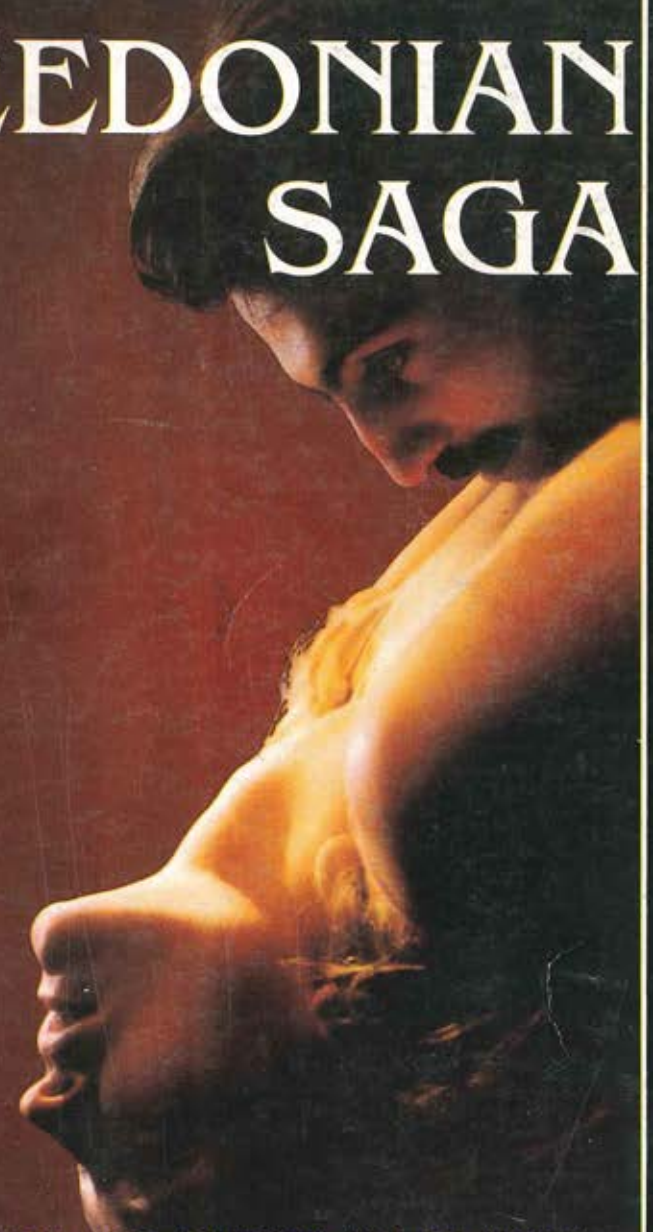


9

ГОДИНА V, 1993
ISSN 0353-510X

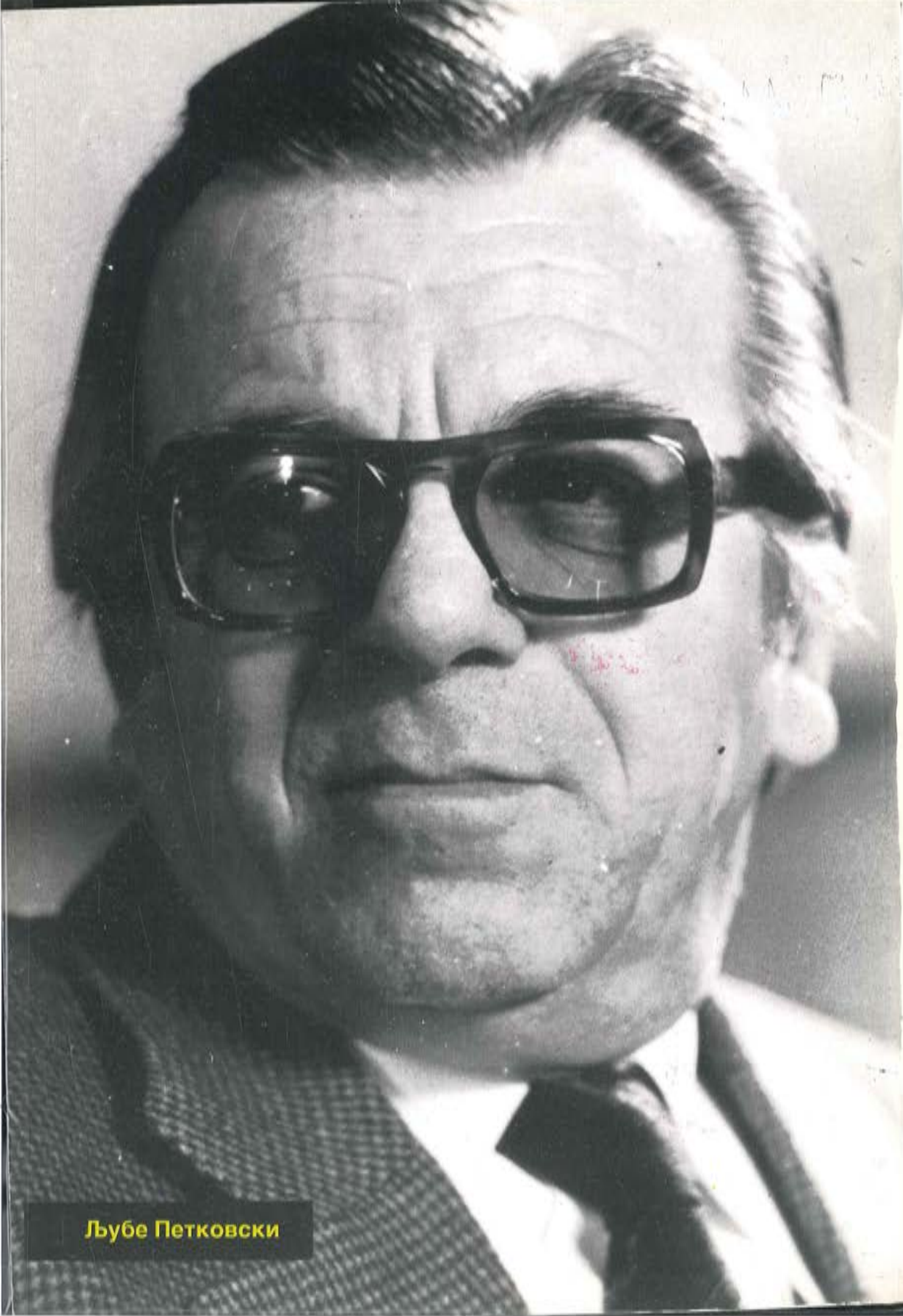
MACEDONIAN SAGA

*Romeo and Juliet
from Macedonia...*



STARRING BILJANA TANESKA, METO JOVANOVSKI, KIRIL POP HRISTOV
SCREENPLAY SIMON DRAKUL & BRANKO GAPO EXECUTIVE PRODUCER PANTA MIŽIMAKOV
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY VLADIMIR SAMOILOVSKI MUSIC BY LJUPČO KONSTANTINOV
DIRECTED BY BRANKO GAPO
PRODUCTION & DISTRIBUTION "PEGAZ" SKOPJE, REPUBLIC OF MACEDONIA 1993

„МАКЕДОНСКА САГА“
режија - Бранко Гапо (1993)



Љубе Петковски

КИНОПИС

списание за историјата, теоријата и културата
на филмот и на другите уметности.

СОДРЖИНА

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ДЕНЕС

Македонската кинематографија во 1993 година

Благоја Куновски: Година на разновидност и потенцијална стабилизација ... 7

За „Македонска сага“, игран филм на Бранко Гапо

Георги Василевски: И болката може да биде унижена 12

Љубомир Костовски: Лудиот Ромео и наивната Јулија 17

Благоја Куновски: Расчекор помеѓу замисленото и оствареното 21

Златко Андреевски: Шекспировиот прелет над Радика 24

