКИ, МАЈКИ...

Лејла Пакална, лауреат на АСТЕРФЕСТ, врвна режисерка со европско реноме, со стапувањето во Вељуса, онака, во согласност со нејзината кршлива физиономија и блага нарав, никако не можеше да ја подјарми возбудата, шараше втрпенчно со погледот наоколу, па зборувајќи за својата режисерска кариера, рече: „Кога на Фестивалот во Кан добив награда за свој филм, ме збунува тоа што по мене испратија луксузна лимузина, ме донесоа пред црвениот тепих, кој патем беше со сина боја... и сè некои слични ‘почести’... Сакам да ми верувате дека честа што овде ми ја правите, на ова фантастично место – повеќе ми значи од куртоазијата во Кан“. – Па наминете во Св. Елеуса, отворете важен простор во својата меморија...

Македонскиот режисер Владимир Блажевски и српскиот актер Славко Штимац беа лауреати во 2012 година. Првиот за „Високи достигнувања во авторскиот филм“, а вториот за „Значајни достигнувања во филмската уметност“.



КАКО САКАТЕ
(Пола Онет, 2013)





ТЕЛЕФОНСКИ ПОВИК
(Мет Куркби, 2013)

На изданието од 2013 година, признанието „Астер“ го доби словенечкиот режисер Карпо Година, а „Специјалното признание за достигнувања на полето на светскиот краток филм“ му припадна на Ларс Хенрик Гас од Германија.

Во 2014 година режисерот, сценарист и визуелен уметник Борис Герец од Германија беше добитник на наградата „Астер“, а македонската артистка Љупка Џундева добитник на „Специјалното признание за достигнувања од областа на филмската и театарската уметност“.

Годинава, „Астерот“ го доби македонскиот ликовен уметник и режисер Киро Урдин, а „Специјалната награда на Тивериополската филмска алијанса“ му припадна на актерот Боро Стјепановиќ. Боро Стјепановиќ е еден од најбараните и најплодни актери на просторите на поранешна Југославија, актер кој играл речиси кај сите релевантни режисери од овие простори. Професорот Стјепановиќ во рамките на фестивалот одржа работилница за посебноста на филмското актерство, со акцент на интермедиијалната



ТЕЛЕФОНСКИ ПОВИК
(Мет Куркби, 2013)

игра, модалитетите, разликите, спецификите и споредбите на филмското актерство во однос на другите медиуми.

Во чест, пак, на Киро Урдин, беше прикажан документарниот филм ДВЕ ВРЕМИЊА кој ја освои главната награда „Џиновска панда“ на Шестото издание на Меѓународниот фестивал во Јаан, Кина: Филмовите на Урдин ги будат во нас оние подзаспани чувства и потреби за дружба помеѓу луѓето, нè потсетуваат на подзаборавените тактилни релации на комуникација. Како ретко кој автор, тој е речиси тврдоглав оптимист, неправилв апологет на убавината, уметноста и животот. Но не како идеолог на радоста, туку како реалист, како уметник од крв и месо, кого

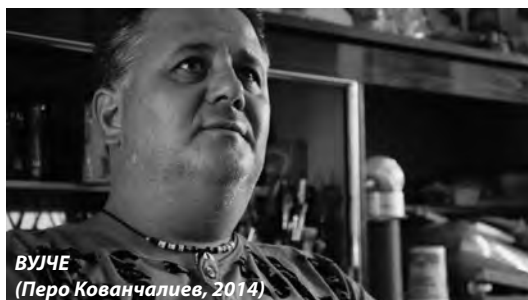
планетава го научила да ја почитува смртта по-еднакво како и животот.

Покрај наградата „Астер“ и „Специјалното признание“, Фестивалот АСТЕРФЕСТ во Струмица доделува и „Златна“, „Сребрена“ и „Бронзена потковица за најдобрите филмски остварувања“ во сите категории, потоа „Специјална награда за најдобро сценарио ‘Ѓорѓи Абациев’“, како и наградите „Ацо Алексов“ и „Старозлатен проектор“.

Паула Онет од Романија е годинашниот добитник на „Златната потковица“ за филмот КАКО САКАТЕ, втората награда или „Сребрената потковица“ ја доби Ане-Марије Графманс од Холандија за филмот НЕМА НИШТО НЕДОРЕЧЕНО, а наградата „Бронзена потковица“ ја доби филмот ЖИВЕЈ ВОЈНИКУ, ЖИВЕЈ во режија на Кристен Гајнет од Руската Федерација.

Годинешен добитник на наградата „Мувиленд“ е краткиот филм ГУБЕЊЕ БОИ од турскиот автор Озан Ѓунен, а за најдобар анимиран филм е прогласен филмот СЛАДОК КОЖУРЕЦ во режија на група француски автори.

Во категоријата „Глобална фикција“, жири-комисијата му додели Пофалница на Немања Лазик од Србија за кусометражниот филм ДАБ ПЛЕЈ.



„Специјалната награда за најдобро сценарио ‘Ѓорѓи Абациев’“ ја доби Али Азгари од Иран за филмот ПОВЕЌЕ ОД ДВА ЧАСА, а наградата за најдобар автор „Ацо Алексов“ ја доби режисерот Мет Киркби од Велика Британија за филмот ТЕЛЕФОНСКИ ПОВИК.

Стручното жири на годинашниот АСТЕРФЕСТ 2015 – наградата „Старозлатен проектор“ му ја додели на Ахмед Гомени за филмот ПЕШТЕРА, а за најдобар краток филм беше прогласен филмот СЛУЧАЈНО на режисерот Жора Крижовников од Руската Федерација.

Специјална пофалница на годинашниот АСТЕРФЕСТ доби и дебитантскиот документарец ВУЈЧЕ во режија на Перо Кованчалиев.





**Мастер-клас со лауреатите
Киро Урдин и Боро Стјепановиќ**



**Влатко Галевски и Киро Урдин
во манастирот Вељуса, Струмичко**



**Мастер-клас со лауреатот
Киро Урдин**



**Мастер-клас со лауреатот
Боро Стјепановиќ**



**Мастер-клас во манастирот
Вељуса, Струмичко**



**Мастер-клас во манастирот
Вељуса, Струмичко**

Игор СТАРДЕЛОВ

ФИЛМОТ Е ЧУДНА СОРТА - осврт кон 34. издание на Фестивалот на нем филм – Порденоне, 2015 -



Постер од фестивалот
на нем филм
„Порденоне“

Пред некоја година, за Фестивалот во Порденоне напишав дека секоја година програмата е подобра од претходната. И така расте и се развива. Годинава треба да напишам дека фестивалот го достигна она ниво кога програмата сама се прави. Организаторите на фестивалот можат без трошка срам да се фалат со програмата. Се разбира, за тоа се заслужни и неговите пријатели и неопходни поддржувачи. Огромниот број светски архиви, фондации и институти, кои во изминатите години, со извонредни напори во истражувањето, пронаоѓањето и заштитата на немите филмови, ги градеа фестивалот и самата програма...

Предизвиците на програмата можат да бидат и фрустрирачки. Од една страна, некои наслови едноставно се изгубени засекогаш или се во толку лоша состојба, што не е возможно да бидат прикажани. Или барем така се мислело.

Но, неочекуваното повторно откривање, како и развојот и софистицираноста на новата дигитална технологија која се користи во процесот на реставрација, предизвикуваат ерупција на воодушевување, радост, па дури и неверување.

Нашиот колега од Националниот филмски центар од Токио, Хисаши Окаџима, раскажа неверојатна приказна. Еве ја накратко:



LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 34

PORDENONE 3-11 OTTOBRE 2015

Во 1927 година, Даисуке Ито (Daisuke Ito), често нарекуван „татко на јапонскиот историски филм“, ја снимил трилогијата ЧУЏИ ТАБИНИКИ. Вкупната должина на трите дела била 6.540 метри. Кон крајот на 50-тите години на минатиот век, тамошната филмска критика го вбројува филмот меѓу 10-те најдобри во Јапонија, иако веќе тогаш филмот бил изгубен. Денес оваа филмска трилогија се смета за ремек-дело на јапонскиот нем филм.

Во 1991 година, еден повозрасен господин од Хирошима (за жал, не го запишав неговото име) во Националниот филмски центар во Токио донел 35мм нитратна копија, делумно тинтирана и

во многу лоша состојба. Всушност, станува збор за збир на материјали од трите дела во должина од 1.800 метри. Најголем дел од сочуваниите материјали е првиот филм, ДНЕВНИКОТ НА ПАТУВАЊАТА НА ЧУЏИ (A Diary of Chuji's Travels).

Во 1992 и во 2001 година, Националниот филмски центар направил две аналогни реставрации со користење на мокро копирање (биле изработени негативи и позитиви на незапалива лента), а во 2011 година филмот бил и дигитално реставриран. Интернегативот, изработен претходно, бил скениран во 4K резолуција, а целиот процес на реставрација и колор-корекција, бил рабо-



тен во 2K. Од тој материјал потоа бил изработен нов 35мм црно-бел негатив, од кој потоа е направена тинтирана копија со користење на фотохемиска постапка.

Не знам дали забележавте, но јас ќе апострофирам два момента (затоа е насловот на овој текст): Како

филмот (нитратна, запалива копија) го преживеал 6 август 1945 година во Хирошима? Можеби филмот воопшто не бил во Хирошима тој ден?! Господинот од Хирошима, кој го донел филмот во Токио, сигурно бил многу срекен човек.

Само уште неколку збора за проекцијата. Се вративме во времето на немите филмови во Јапонија, благодарение на Бенши-нарацијата, која произлегла од традицијата на театарот кабуки и при-

дружбата на јапонското музичко трио. Тоа беше прекрасно ново искуство, кога јапонски, посебно обучен наратор, стоејќи од страна на сцената, во „живо“ го раскажува дејствието на филмот, односно ги „глуми“ ликовите на екранот и „игра“ повеќе улоги. Извонредна интерпретација, и трансформација, и на машките и на женските, па дури и на детските гласови во филмот.

Во прилог на сето ова погоре оди уште еден годинешен голем проект во рамките на Фестивалот. Првиот сегмент од извонредно богатата збирка на *Госфилмофонд* од Москва. Тоа беше циклусот посветен на Виктор Флеминг. Селекција од немиот период, составена од филмови кои денес тешко можат да се пронајдат, но нивното повторно откривање донесе уште една ерупција на воодушевување. Не само со ДО ПОСЛЕДНИОТ ЧОВЕК (*To the Last Man*, 1923), или со СТАПИЦА ЗА МАЖИ (*Mantrap*, 1926), или со ПАТОТ НА СЕКОЕ ТЕЛО (*The Way of All Flesh*, 1927).

Но, тоа не беше сè од Русите. Вториот сегмент „позајмен“ од *Госфилмофонд*, но ништо помалку атрактивен од првиот, беше циклусот „РУСКА СМЕА – 2“, руски комедии од немиот период. Овде би споменал два наслова на режисерот Алексеј Петров: ДВАЈЦА ДРУГАРИ, МОДЕЛ И ДРУГАРКА (*Два друга, модел и подруга*, 1928) и ГОЛЕМ ПРО-



БЛЕМ (Крупнаја непријатност, 1930), како и РАЗ-БУДИ ЈА ЛЕНОЧКА (Разбудите Леночку, 1934) на Антонина Кудриавцева.

* * *

И годинешното издание понуди возбудилив новореставрирани изненадувања. Во годинешната програма *Навраќање на каноните* (The Canon Revisited), меѓу другите, беа претставени неколку значајни филмски остварувања. Секој за себе, побесен и различен.

Најпрвин, тоа е новиот реставраторски потфат на филмот кој ќе го разгори бранот на костимирани филмови, ЗНАКОТ НА ЗОРО (The Mark of Zorro, Fred Niblo, 1920), на Фред Нибло со Даглас Фербанкс (Douglas Fairbanks). Во изминативе 95 години, Зоро се среќава во повеќе од 40 филмови на различни јазици. Значи, суперромантичниот херој Зоро ја преживеал историјата.