За „Светло сиво“, игран омнибус филм на Александар Поповски,
Срѓан Јаникиевски и Дарко Митревски

Марина Костова: Филмска игра со сивилото 29

Благоја Куновски: Дело со нов сензибилитет 33

Сашко Насев: Еден бакнеж, безброј сони 41

Георги Василевски: Рапавиот глас на мечтателите,
маргиналците и волшебниците 45

Јагода Михајловска-Георгиева: Наивните, уморните и „третите“ 50

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

Осврти

Мирослав Чепинчиќ: Малечок портрет на еден филмски фестивал 61

Благоја Куновски: Филмската програма - императив 65

Георги Василевски: Експлозија на бои и светлини 75

Кирил Темков: За радоста од фестивалското празнување 82

Илинденка Петрушева: Целофан со панделка (за придружните
фестивалски програми) 85

Марина Апостоловска-Христовска: Што сонував, а што доживев 89

Еден несекојдневен поглед

Златко Андреевски: Белиот качкет на прилепскиот жабок 93

Фестивалски дојдени: Илхан Аракон и Љубе Петковски

Илхами Емин: Слово за Илхан Аракон 95

Мирослав Чепинчиќ: Портрет на снимателот Љубе Петковски 97

Георги Василевски: Слика на фактот и на неговите содржини
(од филмографијата на Љубе Петковски) 107