НЕХУМАНА (L'Inhumaine, Marcel L'Herbier, 1924), пак, е вистински арт-филм. Извонредна група креативни таленти собрана на едно место. Париската авангарда во уметноста, архитектурата и модата, предводена од визионерскиот филмски естет, Марсел Л'Ебрие.

Кога се појавил ОКТОМВРИ (1928) на Сергеј Ејзенштајн, по КРСТОСУВАЧОТ ПОТЕМКИН, изгледал како големо разочарување. Сепак, и тој станал дел од канонот, но во поинаква, помалку конвенционална смисла. Планот на Ејзенштајн бил со ОКТОМВРИ да го измисли филмот одново. Се разбира, тоа била само теоретска амбиција. Практично, тој се обидел, меѓу другите работи, да ја испреврти нарацијата и да го одвои единството на времето и просторот во филмот. Дури Виктор Шкловски, рускиот критичар кој го вовел поимот „очудување“ (остранение) и кој бил еден од ретките што разбрал што ОКТОМВРИ сакал да каже, го нарекол ова остварување на Ејзенштајн „каталог на иновации“.

Исто така, овде би го споменал и филмот ТУНЕЛ (Der Tunnel, William Wauer, 1915), од програмата *Повторно откриени*. Проектот да се изгради тунел под Атлантикот, кој ќе ги поврзе Европа и Америка, тогаш изгледало како зародиш на научно-фантастичниот жанр. Од денешна гледна точка, филмот изгледа како реалистична фантазија. Возбудливо е кога малку познат филм ќе се претстави пред пошироката публика. Но, уште повозбудливо е да се открие значаен филм кој поминал незабележано во филмската историја.

* * *

Програмата и на ова издание на *Фестивалот на немиот филм* во Порденоне беше извонредно пребогата. Како и секоја година, таа беше по-



делена во повеќе сесии: ПОСЕБНИ НАСТАНИ, LES MISÉRABLES (Henri Fescourt, 1925-26, француски филм снимен според истоимената новела на Виктор Иго, во вкупно времетраење од 397 минути), ВИКТОР ФЛЕМИНГ: НЕМИОТ ПЕРИОД, РУСКА СМЕА – 2, ИТАЛИЈАНСКИ МУСКУЛИ ВО ГЕРМАНИЈА, БЕРТ ВИЛИЈАМС И ДРУЖИНАТА, СИМФОНИИ НА ДРУГИТЕ ГРАДОВИ, ЛАТИНСКА АМЕРИКА: АРГЕНТИНА, БОЛИВИЈА, МЕКСИКО, ПОЧЕТОЦИТЕ НА ВЕСТЕРНОТ, ГОЛЕМАТА ВОЈНА – 100 ГОДИНИ, НАВРАЌАЊЕ НА КАНОНИТЕ – 7, РАНИОТ ФИЛМ, ПОВТОРНО ОТКРИЕНИ И РЕСТАВИРАНИ, ПОРТРЕТИ И НЕМИ ФИЛМОВИ ВО 21 ВЕК.

Уште повеќе, годинава за прв пат дел од филмовите мораше да се прикажуваат во второто кино *Cinemazero*. Но, јас веќе нема да ви ја прераскажувам програмата.

Сакам на крај да искажам едно мое лично видување на годинешниот Фестивал. И не само на ова издание. Секој фестивал, а особено таков е случајот со Порденоне, е ретка можност на едно место да ги сретнете колегите, филмски архивисти и филмски историчари. Со нетрпение го чекав и се радував на мојот пат до Порденоне, знаејќи дека таму ќе се сретнам со драгите и многу почитувани колеги, и пријатели, со кои речиси секоја година



ДНЕВНИКОТ НА ПАТУВАЊАТА НА ЧУЏИ (Даисуке Ито, 1927)



се дружиме. Немам намера да ги набројувам, ги има многу. Петар кој веројатно знае сè за почетоците на филмот на Балканот, или Саша, кој е подвижна филмска енциклопедија, или Лили – естетичар пар екселанс, или Стивен, Англичанец кој живее некаде таму далеку во Азија, историчар кој веројатно знае најмногу за Балканските и Првата светска војна...

И кога по некоја проекција ќе излеземе од киното, или се бараме, се чекаме пред влезот и одиме во најблиската кафетерија или ресторан, или таму се наоѓаме. Имаме и понекогаш „скришно“, само наше место, каде што ако некој се изгуби, сигурно таму ќе го најдеме. А таму започнуваат, со понекогаш кафе, пиво, аперолшприц или ракија, можеби и повозбудливите моменти од самите филмски проекции. Долги разговори и дискусии за филмот или за одреден автор или актер или за неговиот опус. Па евоцирање спомени, или размена на историски податоци, или расправи за естетските вредности. За мене Порденоне е место каде што секоја година дознавам нешто ново. Без разлика дали е тоа некој нов историски податок, или некое ново име или наслов. На пример, според Петар, филмот МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ на Арсениј Јовков, всушност, никогаш не бил цензуриран од бугарската власт. Но, тоа е друга приказна.



СТАПИЦА ЗА МАЖИ (Виктор Флеминг, 1926)



ТУНЕЛ
(Вилијам Ваулер, 1915)

Секогаш ги слушам колегите и уживам во долгите пријатни дружења и разговори. Уште повеќе, имам среќа секоја година да запознаам некое ново име, нов колега или едноставно, уште еден човек заљубен во немиот филм. Годинава тоа беше госпоѓата Василики Цицопулу од Универзитетот Индијана од Блумингтон. Млада Гркинка која повеќе години живее и работи во САД и која се интересира за историјата, за почетоците на филмот на Балканот. Се надевам дека оваа средба, дека ова ново познанство – ќе го искористиме за една идна заедничка соработка на заемен интерес и задоволство.

А за италијанската пршута да не ви раскажувам...

АЛЕКСАНДРА МЛАДЕНОВИЌ

УДК 791.65.079(450.451)\"2015\"(049.3)
Кинопис 47/48(26), 2015

ПОВТОРНО ОТКРИВАЊЕ НА ФИЛМОТ

- ЕДНО ЗАЛАЧЕ ОД ФЕСТИВАЛОТ

IL CINEMA RITROVATO, 29. ПО РЕД -

На *Ритровато* сè се врти околу повторното откривање. Филмовите и авторите, техниките и темите се на некој начин реанимирани, буквално повторно оживеани, повторно најдени, реставрирани и ревалоризирани. Како да владеела некоја колективна амнезија, па сега сите заедно, филмската и архивската заедница, заедно со публиката, се присекаваат на одредени филмови, им се навраќаат, повторно им се радуваат и уживаат во нив. Ги гледаат со „нови очи(ла)“, на некој начин.

Некои од филмските копии се оштетени, или постојат во формати кои денес тешко се проектираат, па затоа и проекциите се базираат врз комбинација од носачи на слика и тон – аналогни и дигитални.

За филмските историчари тоа е како да ископуваат, пронаоѓаат скриено богатство. А за публиката, фестивалот создава атмосфера на општа опиеност, опуштеност, во која сите на купче, заедно еден до друг, во големи аудиториуми, комуницираат со филмот. Бидејќи тука навистина се „разговара“ со платното, луѓето се довикуваат меѓу себе, но им се обраќаат и на филмските ликови, громогласно се смеат, реагираат, јадат, пијат, се бакнуваат. Како на почетоците од киноприкажувањето, некаде пред повеќе од еден век. Си ги носат дури и домашните миленици на филм, а во заднина, како атмосферски џагор, се слушаат шепоти, смеење, раздвиженост, свечкање на стаклени чаши и понекој лаеж...





на Првата светска војна и италијанскиот филм од 1915 - *AS-SUNTA SPINA* (Ф. Бертини и Г.Серини), *RAPSODIA SATANICA* (Нино Оксилија) *FIOR DI MALE* (К. Гаљоне) итн... итн...

Францускиот бренд *Гомон (Gaumont)*, пионер во прикажувањето и дистрибуцијата, но и во производството на филмски материјали, сè уште „жив“ и активен, оваа година слави 120 години од своето постоење. Некаде во

*** **

Il Cinema Ritrovato во Болоња оваа година се одржа од 27 јуни до 4 јули, но програмата започна неколку дена порано, со спорадични но поврзани настани (со главнината на настанот) во текот на целиот јуни. Малку ќе звучи чудно што некој, покрај ова изобилство од филмови, како ударен настан на целиот фестивал ќе си ги пикира работилниците на *АЦЕ (ACE – Association des Cinémathèques Européennes)* и презентацијата/ дискусијата на *ФИАФ* за иднината на филмот, па потоа и предавањата и презентациите на проекти за реставрација, аналогна vs. дигитална, но... Секакви не ѝ има.

А не дека можеа да се избегнат проекциите. Ги имаше на вообичаените локации – затворени, во кината „Арлекино“ и „Џоли“, во салите „Мастројани“ и „Скорсезе“ и отворени – на големата Пјаца Маџоре и на малата „кватро пи“ (*quattro P*), како што локалните го нарекуваат Пјацета Пјер Паоло Пазолини.

Програми еден куп – првите јапонски филмови во боја, раниот ерменски филм, ретроспективи на Лео Меккари и Ренато Кастелани, почетоките на иранскиот нов бран - *ОБИЧЕН НАСТАН (A Simple Event, 1973, Сохраб Шахид Салес)*, омаж на Валентина Фраскароли и Алберт Самама Чикли, навраќање

промотивните материјали на фестивалот пишува дека според Годар, филмот настанал со појавата на проекторот, односно историјата на филмот започнува со проекцијата, прикажувањето на слики, а не со снимањето слики. Оттаму и слоганот на *Гомон (Gaumont)* за овој јубилеј - „120 години откако постои филмот/киното“ (*depuis que le cinéma existe!*) – не би требало да звучи претенциозно. Не би требало. Но, звучи. Изборот на зборови, бидејќи *cinéma* на француски јазик може да значи и *филм* и *кино*, доволно кажува за местото на *Гомон* во глобалното филмско творештво и индустрија. Местото што оваа кука си го зема, дава на себе, го запоседнува.

Нејсе, во Болоња *Гомон* се претстави со проекција на 10-те епизоди од трилер- серијалот





ВАМПИРИ (Les Vampires, 1915-16) на Луј Фојад, но и со ЛИФТ ЗА ГУБИЛИШТЕ (Ascenseur pour l'échafaud, 1957) на Луј Мал со кој Жана Моро официјално ја започна својата кариера на филмска актерка (откако се презасити од театарот), Мал ја започна кариерата на филмски режисер (на играни филмови), а Мајлс Дејвис со својата плачлива труба започна, односно инаугурира нов стил на композирање за филм – директно пред платно, за измонтиран продукт, импровизациски и спонтано. (За љубовта помеѓу џезот и филмот имаше башка програма, т.н. „Џезот се сели на филм“, но авторот на текстов немаше башка време за и тоа да го погледне.)

Во врска со овојгодишната маската на фестивалот, онаа што ја имаше на сите постери, билборди, насловни страници - Ингрид Бергман – очекувањата беа големи, илузорни, нереални. Не поради нејзините филмови – во овој случај, за фестивалот, избор од нејзини улоги пред и по Холивуд, Хичкок и „оскарите“ – шведските ГРОФОТ ОД МОНАШКИОТ МОСТ (Munkbrogreven, 1935), ИНТЕРМЕЦО (Intremezzo, 1936), ЛИЦЕ НА ЖЕНА (En kvinnas ansikte, 1938) и ЈУНСКА НОК (Juninatten, 1940); германскиот ЧЕТВОРИЦА ПРИЈАТЕЛИ (Die vier gesellen, 1938), ЕВРОПА '51 (Europa '51, 1952) на Роселини, неколку ретки и кратки, и еден документарец, како и неизбежниот КАЗАБЛАНКА (Casablanca, 1942) на Кертис... Очекувањата на публиката беа нереални бидејќи по којзнае кој пат, ликот и делото на оваа актерка беа презентирани и промовирани од страна на нејзината ќерка Изабела Роселини, исто така актерка, исто така со висок стас и полни усни, иста насмевка, но сосем поинаква аура, харизма. Мајка и ќерка различни како ден и ноќ. Тоа особено доаѓа до израз кога оваа пред вас (Изабела), зборува за онаа на платното (Ингрид). Како да е ист лик во паралелна реалност, ама во нашиов случај - паралелни ликови во иста (една) реалност. Не знам дали сум јасна. Во секој случај, многу збунувачка е визуелната компарација на двете.