Наши средби

За филмот, за фестивалот и за други нешта - серија разговори

со Рон Холовеј, Валентин Железњаков, Амнос Злајт, Иванка

Грбчева, Владислав Василевски, Жак Лоасло, Рекс Невил,

Мирон Черненко и Тео Ангелопулос (И.Петрушева,

Ж.Станоевска, Г.Василевски) 111

Одгласи

Средба во Битола (Доминик Вилен во „Cahières du cinéma")	121
Смелост и моќ да се истрае (Росен Милев во „Frankfurter Allgemeine")	123
Единствен во светот (Мирон Черненко во „Екран и сцена")	125
Филач ја освојува „Златната камера" (Рон Холовеј во „The Hollywood Reporter Weekly International Edition")	126
Фестивал на камерата во Битола (Рон Холовеј во „Kino German Film-International Reports")	127
Манифестација осудена на успех (Ц.С. во „Збор")	128
Меѓународен фестивал на филмската камера „Браќа Манак" (Стамен Стаменов во „Balkan Media")	130
Филмови, конзули, венецијански огледала, ликери (Јагода М.Георгиева во „Пулс")	131
Битола - филмски град на конзулите (Весна Р. Маринчич во „Delo")	135

Фестивалско досие

Борис Ноневски: Нов поглед-ново препознавање	136
Поздравна реч на свеченото отворање на 14-от Фестивал на филмската камера „Браќа Манак" - Битола '93	138
Љубомир Костовски: Промотивна реч за две филмолошки изданија	139
Кирил Темков: Реч на отворањето на изложбата посветена на Љубе Петковски	141
Мирослав Чепинчиќ: Трансформации на филмскиот формат (воведен збор на семинарот за филмска камера)	142
Димитрина Георгиева Иванова: Реч на отворањето на изложбата на бугарскиот филмски плакат	145
Стефан Сидовски: По повод Ревиијата на Аматерски филмови од Македонија	147
Ѓунер Исмаил: Реч на свеченото затворање на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манак" - Битола '93	148
Програма на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манак" - Битола '93	149
Одлука на жири комисијата на XIV фестивал на филмската камера „Браќа Манак" - Битола '93	157

Печатењето на овој број го овозможија

МИНИСТЕРСТВОТО ЗА КУЛТУРА НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА
И

THE SOROS
HUMANITARIAN
FOUNDATION
MACEDONIA



ХУМАНИТАРНА
ФОНДАЦИЈА
СОРОС
МАКЕДОНИЈА

CONTENTS

THE MACEDONIAN FILM TODAY

The Macedonian Cinema in 1993

Blagoja Kunovski: A year of variety and potential stabilization	7
Commentaries on "Macedonian saga", a feature film directed by Branko Gapo	
Georgi Vasilevski: Even pain may be humiliated	12
Ljubomir Kostovski: The foolish Romeo and the naive Juliet	17
Blagoja Kunovski: A clash between the project and the result	21
Zlatko Andreevski: The Shakespearean flight over the river of Radika	24
Commentaries on "Light Gray", feature omnibus film directed by Aleksandar Popovski,	
Srdjan Janicievic and Darko Mitrevski	
Marina Kostova: A film play with grayness	29
Blagoja Kunovski: A piece of work with a new sensibility	33
Saško Nasev: One kiss, countless dreams	41
Georgi Vasilevski: The rasping voice of dreamers, people living at margins of life and magicians ...	45
Jagoda Mihajlovska-Georgieva: The naive ones, the tired ones and "the third ones"	50

FILM CAMERA FESTIVAL "MANAKI BROTHERS" - BITOLA '93

Reviews

Miroslav Čepinčić: A tiny portrait of a film Festival	61
Blagoja Kunovski: The film program - the imperative	65
Georgi Vasilevski: Outburst of colors and lights	75
Kiril Temkov: The joy of the festival celebration	82
Ilindenka Petruševa: Cellophane with a ribbon (about the attached festival programs)	85
Marina Apostolovska-Hristovska: What I have dreamt, and what I have experienced	89

An extraordinary glimpse

Zlatko Andreevski: The white cap of the frog born in Prilep	93
---	----

Festival doyens: Ilhan Arakon and Ljube Petkovski

Ilhami Emin: A speech about Ilhan Arakon	95
Miroslav Čepinčić: A portrait of the cameraman Ljube Petkovski	97
Georgi Vasilevski: A picture of fact and its contents (from the filmography of Ljube Petkovski)	107