Имате чувство дека сте консумирале некој растителен стимуланс (одгледан илегално, со љубов и внимание, во домашна саксија), дека нешто ви е поматено во перцепцијата, но проширено во свеста...

А можеби чувството „доаѓаше“ и од искачувањето на живата во термометарот тие денови во фестивалскиот град (38°C во Болоња се еквивалентни на 45°C во Скопје), бидејќи ниту локалното „џелато“ не го помагаше обидот за отрезнување...

*** **

АЦЕ, нашата европска кинотечна матица, во која *Кинотеката на Македонија* е член уште од 1998 година, одржа две работилници – за своите членови (кинотеки и архиви) и нивните претставници, но и за понекој залутан љубопитен „падобранец“. На располагање беше ставена салатата „Черви“ во болоњската кинотека...

Првиот дел беше посветен на размената на искуства за работата на кинотечните киносали, привлекувањето публика, работењето со нови целни групи (пензионери, родители со млади деца или цели семејства итн.), размената на филмски програми помеѓу кинотеките итн. Насловот „Менаџерски стратегии за филмските архиви во дигиталната ера: не е доволно само да се прикаже филмот или филмската програма во дигиталната доба“ е сето тоа погоре набројаното, ама побироократски сročено. Свои излагања имаа *Полскиот национален архив*, *Шведскиот филмски институт* и Џан Лука Фаринели, *директорот на Кинотеката на Болоња*, кој успеваше секаде да се реплицира (пак за паралелната реалност!) како домаќин и директор на фестивалот. Искуствата се горе-долу секаде исти: публика има малку, таа треба да се анимира, заведува, придобива, младите генерации бараат посебен однос, разбирање на нивните потреби и пристап кон гледањето подвижни слики и филмско наследство. А филмовите, оние реставрираните, секој архив

или кинотека најдобро ќе ги дистрибуира, извезе и промовира во дигитализирана форма. Значи, и меѓународните здруженија дигнаа раце од 35-ките како доста полуксузен медиум за транспорт и прикажување. Наскоро, проекциите на 35мм ленти ќе треба да ги најавуваме како посебни, исклучителни, ретки... Ова звучи тажно...

Промоцијата на трансформираниот и надграден *EFG-portal* (*European Film Gateway*), финансиран од ЕУ и *Европската комисија*, поддржан од АЦЕ, а координиран од *Германскиот филмски институт* (*DIF – Deutsches Filminstitut*), во платформа која го олеснува пристапот до дигитализираните содржини на европското филмско наследство и документи (фотографии, пишани содржини и филмски материјали) исто така беше одржана пред членовите на *Европската асоцијација на кинотеки*. Накратко, порталот го олеснува пристапот до архивите кои ги имаат оригиналните материјали, а *Кинотека на Македонија* од оваа година се приклучува на идејата и во декември ќе почне активно да работи на „случајот“, односно ќе започне со креирање онлајн пристап до досега дигитализираните филмови (браќата Манаки, Арсениј Јовков итн.). Така барем беше договорено на крајот од сесиите, помеѓу „нашите“ и „нивните“ претставници.

*** *** ***

Да се вратиме на филмот... Уште еден јубилеј беше одбележан – 100 години од техникolor-процесот за бојење филмови, кој неколку децении се усовршувал, а својата „златна доба“ ја достигнува од третата до шестата деценија на минатиот век. Болоња ги виде ВОЛШЕБНИКОТ ОД ОЗ (*The Wizard of Oz*, 1939) на Флеминг, ДЕВОЈКА ОД НАСЛОВНАТА СТРАНИЦА (*Cover Girl*, 1944) на Видор, ВРТОГЛАВИЦА (*Vertigo*, 1958) на Хичкок, а на Пјаца Маџоре, пред неколкуилјадна публика и раритетната ТЕНКА ЦРВЕНА ЛИНИЈА (*The Thin Red Line*, 1998) на Теренс Малик, наводно од единствената 35мм техникolor-копија преостаната од филмот, како и Кјубриковата ОДИСЕЈА 2001 (2001: *A Space Odyssey*, 1968) за затворање на фестивалот, од 70мм копија реставрирана од *Британскиот филмски институт* (*BFI*).

Во моментов веќе не се произведуваат техникolor-копии, се работи само на реставрирање и ревалоризирање на досега произведените принтови. Само црвените керамиди на Болоња и големите пладневни контрасти на светло-темно, сонце и сенка, остануваат како реминисценција на овој колор-процес и понекоја проекција во киносала

или жолчна дискусија околу постапките за реставрирање на ваквите копии...

Ќе го заборавав Бастер Китон, иако за и околу него уште ќе слушаме. Исто како што „Проектот Чаплин“ траеше повеќе од една деценија, во обид да се откријат и соберат што повеќе материјали, од целиот свет, снимени од Шарло, така и „Проектот Китон“ со години ќе се провлекува на *Il Cinema Ritrovato*. Оваа година, со ШЕРЛОК ПОМЛАДИОТ (*Sherlock Jr.*, 1924) и ЕДНА НЕДЕЛА (*One week*, 1920) вопридружба на оркестарот на „Театро комунале ди Болоња“, кој изведуваше музика на Тимоти Брок специјално напишана за овие материјали на Китон, проектот беше претставен пред публиката на Пјаца Маџоре. Спектакл како Ланговиот МЕТРОПОЛИС пред неколку години на *Берлинале*, но и во Скопје (ако некој се сеќава).

Ќе заборавав... Ќе заборавав... ќе заборавав... и заборавав.

*** *** ***

Пропуштив повеќе од што видов. Тука, а и на сите фестивали денес, човек треба да си стави еден замислен огламеник, како коњ и да гледа само напред. На она што си го зацртал. Секоја дистракција, поглед настрана, љубопитен или изнуден, значи отстапување од курсот, губење фокус и... хистерично трчкање лево-десно со мапата на киносалите во Болоња во рацете. Како во оние „travel reality“ ТВ-шоуа, во кои учесниците за краток период, на кој било начин, со кое било превозно средство, треба да дојдат до одредена точка, дестинација. Фестивалски туризам, така нешто. Еден блогер го нарече фестивалот филмски камп за кондициски тренинг, bootcamp, бидејќи тука мора да дојдете физички подготвени. Инаку... ќе заборавав...



АЛЕКСАНДРА МЛАДЕНОВИЌ

УДК 791.930.253(100)
Кинопис 47/48(26), 2015**ХЕРКУЛСКИ ПОДВИГ****- ИЛИ 70. КОНГРЕС НА ФИАФ, 2014****- ОД АСПЕКТ НА ЕДЕН ИНСАЈДЕР -**

Минатата година, *Кинотеката на Македонија* се соочи со една крупна задача – да го подготви и одржи *70. Конгрес на ФИАФ* (Меѓународната федерација на филмски архиви) во Скопје и да угости, анимира и организира: работни сесии, состаноци, симпозиум и Генерално собрание за повеќе од 200 делегати од цел свет и од сите светски континенти. Главнината на настанот се случи од 4 до 10 мај 2014 година, а ова што следува е кратка приказна за почетокот, средината, крајот... и впечатоците...



Зедничка фотографија на делегатите на Конгресот на ФИАФ во Скопје



*** **

Сè започна со еден, во тоа време – „непристоен и луциден“ – предлог: „Игор, што велиш, да се кандидираме и ние за организатори на еден од идните конгреси на ФИАФ?“ Отприлика со тие зборови, Мими Ѓоргоска-Илиевска, азган решителна жена и во тоа време директорка на *Кинотеката на Македонија*, му се обрати на својот колега (без намера да му го преврти светот наопаку) и долгогодишен раководител на *Одделението за прибирање, заштита, обработка и чување на филмови и филмски материјали*, односно на

филмскиот архив во Кинотеката, Игор Старделов. Без разлика дали Игор се согласи или не, односно дали Мими му остави простор да се согласи или не, следните неколку дена се подготвуваше видеопрезентацијата – за Мими и Игор да ги претстават нашето Скопје и нашата Кинотека пред колегите од ФИАФ, на Конгресот на кој требаше таа 2012 година да учествуваат: *68. конгрес на ФИАФ во Пекинг, Кина*.

Малкумина во Кинотеката знаеја што овие двајцава подготвуваат, а џабе и да знаеја, кога и онака не ќе им се веруваше. По неколку дена,



кога се вратија од Кина и пред насобраните колеги во кинотечната библиотека – низ смеа, здравници и раскажани шеги – Мими и Игор најавија дека на Конгресот на ФИАФ во Пекинг, всушност, нивната презентација не само што поминала доста успешно, туку и дека Скопје и *Кинотеката на Македонија*, во конкуренција од 12 кандидати се избрани за домаќини на светскиот конгрес за 2014 година.

Во библиотеката – молк! Што треба сега да значи ова? – си дошепнуваме меѓу себе. Прашуваме вџашени – сериозни сте? Ние да правиме конгрес?

Ние, „малата кинотека“, „сиромашната земјичка“? „Да, ние!“ – со луто нетрпение во гласот и пркос во очите одговараат нашите конгресни делегати. ОК, ја прифаќаме идејата воздржано, помирливо, та и онака на половина пат овие двајца ќе се пишманат и за неколку месеци ќе забораваат што кажале и што договориле. Беше април, доаѓаа летните одмори, потоа сè ќе се врати „во нормала“...

Но, тоа не се случи. Не само што не се покајаа, си останаа на зборот и не се повлекоа, па почнаа наглас да си проектираат и планираат буџети, да обмислуваат и обликуваат агенди, да бараат и да добиваат ветувања и гаранции дека настанот ќе има финансиска и логистичка поддршка од владините и сродните културни институции. Ние другите, од немајкаде и од солидарност, им се приклучивме во градењето „конгрес (кули) во воздух“, но набргу сфативме дека навистина постојат реални шанси конгресот да се „приземји“, односно да се материјализира и навистина да се реализира. *Министерството за култура на РМ* стави крај на неизвесноста – конгресот дефинитивно ќе биде поддржан финансиски, веќе е ставен во Програмата за 2013 (подготовките) и за 2014 (реализацијата)... И – нема пишман!

Во Кинотеката нè зафати конгресното лудило...

*** **

Во интензивна преписка со *Секретаријатот на ФИАФ* ги прецизирааме главните, „must have“ настани на конгресот: Симпозиумот и Генералното собрание, како и денот одвоен за регионални состаноци, форуми и работилници. Потоа ја избравме темата за дводневниот Симпозиум, односно со оглед на годината – 2014 – темата се наметна сама. „Сто години од Првата светска војна“ – би биле луди да го игнорираме овој јубилеј, кога цел свет се подготвува за негово одбележување...

Првите луѓе на *ФИАФ*, претседателот Ерик Ле Роа, главниот администратор Кристоф Дупен и неговиот помошник Батист Шарл, на почетокот од 2013 г. дојдоа во Скопје за да ги разгледаат и одобрат објектите поврзани со конгресните случувања (*МАНУ* за конгресна сала, *Музејот на македонската борба* за коктелот за добредојде, киното „Милениум“ за вечерните проекции и *Кинотеката на Македонија* – за сето друго) и за да се сретнат со министерката за култура Елизабета Канческа-Милевска, која во „дванаесет очи“ (шестмина присуствуваа на состанокот) им потврди дека нашето *Министерство за култура* стои зад *Кинотеката на Македонија* и Конгресот. Оваа средба доста ги импресионира, изгледа дека не им се случува често да добијат гаранција од нечиј министер за култура, па си заминаа од Скопје опуштени и сигурни дека сè ќе се одвива во најдобар ред.



Филмолозите Весна Масловариќ и
Атанас Чупоски на своето излагање
на Симпозиумот во рамките на
Конгресот на ФИАФ

Така и беше...

Сè започна со подготовката на првиот конгресен информатор (Newsletter no.1), првата слика и најава за „нашиот“ конгрес, во кој ја елабориравме темата на симпозиумот, ги поканивме колегите да нè посетат и да дојдат на конгресот, им раскажавме што тука ќе ги чека (клима, валута, превоз, визи итн.), и тоа на четири јазици – на официјалните „фиафски“ англиски, француски и шпански, и на неофицијалниот, а домашен, македонски. Ладислав Цветковски го дизајнира логото на скопскиот конгрес, нормално, со баба Деспина како главен мотив – најексплоатираната актерка, натуршчик, од ерата на немиот филм во овој дел на Румелија, а потоа ги дотера и другите броеви на информаторот. Првиот информатор беше отпечатен и дистрибуиран на 69. Конгрес на ФИАФ, кој се одржа во април 2013 г. во Барселона, а до почетокот на скопскиот конгрес, до мај 2014 г. – беа објавени уште три броја од ова информативно бршорче, кој од кој посполнет со корисни читава.

Се објавија и крајните рокови за пријавување на симпозиумските излагања, како и за пријавување на филмовите кои ќе бидат прикажани во рамките на вечерната филмска програма која ќе оди паралелно со дневната агенда на конгресот. Кинотеките, филмските архиви и филмските музеи предлагаа и нудеа наслови, Владо и Александар правеа селекција, преговараа околу

форматите, транспортот и преводите на филмовите. Од понуденото мноштво, беа избрани 22 филма – играни и документарни, за и во врска со војната, војските, воените и цивилните жртви, дезертерите, фронтите, големите и малите сили, големите и малите победници и губитници. Кинотеките на Белгија, Тулуз, Црна Гора, Германија, Југославија, Франција, филмските архиви на Полска, Манчестер, Австралија, Калифорнискиот универзитет во Лос Анџелес, Албанија, Австрија, Јапонија, како и Минхенскиот државен музеј, Државниот филмски музеј од Торино, Холандскиот филмски институт и други сродни институции се потрудија да испратат свои реставрирани, новооткриени, дигитализирани или сочувани раритетни наслови. Само вистински поклоници на филмската историја и уметност умеат да ценат и да уживаат во вака скроена програма. За другите... баш ми е жал. Господ нека им е на помош...

Со тендер и јавна набавка Кинотека си такса и маркетинг-агенција – агенцијата Публицис – која паралелно со овие подготовки ја исцрта логистичката заднина на настанот, го изработи каталогот, па се погрижи да организира превоз, хотелско сместување, кетеринг, озвучување, осветлување, брендирање, хостеси и помошен персонал, wi-fi, факултативни посети на Охрид и на околината на Скопје, проекции за потребите на симпозиумот и работните сесии, и што сè не, односно сето она

што се подразбира под „конгресен туризам“. Сето тоа разгледано, потврдено и одобрено од Координативниот тим на Кинотеката за овој конгрес.

Беше направена и веб-страница за Конгресот, преку која се најавија агендата, комплетната програма и распоредот на симпозиумските сесии. Тука идните делегати се информираа и прашуваа за сè и сешто, го регистрираа своето присуство и се пријавуваа за хотелско сместување, се запознаваа со мапата на Скопје и си го планираа својот итнерариум.

*** **

Конгресната година зачука на врата... Само уште четири месеци за финализирање на подготовките.

Имате проблеми со визата или хотелот? – прашајте ја Весна; шпедитерска фирма за привремен увоз на сценери за изложба? – обратете се до Седат; дали форматот и носачот на вашиот филм се компатибилни со опремата што ја има во киносалата? – Владо и Александар ќе ви одговорат; дијалог-листата не одговара на оваа верзија на филмот? – Дамјана ќе среди работата; печатење на материјал за конгресот и трансформирање на зградата на МАНУ во првокласен конгресен простор? – Игор го држи тоа под контрола; излагањата за симпозиумот тематски да се групираат? – Петар и Тане работат на тоа; изложувачи, штандови, листи, гости и домаќини? – Сандра преговара... Сето тоа заедно и плус уште нешто? – Мими сè има во малиот прст...

Се прегледуваа листите и резервациите на делегатите по хотели (за да се организира превоз), се

проверуваа информациите за авионските летови и пристигнувања, се пребројуваа акредитациите и торбичките со промотивен и информативен материјал, се договараа менијата за организираниите кафе-паузи и работни ручеци, се правеа контролни проекции на пристигнатите архивски материјали за прикажување во рамките на филмската програма итн., а во самата зграда на МАНУ, во која Конгресот требаше да започне, во „изложбениот“ простор, во мезанинот, се мистеа штандови и презентации на фирмите кои произведуваат, продаваат и сервисираат технологии поврзани со реставрацијата, конзервацијата и чувањето на филмски ленти и други аудиовизуелни материјали.

Се пребројуваа хостесите, се пребројуваа возачите, се пребројувавме и ние од Кинотеката, се преслушувавме и распоредувавме, да нè има насекаде, во секое време, на сечие барање, на сечија услуга... Тие денови се простивме од семејствата, од децата, од домашните миленици и од сите оние за кои се грижаме и со кои живееме – за привремено, но целодневно и со целосно внимание, да се посветиме на Конгресот и само на Конгресот.

Првوماјските празници навистина ударнички ги изнаработивме. Во двата дена како увертира на Конгресот, односно пред пристигнувањето на главнината од делегатите, се одржаа две седници на Извршниот комитет на ФИАФ. Овој ИК одржува најмалку четири седници во годината, но пред секој Конгрес, овие средби се поинтензивни. Тука се решаваат прашања од типот на предлагање промени во Статутот и Правилникот на ФИАФ (кои подоцна ќе бидат ставени на гласање пред Генералното собрание), се излагаат финансиски



Симпозиум во рамките на Конгресот на ФИАФ во Скопје



Состанок на ФИАФ

извештаи за минати и предложени буџети за идни години, се дефинираат работни групи кои треба да иницираат и организираат обуки на професионалци, се формираат помошни фондови за загрозени архиви, се говори и се гласа за нови членови (архиви, кинотеки и други институции и организации) итн... Тука задолжително беа собрани „главните сверки“ на федерацијата и нејзиниот Секретаријат – претседателот Ерик од Франција, администраторот Кристоф и неговиот помошник Батист од Белгија, секретарот Михаил од Австралија, благајникот Томас од Данска, членови од Јужна Африка, САД, Тајланд, Италија, Мексико итн... и секако, меѓу нив, со трет мандат во ова тело: „our Mimi from Македонија“.

Вечерта на 4 мај, недела, се одржа приемот за добредојде на делегатите на Конгресот во просторот на Музејот на македонската борба за слобода (...итн.), со задолжително иницијациско

„лепче и солца“ на влезот, со разиграниот „Танец“ во свечената сала, со поздравни говори на министерката за култура, претседателот на ФИАФ и директорката на Кинотеката. Имаше многу гушкања, ракувања, извици на изненадување и препознавање. „...Лет д' гејмс бигин...“

*** **

Ден први, 5 мај.

Регистрација на делегатите на приемниот деск во МАНУ, официјално отворање на 70. Конгрес на ФИАФ, втора рунда поздравни говори

на министерката Канчевска-Милевска, на претседателот Ле Роа и на директорката Ѓоргоска-Илиевска и потоа се започна со симпозиумот кој беше на тема „Првата светска војна – 100 години подоцна“. Се излагаше и дискутираше на теми како „Дигитализирање и раководење со филмски збирки од Првата светска војна“, „Претставување на Првата светска војна – помеѓу фикција и документ“ и „Филмска пропаганда“. Или, со конкретни примери, се зборуваше за тоа како големиот Д.В. Грифит се обидел да продуцира и продаде воено-пропаганден еп и зошто овој игран филм имал променлив успех и контрадикторни критики; за тоа со какви сè збирки за и од овој период располагаат Австралијците и Новозеланѓаните, Холанѓаните, Американците и Италијанците посебно, а со какви Европејците заедно (проектот *Европски филмски портал*, или скратено „EFG2014“);

за тоа со каква воена пропаганда се служеле Британците; и – вицот не би бил комплетен без присуство на Германец – за тоа какви сè филмски толкувања, идеи и презентации за Првата светска војна се провејувале низ „80 години германската филмска историја и четирите антагонистички политички системи“.

Првиот симпозиумски ден заврши со отворањето на изложбата „Фотографското творештво на браќата Маенаки во контекст на Првата светска војна“ во галериски-



Во интернет катчето на Конгресот на ФИАФ во Скопје



Владимир Опела стана почесен член на ФИАФ

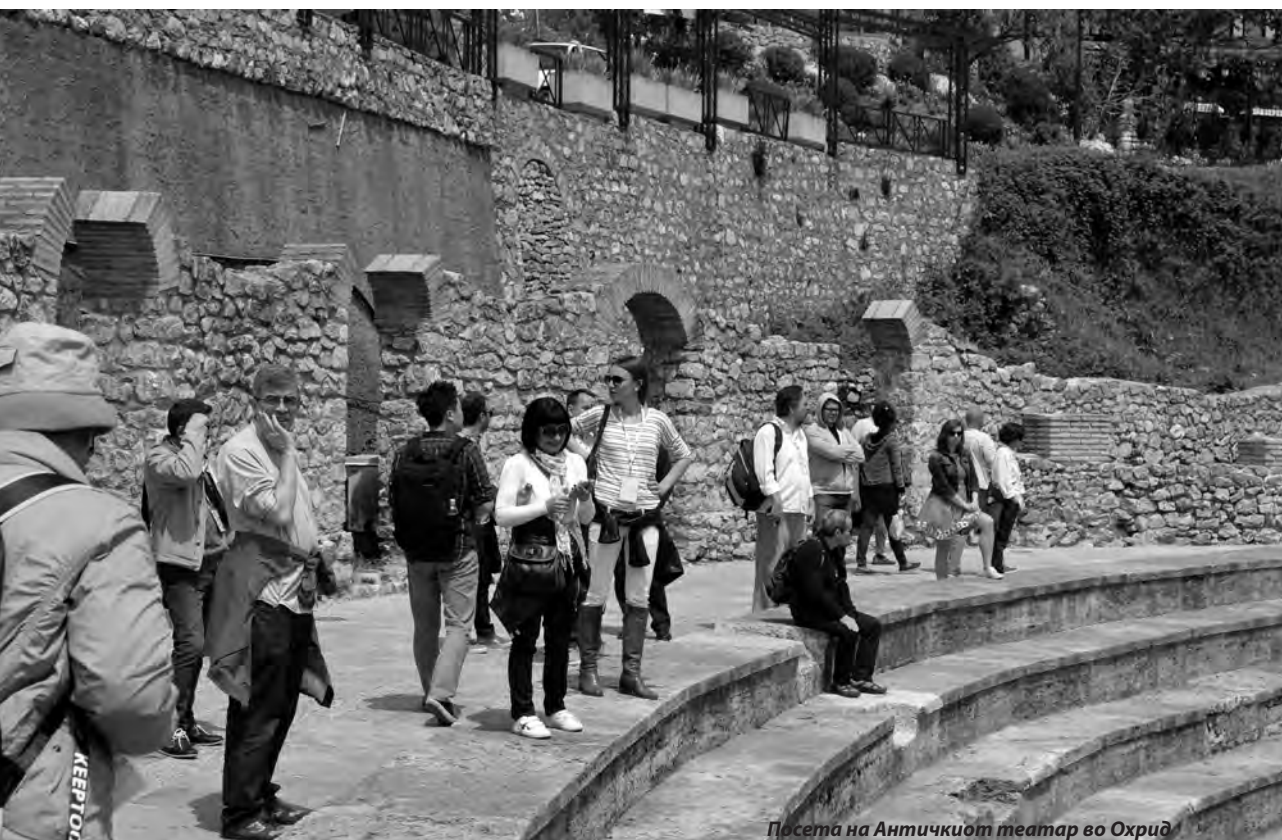
от простор на МАНУ, подготвена од страна на м-р Роберт Јанкулоски од *Македонскиот центар за фотографија*...