Encounters

About film, the Festival and other things - Talks with Ron Holoway, Valentin Zeleznjakov, Amnon Zlait, Ivanka Grabceva, Wladislav Wasilewsky, Jacques Loiseleux, Rex Neville, Miron Černenko and Teo Angelopoulos (I. Petruševa, Ž. Stanojevska, G. Vasilevski)	111
---	-----

Echoes

Meetings in Bitola (Dominique Villain in „Cahières du cinéma“)	121
Courage and power for endurance (Rosen Milev in „Frankfurter Allgemeine“)	123
Only one in the World (Miron Černenko in „Ekran i scena“)	125
Filac wins „The Golden Camera“ (Ron Holoway in „The Hollywood Reporter Weekly International“)	126
Camera Film Festival in Bitola (Ron Holoway in „Kino German Film International Reports“)	127
Manifestation bound for success (C.S. in „Zbor“)	128
International Film Camera Festival „Manaki Brothers“ (Stamen Stamenov in „Balkan Media“)	130
Films, consuls, Venice mirrors, Liqueurs (Jagoda M. Georgieva in „Puls“)	131
Bitola - a film town of consuls (Vesna R. Marincic in „Delo“)	135

Festival file

Boris Nonevski: New look - new focus	136
Welcoming speech at the festive opening of 14-th Film Camera Festival	
„Manaki Brothers“ - Bitola '93	138
Ljubomir Kostovski: Promotional speech on two filmological issues	139
Kiril Temkov: Speech at the opening of the exhibition dedicated to Ljube Petkovski	141
Miroslav Čepinčić: Transformations of film format (initiating speech at the film camera seminar) ..	142
Dimitrina Georgieva-Ivanova: A speech at the opening of the exhibition of Bulgarian film posters ...	145
Stefan Sidovski: About the Review of amateur films in Macedonia	147
Duner Ismail: Speech at the festive closing of the Film Camera Festival	
„Manaki Brothers“ - Bitola '93	148
Program of the Film Camera Festival „Manaki Brothers“ - Bitola '93	149
Decision of the jury of the 14-th Film Camera Festival „Manaki Brothers“ - Bitola '93	157

SOMMAIRE

LE FILM MACEDONIEN AUJOURD'HUI

La cinématographie macédonienne en 1993

Blagoja Kunovski: Année de diversité et stabilisation potentielle	7
"Saga macédonienne", film de Branko Gapo	
Georgi Vasilevski: Même la douleur peut être apaisée	12
Ljubomir Kostovski: Romeo le fou et Juliette la naïve	17
Blagoja Kunovski: Disparité entre l'imaginaire et le réalisé	21
Zlatko Andreevski: Le survol shakespearien de la Radika	24
"Gris clair" le film Omnibus d'Alexandar Popovski, Srgan Janikievik et Darko Mitrevski	
Marina Kostova: Jeu cinématographique avec la grisaille	29
Blagoja Kunovski: Oeuvre avec une nouvelle sensibilité	33
Saško Nasev: Un baiser, innombrables rêves	41
Georgi Vasilevski: La voix rauque des rêveurs, marginaux et magiciens	45
Jagoda Mihajlovska-Georgieva: Les naïfs, les fatigués et les "tiers"	50

FESTIVAL DE LA CAMERA CINEMATOGRAPHIQUE "FRERES MANAKI" - BITOLA '93

Points de vue

Miroslav Čepinčić: Petit portrait d'un festival de cinéma	61
Blagoja Kunovski: Programme cinématographique impératif	65
Georgi Vasilevski: Explosion de couleurs et lumières	75
Kiril Temkov: La joie de fête du cinéma	82
Ilindenka Petruševa: Cellophane avec ruban (a propos des programmes)	85
Marina Apostolovska-Hristovska: Qu'ai-je rêvé, qu'ai-je vécu	89

Un regard inhabituel

Zlatko Andreevski: La casquette blanche du crapeau de Prilep	93
--	----

Les doyens du festival: Ilhan Arakon i Ljube Petkovski

Ilhami Emin: Pour Ilhan Arakon	95
Miroslav Čepinčić: Portrait du caméraman Ljube Petkovski	97
Georgi Vasilevski: Image du fait et de ses contenus	107