Ден втори, 6 мај. Втор ден од симпозиумот. Иако војната што е тема на симпозиумот е дефинирана како „светска“, дел од членките на ФИАФ, всушност, уште при договарањето на темата оправдано се изјаснија дека уште на самиот старт се „исфрлени од игра“ бидејќи нивните земји не учествувале директно или индиректно во „големата светска војна“ (некои африкански, азиски и јужноамерикански филмски архиви). Оттаму, „креаторите“ на симпозиумот дозволија и една тематска отстапка, односно разлевање на темата во насока на неколкуте години пред Големата војна, како вовед во неа. Така и Мексиканската револуција и нејзините сниматели, воените филмови од Далечниот Исток и Балканските војни влегоа во рамките на овие излагања. Ваквото забегување пред нас, домашните присутни и пред нашите колеги-историчари неочекувано исфрли еден бисер – филмот *СО ГРЦИТЕ НА ЛИНИЈАТА НА ФРОНТОТ* (р. Роберт Швобталер), како подарок од Јан Кристофер-Хорак и *Филмскиот и телевизискиот архив на Универзитетот во Калифорнија* (Film & Television Archive, UCLA). Филмот бил прикажуван во германските и француските кина во 1913 г. и снимен околу три месеци по завршувањето на

Втората балканска војна, а по нарачка на грчкиот крал Константин I. Се сметало дека филмот е изгубен или уништен, сè додека Американците не го откриле во своите архиви, го прегледале и реставрирале, па сфатиле што всушност поседуваат. Без иронија кажано, ова е клише во филмските архивистички кругови: „загубено, па најдено“.

Другите симпозиумски сесии беа посветени на темата *Снимање на Првата светска војна*: со поттеми како *Специјални филмски единици* (белгиски и француски), *Балканот и надвор од Европа*: Мексиканците и тука најдоа процеп да се вовлечат како предмет (кинематографија) на анализа. Во рамките на темата која најмногу нè тангира, „балканската“, покрај излагањата од Југословенската кинотека и Бугарскиот национален филмски архив, како претставници на Кинотеката на Македонија свои историско-филмски паралели за Македонија во Првата светска војна презентираа и вишите филмолози Весна Масловариќ и м-р Атанас Чупоски. Тие се обидоа да најдат одговор на прашањето: Како една земја (во случајов Македонија) на чија територија се биле најголем дел од битките од *Балканскиот фронт* во Првата светска војна, не поседува автентични филмски снимки направени од нејзини сниматели во текот на војната.

Вториот работен ден беше крунисан со доста посетен и весел „meet and greet“ коктел (вински



Посета на Античкиот театар во Охрид

поддржан и спонзориран од „Тиквеш“) на кој делегатите се подружија со фирмите кои изложуваа свои производи и презентираа свои услуги (монтажни маси, кутии за ролни, платна за филмски проекции, скенери, дигитални реставрации итн.). Дали паднаа некакви нарачки и купувачки, до денес не дознавме, но не можевме а да не забележаме дека некои од нив (од изложувачите) заминаа од конгресот доста насмеани и задоволни.

Ден трети, 7 мај. Ден резервиран за „под развој“, односно за одржување на други средби, различни „собировки“, работилници и состаноци на регионални групи.

Во рамките на *Форумот на второто столетие*, доста посетената дискусија и презентација на меѓународната „think-tank“ група *ФоФа* (Иднината на филмското архивирање/Future of Film Archiving) предводена од *Британскиот филмски институт* (BFI) и копрезентирана од *Националниот архив за филм и звук на Австралија* (National Film and Sound Archive of Australia), *Царскиот воен музеј* (Imperial War Museum, London) и *Шведскиот филмски институт* (Swedish Film Institute), беа разгледани најгорливите технички и економски прашања со кои се соочуваат сите филмски архиви во дра-

матичниот процес на транзиција од аналогни во дигитални технологии. Особено внимание се посвети на услугите и можностите на фотохемиските лаборатории, на обуката и размената на знаења и искуства, на аналогните проекции и филмската опрема, на конвенционалните ставови во врска со релативната архивска вредност и квалитет на фотохемиското наспроти дигиталното копирање на аналогното филмско наследство, на потребата и неопходноста од прибирање аналогна опрема итн.

Работеа и *Комисијата за каталогизирање и документација*, *Комисијата за технички работи* и *Комисијата за програмирање и пристап до збирките* – сите три чеда на *ФИАФ*, а работни состаноци имаа и посебни групи (африканската, јужноамериканската, пацифичката итн.) со цел да дискутираат, договорот и решат регионални проблеми, размени и соработки.

Вечерта во киното „Милениум“ се одржа специјалната проекција на дигитално реставрираните филмови на браќата Манакис – проект кој *Кинотеката на Македонија* го реализира во 2013 година – а кој најде на големо воодушевување кај насобраните архивисти.

Ден четврти, 8 мај. Ден за слободни, односно културни активности. „Day off“. Се одеше во Охрид и се одеше на Матка и низ Скопската чаршија. Се средуваа и разменуваа првичните впечатоци, неисполнетите очекувања. Велат дека поинаку го замислувале Скопје, стравувале од Македонија, од непознатото. А всушност било „како дома“, односно питомото, топло, удобно, вкусно, забавно, енергично и спокојно истовремено. Барем околу оваа тема се согласуваа сите... Се полнеа батерии пред утрешното напорно, но нужно Генерално собрание...

Ден петти, 9 мај. Генералното собрание на сите членови на ФИАФ е задолжителен настан во рамките на секој конгрес на оваа организација. Имаат право на глас сите архиви-членки на ФИАФ – по еден глас од секој филмски архив, без разлика колку делегати од него се присутни на конгресот. Доколку некој од архивите-членки на организацијата нема свој присутен претставник на Генералното собрание, тогаш тој може да биде претставуван и во негово име да гласа присутен претставник на друг архив-член. И секој „присутен“ архив може да застапува најмногу два „отсутни“ члена. Такви се правилата.

А тука се гласа, жолчно се дискутира, па повторно се гласа, па се предлагава и се критикува, па повторно се гласа. А еве и за што: дали да се прифати буџетот за следната година, дали да се усвојат предложените промени во Статутот и Правилникот на Федерацијата (сите освен четири не беа прифатени; ќе бидат ревидирани и предложени за усвојување на следното Генерално собрание, односно следниот Конгрес што ќе се одржи во Австралија), дали Владимир Опела од Чешкиот филмски архив (и чест и драг гостин на Кинотеката на Македонија) и П. К. Наир, некогашен директор на Индискиот национален филмски архив ќе бидат идните почесни членови на ФИАФ (Опела – да, Наир – не), каде ќе се одржи Конгресот во 2017 година, дали се задоволни од работата на Секретаријатот на Федерацијата итн.

Истите дискусии и гласања продолжија и наредниот – **Ден шести, 10 мај** – односно вториот



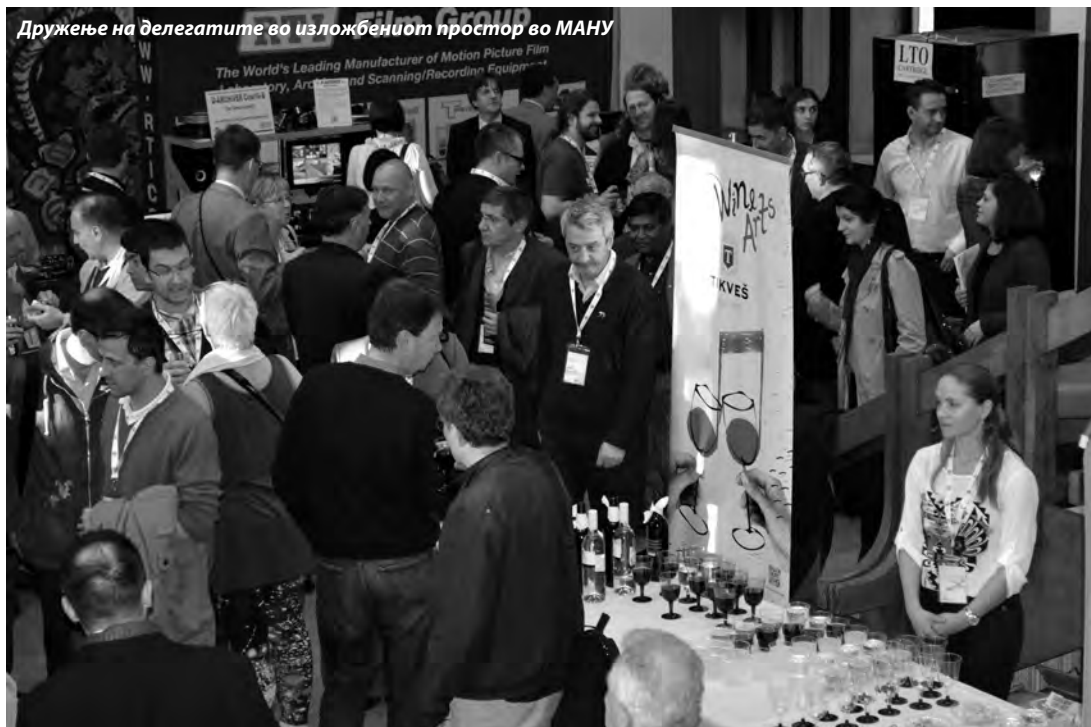
Прошетка низ Охрид



Изложбата „Фотографското творештво на браќата Манак во контекст на Првата светска војна“

ден од Генералното собрание, а последен ден од Конгресот. Свесни дека ова е последен ден и дека се при крај со силите, со последните резерви енергија делегатите ентузијастички се фрлија на привршување и разрешување на дилемите и нејасностите околу заостанатите предлози ставени на гласање. Не, немаше незадоволство или нетрпение, туку опуштени лица со израз на помирливо сознание дека е завршена битна работа, дека се донесени конструктивни решенија, дека доаѓањето во Скопје е оправдано и присуството задоволно.

Останува уште краткиот состанок на Извршниот комитет на ФИАФ, па малку одмор. И потоа ветената прошетка низ просториите на Киноте-



ката на Македонија и забавата пред заминување...

Беа изненадени, да, навистина, и тоа пријатно – од зградата и седиштето на *Кинотеката на Македонија*, од киносалата, од депоата изградени според најсовремени светски стандарди за чување на аудиовизуелно наследство, од библиотеката, од музејската збирка. Нашите колеги филмски архивисти, филмски историчари, истражувачи, беа пријатно изненадени од тоа што го видоа, доживеаја, пробаа, искусија, направија, постигнаа. Тоа „пријатно изненадување“ до крајот на вечерта, на последниот ден од 70. Конгрес на ФИАФ во Скопје, се претвори во длабока благодарност, нескриена почит, отворено признание кон *Кинотеката на Македонија*, кон вработените – нас, домаќините на овој светски конгрес.

Забавата за до видување што следувааше не беше љубезно и љубопитно запознавање, туку пријателско и срдечно збогување – како што се збогуваат, привремено, добри и стари пријатели, за повторно некаде да се сретнат, некаде по белиот свет.

*** **

Некој невнимателен се зачука во стаклена врата, друг се заклучи во тоалет, имаше и еден со алергија на храна, една се заглави во такси, друга падна по скали, некој бараше да однесе дома како сувенир кесичка шарена сол, друг бараше посебен

вид сапун, еден редовно бараше корпа со овошје на својата маса за ручек (бидејќи во Македонија овошјето е највкусно, рече), една бараше автобуски билет за Солун, некој препозна редок апарат во кинотечната музејска збирка, еден сакаше да ги види еврејските гробишта во Битола, некој се израдува што сретна делегати свои сонародници... Имаше и такви што постојано се гушкаа, што нонстоп дискутираа и спореа околу нешто, што секојдневно одеа на аџилак во Старата чаршија, што во секоја прилика наздравуваа, што везден трчкаа наоколу (претежно луѓе од *Кинотеката* и од *Публицис*), што на крај не сакаа да си заминат дома... Секакви луѓе имаше. Па конгрес е, мајку му стара...

По неколку дена, кога сите се прибраа дома, средуваа впечатоци и спомени, Телма Рос од *Филмскиот архив на Американската академија* (Academy Film Archive, UCLA, Los Angeles), меѓу другите, во мејл ни пиша: „Ви честитам на оваа добро завршена **херкулска работа**“.

Кога малку се подзамислив и преиспитав, нескромно заклучив дека навистина целиот настан претставуваше „херкулски подвиг“ за *Кинотеката на Македонија*... а и за нејзините вработени. Но, како што вели една популарна балканска максима: „Што знае дете што се 300 кила!? Зема, па носи...“

Знам дека Мими не би се согласила со оваа аналогија; неа повеќе би ѝ се допаѓала уште постарата позната максима: „Дојдов, видов, победив“... ☺

Постконгресни реакции на странците-учесници на Конгресот:

Ерик Ле Роа, претседателот на ФИАФ:

*Драга Мими,
Утрово безбедно се вратив во Париз, по прекрасните денови минати во Скопје. Повторно ќе кажам, благодарам за квалитетната организација – твојот тим стори најдобро што можеше за Конгресот и за ФИАФ. Тоа нема никогаш да го заборавиме!!!
Треба да се гордеете со себе.
Сè најдобро, се слушаме!*

Ерик

Лујза Коменчини, генерален секретар на Фондацијата Италијанска кинотека (Fondazione Cineteca Italiana, Milano)

*Драга Мими,
Сакам да го изразам моето жалење што не се збогував со Вас во средата, по прекрасната проекција на филмовите на браќата Манаки.
Иако мојот престој во Скопје беше принудно краток, уживав во Вашето гостопримство и во високиот квалитет на Симпозиумот во кој имав чест да земам учество.
Од сè срце Ви се заблагодарувам Вам и на Вашиот тим за перфектната организација на Конгресот, поради што мојот престој останува во прекрасно сеќавање.
Со најдобри поздравии,*

Луиза

Кристоф Дупан, главен администратор на ФИАФ (FIAP Secretariat, Brussels)

*Драги Мими, Игор, Александра, Весна, Владимир и другите колеги во Кинотеката,
Во име на Секретаријатот на ФИАФ, сакам да ви ги испратам моите најтопли и најискрени честитки за прекрасната работа што ја завршивте во последниве месеци (години?) со цел да обезбедите успешен Конгрес на ФИАФ во Скопје. Исто така, сакам да ја искажам мојата огромна благодарност за љубезната и професионална помош која ни ја пруживте мене и на моите колеги од Секретаријатот, пред и секако за време на Конгресот. Беше уживање да се работи со сите вас.*

Сега, кога им се враќаме на нашите секојдневнија и рутина, можеме да се навратиме на деновите што изминаа и да бидеме крајно горди од она што беше постигнато. Не се сомневам дека секој делегат ќе се сеќава на овој Конгрес во годините што доаѓаат. Јас секако дека ќе се сеќавам.

Значи, уште еднаш ви честитам и едно големо, големо благодарам што бевте прекрасен тим за соработка. Сите ќе ми недостасувате и веќе однапред се радувам на моите идни посети на Скопје.

И не двоумете се да побарате нешто, ако можеме со нешто да ви помогнеме, дури и сега кога Конгресот заврши (мене секако дека ќе ми требаат неколку нешта и тоа набргу...)

Сè најдобро,

Кристоф



Забава на самиот крај на Конгресот на ФИАФ

Силвија Франк, директорка на филмската библиотека, Меѓународен филмски фестивал во Торонто (TIFF)

*Драга Мими и целиот тим на Кинотека на Македонија,
Присуството на Конгресот во Скопје за мене беше прекрасно искуство. Секој ден од Конгресот и вечерните проекции ми беа посебно доживување, а сметам дека и Форумот на второто столетие беше еден од најдобрите и најпродуктивните на кои сум присуствувала. Танцувањето последната вечер на забавата во Кинотека беше мошне забавно и на тоа ќе се сеќавам уште долго. Ако планирате да го посетите Торонто во иднина, ве молам да ме известите за да го возвратам вашето гостопримство.*

Сè најдобро,

Силвија

Паоло Черчи Усаи, виш куратор во Одделот за подвижни слики, „Џорџ Истман Хаус“ (George Eastman House, Rochester, NY)

Сакам од сè срце да ви се заблагодарам и да ви честитам за беспрекорната организација на 70. Конгрес на ФИАФ и на Генералното собрание. Професионализмот, страста и посветеноста на вашата институција во оваа прилика беа не само очигледни, туку и високо оценети од сите делегати со кои имав можност да разговарам.

Ме направивте горд што сум дел од заедницата на филмските архивисти и среќен сум што ги открив убавините на вашата земја. Повторно ќе кажам, благодарам. Вашата конференција на ФИАФ ќе биде запаметена како една од најдобрите што сме ја имале.

А сега, одморете се неколку дена, го заслуживте тоа.

Вашиот пријател,

Паоло

Мег Лабрум, виш куратор, Национален архив за филм и звук на Австралија (National Film and Sound Archive of Australia, Canberra)

Примете најтопли поздрави од мене и од Михаел Лобенштајн до вашиот прекрасен тим – за извонредниот Конгрес на ФИАФ. Знам дека сега сигурно се одморате од исцрпеност и се надевам дека пролетното време ви го овозможува тоа, најпосле малку да се релаксирате.

Ние во Канбера имаме многу што од вас да научиме за организација на конгрес, затоа сметам дека ќе биде во ред доколку побараме некој совет од вас во врска со некои поединости околу организацијата додека се подготвуваме за конгресот што ќе се одржи следната година во Сиднеј и Канбера. Уште еднаш ви честитаме на одличниот настан и се надеваме дека наскоро повторно ќе стапиме во контакт.

Топли поздрави,

Мег

Дејвид Волш, раководител на дигиталната збирка, Царски воен музеј, Лондон (Imperial War Museum, London)

Драга Мими,

Сакав да ти пишам за да ја искажам мојата благодарност за брилијантно организираниот Конгрес и малку ми е срам што ти беше таа што прва ни се заблагодари за присуството.

Ми беше големо задоволство да дојдам во Скопје и да го почувствувам најдарежливото гостопримство. Локацијата беше одлична, храната беше одлична, луѓето беа прекрасни и целата организација се одвиваше без проблем. Затоа и Ви се заблагодарувам многу (а следните организатори на Конгресот ќе треба да се изнамачат за да ве надминат).

Најдобри желби,

Дејвид

Јон Венгстром, раководител на Архивската филмска збирка, Шведски филмски институт (Svenska Filminstitutet, Stocholm)

Драга Мими,

Сакав да ти се заблагодарам и тебе и на Секретаријатот за одлично изведениот Конгрес. Имаше мошне интересни интервенции за време на симпозиумот, кој покриваше широка палета на теми и географски локации, и сè во врска со организацијата и логистиката одлично одеше.

Благодарам, исто така, за прекрасното гостопримство што ни го дадовте и ти посакувам тебе, на Александра и Игор, и на целиот тим во Кинотеката големи успеси и во иднина – и секако добро заслужен одмор. Исто така, се заблагодарувам за прекрасната забава за заминување што ја организиравте во просториите на Кинотеката, таквите моменти се многу драгоцен и убаво е да се видат сите опуштени и како уживаат во дружење по цела недела напорна работа и понекогаш тензични моменти.

Се надевам дека ќе се видиме наскоро – во Болоња?

Сè најдобро,

Јон

Телма Рос, Филмски архив на Американската академија (Academy Film Archive, UCLA, Los Angeles)

Како член на Комисијата за каталогизација и документација на ФИАФ и како член на ФИАФ преку Филмскиот архив на Американската академија (Academy Film Archive), сакам да ви се заблагодарам за прекрасното гостопримство за време на Конгресот на ФИАФ во Скопје. Од професионален аспект, уживав за време на присуството на симпозиумот и на Генералното собрание. Од приватен аспект, исто така, уживав во престојот, во разгледувањето (интересни и убави места) и во храната (многу вкусна!). Ви честитам на оваа добро завршена херкулска работа.

Топли поздрави,

Телма

Антонија Ковачева, директорка на Бугарскиот национален филмски архив (Bulgarska Nacionalna Filmoteka, Sofia)

Драги пријатели и колеги од Кинотеката на Македонија

....би сакала да ја изразам мојата најискрена благодарност поради вашите лични напори да го обезбедите и помогнете присуството на бугарските делегати на Конгресот. Вашата помош не беше само формално внимание кон гостите од соседната земја, туку гест на поддршка и разбирање, на солидарност и пријателство.

...Ви не бевте само домаќини на еден Конгрес... Во вашиот топол град и во Кино-теката успеавте да соберете едно големо, шаренолико, интелегентно и прекрасно семејство на филмски архивисти од различни страни на светот. Во МАНУ и во Кино-тека се чувствувавме како да сме дома, заштитени под закрила на вашето дискретно присуство насекаде, секогаш навреме, секогаш подготвени да решите секаков проблем, да одговорите на сечие барање.

Ви благодарам на великодушноста, на посветеноста на тимот, на вашиот професионален и инспиративен однос.

Најтопли поздрави и многу љубов,

Антонија

Тадеуш Ковалски, Национална филмотека на Полска (Filmoteka Narodowa, Warszawa)

Драга Мими,

...Ова беше прекрасно искуство и би сакал да ја изразам мојата благодарност за времето и напорот што ги вложивте во организацијата на овој настан.

Сите сегменти на конгресот – Симпозиумот, Форумот на второто столетие, работењето на различните комисии, проекциите, регионалните состаноци и многуте културни активности – сето тоа совршено организирано, а работната атмосфера беше пријателска и многу инспиративна.

...Уште еднаш ќе ја искажам мојата благодарност и признание за Вас и за ажурноста на Вашиот тим за професионалната организација на целиот настан....

Тадеуш

Клаудија Дилман, директорка на Германскиот филмски институт (Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt am Main)

Драга Мими,

По малку одмор, повторно се вратив на работа и најмногу од сè сакам да ти се заблагодарам за фантастично завршената работа што ти и твојот тим како домаќини на годинешниов Конгрес на ФИАФ ја завршивте: за совршената организација, за топлото гостопримство и за пријатната и пријателска работна атмосфера што ја создадовте. Самиот конгрес, а особено симпозиумот имаа голема корист од вашиот ангажман, бидејќи успеавте да изградите одлична рамка и платформа за професионална дискусија и размена на искуства помеѓу колегите. Заедничките ручеци, добрата храна, плус и одличната функционалност на конгресната сала и близината на киносалата овозможуваа нашите средби и дружења да бидат спонтани, неоптоварени и плодни. А и Скопје се покажа како доста фасцинантен град.

Ми беше задоволство да бидат таму со вас, ти и твојот тим ни овозможивте да се чувствуваме добредојдено и удобно како да сме дома.

Се надевам дека сте задоволни од Конгресот онолку колку што сме јас и сите оние со кои разговарав во врска со овој настан. Затоа, повторно, од мене имате едно големо „благодарам“ за Кинотеката на Македонија!

Се надевам дека ќе ве видам во Болоња.

Најтопли поздрави,

Клаудија



Забава на самиот крај на Конгресот на ФИАФ

Игор СТАРДЕЛОВ

КИНОТЕКАТА КАКО ДЕЛ ОД ДИГИТАЛНАТА РЕВОЛУЦИЈА (за ДВД-изданието „77 години живот и 55 години творештво – Љубиша Георгиевски“, Кинотека на Македонија, 2015)



Филмските архивисти веќе дваесетина години се соочуваат со промената од аналого во дигитално. Тие не учествуваа во оваа промена од аналогна во дигитална технологија. За време на оваа вистинска револуција, тие само пасивно го гледаа светот кој се менува околу нив. Токму затоа, веројатно, се и измешаните чувства кај нив. Од една страна, тие се заинтересирани за новите технолошки предизвици, љубопитни се, па дури и возбудени. Наспроти тоа, често се соочуваат со чувство на збунетост, разочарување, во некои случаи депресија и генерално, чувство на тажна загуба.

Веројатно филмските архиви бавно ја признаа оваа дигитална револуција. Како и да е, денес – филмските архиви и кинотеките мора да се соочат со новиот предизвик. Сигурно дека тоа е комплицирано, но е неопходно потребно. И мора целосно да ја разберат својата нова улога на оваа сосема нова аудиовизуелна сцена. Бидејќи, во суштина, дигитализацијата, односно дигиталната реставрација – не е заштита, или ако сакате повеќе, не е вистински начин да се осигури долгорочна заштита на подвижните слики, туку таа е алатка, средство и можност – филмското наследство да стане достапно на што е можно поширока и поразнолична публика.

Конзервацијата и чувањето се едни од круцијалните проблеми на префрлувањето од аналого во дигитално. Дали за долготрајно чување, или конзервација, можеме да бидеме сигурни со дигиталните фајлови? Што ќе биде со нив по 5, 10, 50 години? Сè уште ќе функционираат? Ќе можеме ли да ги користиме? Затоа, на секои, да речеме, 5 години, би требало да ги провериме, да ги мигрираме (да ги префрлиме на други носачи, или во други формати). И сè така, пак и пак, па уште еден нов фајл, па најмалку уште еден – за бекап. Веројатно тоа



ќе стане непрекината борба со времето. Како што ќе се менува технологијата, така ќе мора и ние да ја следиме. Но, за жал, филмските архивисти доаѓаат од една друга, поинаква традиција. Традиција на многу бавна технологија. Сите знаеме дека аналогната технологија останала иста повеќе од еден век. Ако имате само малку среќа, можете да земете 35мм нитратна копија, снимена пред 100 години, да ја ставите на „мувиола“ и да уживате во филмот.

А доколку се заборави на искуството, знаењето и вештините на филмските архивисти во процесот на заштита на аналогниот филм, тоа ќе биде вистинска катастрофа. Катастрофа не само за филмските архиви, туку и за историјата на филмот. Во филмската историја и досега технолошките промени предизвикувале драматични загуби. Сега не смееме да ја повториме истата грешка. Само да се потсетиме на преминот од немиот во звучен филм, или од нитратот на сигурносниот. Сфаќањето дека денес филмот е дигитален и заборавувањето на аналогниот ќе биде трагична грешка и огромна загуба.

Во 2011 година, *Кинотеката на Македонија* започна со реализација на долгорочниот проект за префрлање на аналогните содржини на дигитални



формати и носачи, односно дигитална реставрација и заштита. Со тоа се обезбедува полесен пристап до аудиовизуелните збирки за корисниците, а воедно и зачувување на аналогните носачи, што е многу значајно за аудиовизуелното културно наследство како артефакт. Досега *Кинотеката* ги реализираше проектите на дигитална реставрација на филмските опуси на браќата Манаки и на Столе Попов, како и документарниот филм *МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ* (1923) на Арсениј Јовков.

Во 2014 година, нашиот еминентен режисер и филмски доајен Љубиша Георгиевски одбележа еден мал јубилеј, 77 години од раѓањето и 55 години творештво. *Кинотеката на Македонија* се вклучи во одбележувањето на овој јубилеј, со проектот за дигитализација и дигитална реставрација на неговиот филмски опус. Притоа дигитално беа реставрирани 4 играни (*ПОД ИСТО НЕБО*, *ЦЕНАТА НА ГРАДОТ*, *ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ* и *РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН*), 2 кратки играни (*НЕ* и *ПАТЕКА*) и еден документарен филм (*SIC TRANSIT GLORIA MUNDI/ХЕРАКЛЕА*).

Проектот беше реализиран во *Унгарската филмска лабораторија* во Будимпешта. Самата постапка на дигитална реставрација е како во најдобрите ресторани, може да се смета за умет-



Од сите филмови, за реставрацијата, како изворни материјали, беа користени негатив-сликата и негатив-тонот, освен за филмот ПОД ИСТО НЕБО, за кој се користеше интер-негатив слика со тон, бидејќи оригиналниот негатив беше доста оштетен и некомплетен. Целокупниот процес се одвиваше, повеќе или помалку, како и во секој процес на дигитализација, по следниов редослед: најпрвин сиот материјал беше скениран во 2K, на кој беше направена

ност, или наспроти тоа, за деловна тајна. Во оваа постапка, секој филм е приказна за себе... потребни се многу тестови, контроли, проверки, затоа што секој филм е различен, секој филм има свое ниво на оштетување...

автоматската реставрација. Паралелно се дигитализираше и тонот, кој потоа, со употреба на низа филтри, беше исчистен и коригиран од шумовите кои настанале од физички оштетувања или од забот на времето.



Потоа следувааше најмакотрпната фаза, односно процесот на рачна реставрација на сликата и колор-корекцијата. Во оваа фаза се коригираа сите оштетувања, крацери, гребаници и сл. Секој наслов беше третиран кадар по кадар и се вршеа проверка и корекција на оштетувањата на сликата, при што тие се поправаа рачно. По завршувањето на рачната реставрација на сликата, следувааше процесот на колор-корекција.

Се разбира, овде е неизбежно да нагласам дека оваа фаза за филмските архивисти е најтешка. Дигиталната реставрација поставува серија етички прашања. Но, на крајот, главната поента е секогаш иста. Како и кај секое уметничко дело или артефакт, реставрацијата значи да се обидеме да се врати – со технологијата што ни е на располагање – оригиналното дело, или она што би требало да биде оригиналното дело, или барем идејата на оригиналното дело.

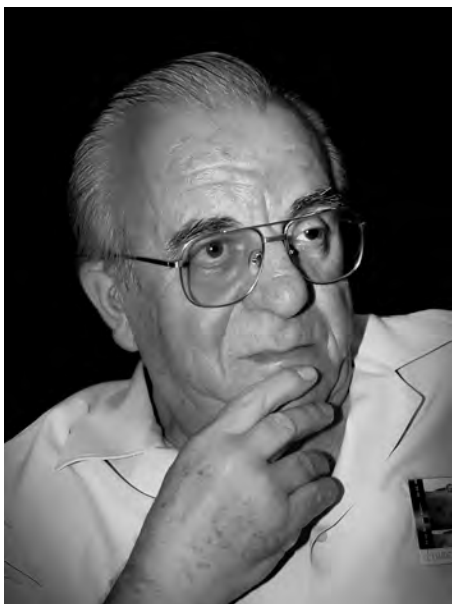
На крај, вака реставрираната слика и тон беа споени и по направените контролни проекции, сите филмови беа префрлени на ЛТО6-ленти (DPX-фајлови, 2028x1472, 10 бита, со реставрираниот материјал), за нивно архивирање, како и за изработка на нов дубл-негатив и нови филмски копии. Покрај тоа, беа направени и DCP-а од сите филмови (со македонски, англиски и албански титли) за прикажување во дигиталните киносали, како и пониски формати за ТВ-прикажувања и други потреби: HD-верзија (2K, 1920x1080), SD-верзија (720x576) и MPEG2-видеофајл.

Исто така, како резултат на овој проект за дигитална реставрација на филмскиот опус на овој наш еминентен театарски и филмски режисер, *Кинотеката* публикуваше ексклузивно ДВД-издание со дигитално реставрираните филмови. Изданието е збогатено со додатоци, како и со буклет, во кои може да се прочита нешто повеќе за содржините, за авторите и соработниците и прес-клипинзите за филмовите, како и био-филмографија на режисерот. Посебно место во додатоците има интервјуто со авторот, како и еден негов краток автобиографски текст, насловен „Исповед на авторот“.

И на крај уште неколку реда, нешто како личен став, желба, надеж...

Мора да работиме не само на зачувување на аналогните материјали. Уште повеќе, мора да работиме на зачувување на искуството на уживање во аналогните филмови. Затоа филмските архиви не се ништо помалку важни од музеите. Одите во музеј бидејќи сакате да ја видите оригиналната слика, а не нејзината репродукција. Затоа седнувајте во *Кинотеката* за да гледате 35мм филм – проектиран на широко платно за филмска проекција.

А што се однесува до личното чувство, тоа веројатно произлегува од мојот речиси 30-годишен стаж во *Кинотеката на Македонија*. Навистина жалам што се губи комплексноста, користењето на сите сетили кои се вклучени при работата со аналогните филмови. Да бидам појасен: кога работите со филмска лента, вклучени се сите сетили, не само гледањето и слушањето. Филмската лента понекогаш треба и да ја помиришате, се разбира, често да ја допирате, а понекогаш дури и да ја пробате, да ја вкусите. Дигиталниот филм, или филмот на дигитален носач – не мириса, нема вкус и не постои ама баш никакво задоволство во допирањето на хард дискот...



АТАНАС ЧУПОСКИ

IN MEMORIAM: ЉУБЕ ПЕТКОВСКИ (1924 – 2015)

Љубе Петковски повеќе од четири децении беше една од клучните фигури во современата македонска кинематографија и остави длабоки траги во македонската филмска историја и исто така, и во српската, хрватската и косовската кинематографија. Постојано избегнувајќи ги визуелните стереотипи, во својата богата филмска кариера како директор на фотографија, тој реализира 150 документарни и кратки филмови и 21 долгометражен игран филм, а беше и автор и коавтор на неколку филмски сценарија.

За својата плодна снимателска работа, Љубе Петковски е добитник на повеќе награди и признанија, меѓу кои: „Одликување со Указ на Владата на НР Македонија“ за документарниот филм **НАРОДНА ТЕХНИКА** (1950), „Јубилејна плакета по повод десетгодишнината на југословенската кинематографија“ (1955), „Плакета од *Вјесник у среду* и градот Пула“ за играниот филм **ВОЛЧА НОЌ** на *Фестивалот на југословенскиот игран филм* во Пула (1955), „Јубилејна плакета по повод дваесетгодишнината на југословенската кинематографија“ (1965), „Републичка награда 11 Октомври“ за снимателска работа на играниот филм **ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА** (1970), „Златна арена за камера“ на *Фестивалот на југословенскиот игран филм* во Пула и „13 Ноември – награда на градот Скопје“ за играниот филм **ЈАД** (1975), „Краковски змеј“ за филмот **ГОЛГОТА** на *Меѓународниот фестивал на кратки и документарни филмови* во Краков (1979), „Повелба ‘Милтон Манаки’ за посебни заслуги и траен придонес“ на *Фестивалот на југословенски документарен и кусометражен филм* во Белград (1980), „Голема златна статуетка ‘Милтон Манаки’ за траен придонес во развојот на македонското и југословенското снимателско творештво“ од Советот на *Фестивалот ‘Милтон Манаки’* во Битола (1988), „Златна камера 300 за животно дело“ на *Меѓународниот фестивал на филмска камера ‘Браќа Манаки’* во Битола (1997), „Златен објектив за исклучителен придонес во развојот на македонската кинематографија“ од *Кинотека на Македонија* (2010).

Љубе Петковски е роден во Скопје, во 1924 г., а по завршувањето на гимназијата во родниот град, студира на *Високата филмска школа* во Белград. Филмската кариера ја започнува како асистент на тогаш искусните режисери од поранешните југословенски простори: Жорж Скригин од Белград, Вјекослав Африќ од Загреб и Франце Штиглиц од Љубљана. Подоцна професионално се усовршува во Загреб, во *Јадран филм* и во Париз, каде што престојува на студиски престој, како и во Источна Германија.

Од 1947 до 1983 г. работи во продуцентската куќа *Вардар филм* - Скопје, како еден од нејзините основачи. Филмската кариера во *Вардар филм* ја започнува во 1948 г. како снимател на прилози за журналите ФИЛМСКИ ПРЕГЛЕД, кои ја отсликуваат повоената обнова на земјата, по што, во 1950 г., следува соработка со режисерот Кочо Недков на документарните филмови: НАРОДНА ТЕХНИКА и ПАМУК ОД ЗАДРУЖНИТЕ ПОЛИЊА. Тоа го означува и почетокот на неговата особено плодна снимателска дејност во документаристиката, по што следуваат многубројни значајни остварувања: КУЛТУРЕН ЖИВОТ ВО МАКЕДОНИЈА (1951) и ОХРИД (1954) со режисерот Киро Билбиловски, ПРИКАЗНА ЗА ЧОВЕКОТ И ОВЦИТЕ (1953), РИТАМ И ЗВУК (1955) и БАРАМЕ ЛЕБ (1962) со режисерот Трајче Попов, етнографските документарци на режисерот Ацо Петровски ГАЛИЧКА СВАДБА, ДЕРВИШИ и СТАРА ЧАРШИЈА, реализирани во 1955 г., ПТИЦИТЕ ДОАЃАТ (1956) и ПО ПАТ ОДАМ, ЗА ПАТ ПРАШАМ (1968) со режисерот Бранко Ивановски-Гапо, СРЕД-НОВЕКОВНИ ФРЕСКИ (1957), ВО СТАРИОТ КРАЈ (1957) и ОХРИДСКИТЕ ТРУБАДУРИ (1965), повторно со Кочо Недков, ИЗМОРЕНИОТ ПАТНИК (1961) во режија на Благоја Дрнков, ВРАНЕШТИЦА (1976), ПОДМОЛНА СИЛА (1978), ГОЛГОТА (1979), НАЈДРАГИОТ УЧИТЕЛ (1980) на режисерот Мето Петровски и многу други.

Сепак, двете најзначајни документаристички остварувања на кои соработувал Љубе Петковски се долгометражните документарни филмови СКОПЈЕ '63 (1964), на хрватскиот режисер Вељко Булаиќ, копродукција на *Вардар филм* од Скопје и *Јадран филм* од Загреб, филм за катастрофалниот скопски земјотрес, кој го освои „Златниот лав“ за најдобар документарен филм на *Филмскиот фестивал* во Венеција во 1964 г.; и ТУЛГЕШ (1977) на режисерот Коле Манев, инспириран од егзодусот на Македонците од Егејска Македонија во 1948 г., по граѓанската војна во Грција, филм кој освои „Гран при – Голем златен медал“ на *Југословенскиот фестивал на документарен и кусометражен филм* во Белград во 1977 г. Љубе Петковски соработувал и со режисерот Мето Петровски во неговите два високорангирани документарци – погореспоменатите ВРАНЕШТИЦА (1976) и ГОЛГОТА (1979), филм за кој е награден за снимателска креација на *Меѓународниот фестивал на кратки и документарни филмови* во Краков.

Покрај тоа, Љубе Петковски е снимател и на цела серија филмови поврзани со скопскиот земјотрес, како и на портрети на значајни личности од македонската културна и политичка историја: ВАСИЛИЕ ПОПОВИЌ-ЦИЦО (1963), ГРИГОР ПРЛИЧЕВ (1965), ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ (1973), ЛАЗАР ЛИЧЕНОСКИ – СЕРИЈА ПОРТРЕТИ (1976) и НИКОЛА МАТИНОСКИ (1977). Од 1983 г. Љубе Петковски добива статус на слободен филмски работник, по што, во 1987-88 г., како снима-

тел реализира серија документарни филмови на режисерот Трајче Попов, посветени на македонските хидромелиоративни системи: СТРУМИЦА, ТИКВЕШ, БРЕГАЛНИЦА, ПЕЛАГОНИЈА и СТРУШКО ПОЛЕ.

На полето на играниот филм, Љубе Петковски, исто така, остави импресивна трага и тоа почнувајќи од првиот македонски игран филм ФРОСИНА (1952), во режија на Воислав Нановиќ, каде што е асистент-снимател, за да продолжи со вториот македонски игран филм, ВОЛЧА НОЌ (1955), на режисерот Франце Штиглиц, во снимателски тандем со колегата Бранко Михајловски. Во 1957 г. следува краткометражниот филм БУНТ НА КУКЛИТЕ, во режија на Димитрие Османли, каде што Љубе Петковски, покрај тоа што е директор на фотографија, е потпишан и како сценарист на филмот, како и две долгометражни остварувања во кои повторно го пече занаетот како асистент-снимател: историските фрески МИС СТОН (1958) на режисерот Жика Митровиќ и италијанско-југословенската (македонската) копродукција ДУБРОВСКИ (1959), на режисерот Вилијам Дитерле.

По овој филм следуваат низа македонски играни филмови во кои Љубе Петковски е незаменлив директор на фотографија: комедијата МИРНО ЛЕТО (1961) и социјалната драма ЖЕД (1971) на Димитрие Османли, историските драми на Жика Митровиќ: СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ (1961) и ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА (1966), ангажираните социјално-психолошки драми на Бранко Гапо: ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА (1969) и ВРЕМЕ, ВОДИ (1980), урбаната социјално-психолошка драма ЈУЖНА ПАТЕКА (1982) во режија на Стево Црвенковски, филмовите на режисерот Кирил Цевевски: многунаградуваното историско сведоштво ЦРНО СЕМЕ (1971) и споменатата средновековна историска фреска ЈАД, филм за кој во 1975 г. во Пула, Петковски ја доби наградата „Златна арена за најдобра фотографија“.

Покрај овие филмови, Љубе Петковски беше директор на фотографија и на неколку играни филмови снимени од продуцентски куќи од тогашните југословенски републики и покраини: филмовите на Жика Митровиќ ПРЕСМЕТКА (Обрачун, 1962), на *Авала филм* од Белград и НЕВЕСИЊСКА ПУШКА (1963), на *Јадран филм* од Загреб и филмот КАКО ДА СЕ УМРЕ (SI TĚ VDISET, 1972), во режија на Миомир-Мики Стаменковиќ, во продукција на *Косово филм* од Приштина.

*** **

И покрај физичкото заминување, во македонската кинематографија остануваат неговите бројни и значајни остварувања, кои, како исклучително културно и аудиовизуелно богатство на Република Македонија, се достоино зачувани во архивите на *Кинотеката на Македонија*.

АТАНАС ЧУПОСКИ

IN MEMORIAM: АЛЕКСАНДАР ЃУРЧИНОВ (1934 – 2015)



Александар Ѓурчинов беше филмски режисер и сценарист, кој со своето дело остави трајна трага во македонската кинематографија. Како филмски автор ќе остане запаметен, пред сè, по неговиот единствен долгометражен игран филм ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА (1977), инспириран од спортските успеси на македонската маратонка во пливање – Атина Бојаџи. Овој современ филм, ослободен од патриотска патетика и социјална ангажираност, во кој главната ролја ја толкуваше во актуелниот

миг големата југословенска филмска звезда Неда Арнериќ, беше одлично посетен во југословенските киносали, а поради дистрибуцијата во тогашниот Советски Сојуз, стана еден од најгледаните македонски филмови.

Ацо Ѓурчинов е роден во Скопје, во 1934 г. и по завршувањето на средното училиште во родниот град, дипломира уметност на Ликовната академија во Белград во 1962 г. Ѓурчинов е еден од основачите на Академскиот кино клуб во Скопје и поради неговиот долгогодишен ангажман како киноаматер, но и поради неговата забележителна теориско-критичка филмско-публицистичка дејност, уште во 1958 г. го добива својот прв професионален ангажман на филм, како еден од асистентите по режија во споменатиот копродукциски италијанско-југословенски (македонски) филм ДУБРОВСКИ на американскиот режисер од германско потекло Вилијам Дитерле. За време на студискиот престој во Париз, работи како помошник-режисер на прочуениот француски режисер Кристијан Жак. Потоа работи како

асистент и помошник-режисер на повеќе значајни македонски филмски остварувања: играните филмови МИРНО ЛЕТО (1961) на Димитрие Османли, СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ (1961) на Жика Митровиќ, МАКЕДОНСКИ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ (1971) на Ватрослав Мимица и НАЈДОЛГИОТ ПАТ (1976) на Бранко Гапо, како и на документарните филмови КРАТОВО СКО ЗЛАТО (1964) на Франце Космач, СВЕТОСТИТЕ ВО КАНОН ЗАКЛУЧЕНИ (1964) на Љубиша Јоциќ и НА ОХРИДСКИТЕ ИЗВОРИ (1967) на Миливое-Мика Милошевиќ.

Истовремено, Ѓурчинов се јавува како комплетен автор, т.е. сценарист и режисер, на повеќе документарни филмови: СРЕДБА НА СОЛИДАРНОСТА (1964), МАЛА СКОПСКА ХРОНИКА (1966), ПРАЗНИК (1970), МАТУРАНТИ (1977) и како режисер на филмот ВАНГЕЛ НАУМОВСКИ (1982). Во 1966 г. Ацо Ѓурчин е награден со „Републичка награда 11 Октомври“ за режија на извонредно реализираниот краток документарно-игран филм ВЕСНИЦИ, ВЕСНИЦИ, работен по сценарио на Цветан Ста-

ноевски. За своето најпознато дело, споменатиот игран филм ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА, Ѓурчинов доби „Бронзена арена за режија“ и „Награда за најдобар дебитант од весникот Зум репортер“ на Фестивалот на југословенскиот игран филм во Пула (1977), „Трета награда за сценарио“ на Филмскиот фестивал во Врњачка Бања (1977), наградата „CIDALC“ на Меѓународниот филмски фестивал на спортски филмови во Париз (1978) и др. По завршувањето на филмската кариера, Ѓурчинов долги години работеше како директор на кинодистрибутерската куќа Македонија филм од Скопје.

*** *** ***

И покрај физичкото заминување, на македонската кинематографија во трајно наследство ѝ останува неговиот бележит филмски опус, кој, како исклучително големо културно и аудиовизуелно богатство на Република Македонија, достоино е зачуван во архивите на Кинотеката на Македонија.

КИНОПИС

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

Број 47/48(26), 2015
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

Александра Младеновиќ

Главен уредник

Петар Волнаровски

Одговорен уредник

м-р Мими Ѓоргоска-Илиевска

Редакција

Валентино Димитровски,

Роберт Јанкулоски,

Илинденка Петрушева,

Лазар Секуловски,

Александар Трајковски,

Дејан Трајковски, Тони Цифровски

Дизајн

Ладислав Цветковски

Лектура и коректура

Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Емили Сапунџија

Превод на француски

Наташа Ѓондева

Редактура

Петар Волнаровски

Печат

Бранко Гапо Дооел – Скопје

Тираж: 700 примероци

KINOPIS

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

Num. 47/48(26), 2015
ISSN 0353-510 X

Publisher

Cinematheque of Macedonia

P.O. Box 16, Nikola Rusinski 1,

1000 Skopje,

telephone: +389 2 3071814,

Fax: +389 2 3071813

e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk

web: www.maccinema.com

Curent Account Number:

180100874560310

For the Publisher

Aleksandra Mladenovikj

Editor in Chief

Petar Volnarovski

Executive Editor

Mimi Gorgoska-Ilievska, MA

Editorial Board

Valentino Dimitrovski,

Robert Jankuloski,

Ilindenka Petruševa,

Lazar Sekulovski,

Aleksandar Trajkovski,

Dejan Trajkovski, Toni Cifrovski

Design

Ladislav Cvetkovski

Proof read by

Suzana V. Spasovska

English translation

Emili Sapundzia

French translation

Natasha Gjondeva

Correction

Petar Volnarovski

Print by

Branko Gapo Dooel – Skopje

Copies: 700

KINOPIS

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

Numéro 47/48(26), 2015
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

Aleksandra Mladenovikj

Redacteur en chef

Petar Volnarovski

Redacteur exécutif

m-r Mimi Gorgoska-Ilievska

Rédaction

Valentino Dimitrovski,

Robert Jankuloski,

Ilindenka Petruševa,

Lazar Sekulovski,

Aleksandar Trajkovski,

Dejan Trajkovski, Toni Cifrovski

Mise en page

Ladislav Cvetkovski

Lecteur

Suzana V. Spasovska

Traduction anglaise

Emili Sapundzia

Traduction française

Natasha Gjondeva

Redaction

Petar Volnarovski

Imprimerie

Branko Gapo Dooel – Skopje

Tirage: 700 exemplaires

„Кинопис“ е запишан во
регистарот на весници со решение
бр. 01-472/1 од 26.06.1989 на
Секретаријатот за информации
при Извршниот совет на
Македонија



04th – 10th / мај / May / 2014

Wi-Fi: FIAFcongress



конгрес на Ф

04th – 10th / мај / May / 2014

FIAF congress

**70. КОНГРЕС
НА ФИАФ
СКОПЈЕ 2014**



DVD-издание на дигитално
реставрирани и дигитализирани
филмски остварувања на
Љубиша Георгиевски
по повод Јубилејот
**„77 години од раѓањето и
55 години творештво“,**
а во издание на
Кинотеката на Македонија

ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ

ljubisha georgievski