Nos rencontres

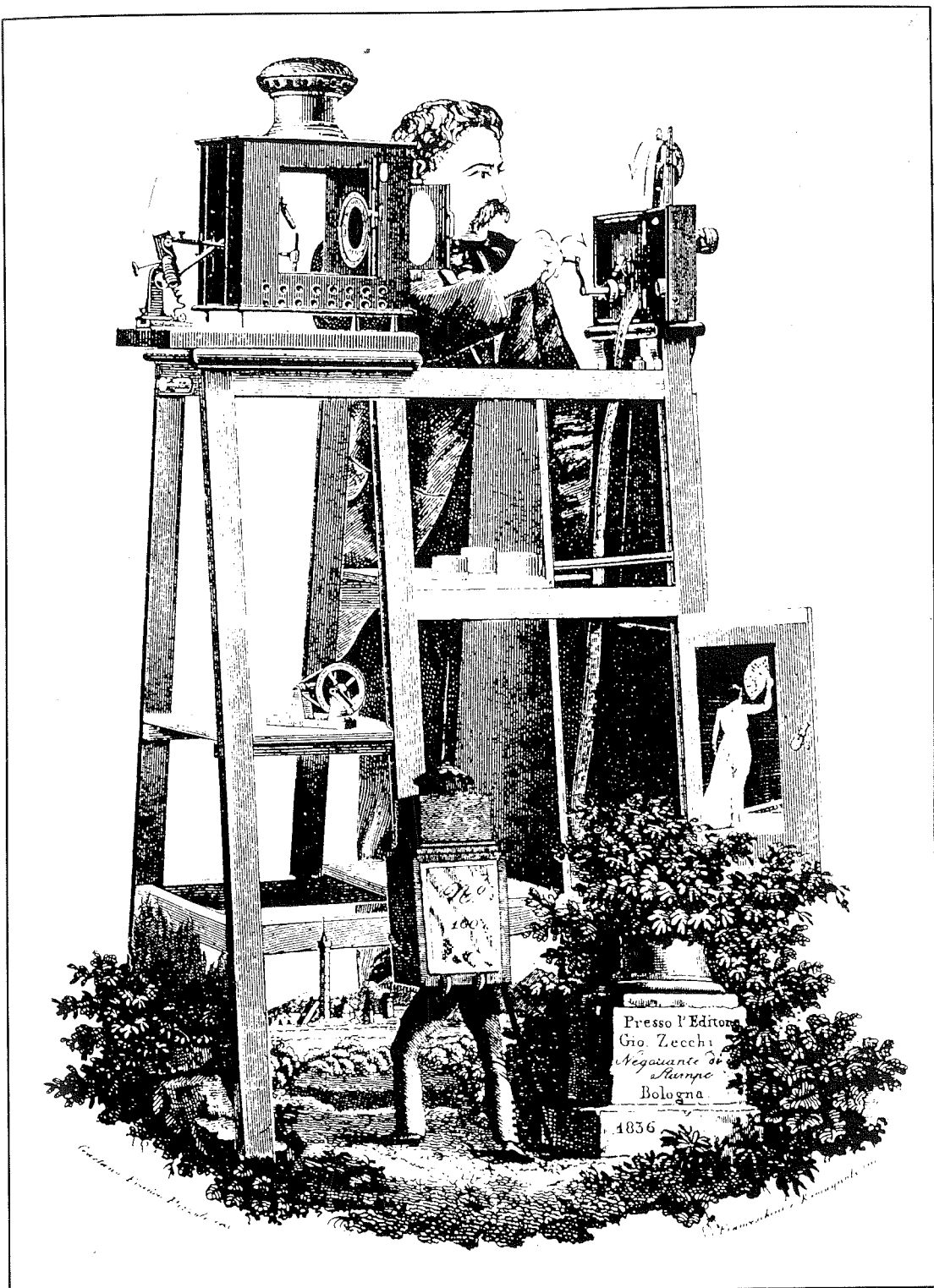
Pour le film, le festival et autres chûses - serie d'entretiens avec Ron Holoway, Valentin Železnjakov, Amnon Zlait, Ivanka Grabčeva, Wladislav Wasilewsky, Jacque Loiseleux, Rex Neville, Miron Černenko et Teo Angelopoulos (I. Petruševa, Ž. Stanojevska, G. Vasilevski)	111
---	-----

Echos

Rencontre à Bitola (Dominique Villain - „Cahières du cinéma")	121
Courage et capacité de durer (Rosen Milev - „Frankfurter Allgemeine")	123
Unique au monde (Miron Černenko - „Ekran i scena")	125
Filač obtient la "Caméra d'or" (Ron Holoway - „The Hollywood Reporter Weekly International Edition")	126
Festival de la caméra à Bitola (Ron Holoway - „Kino German Film, International Reports")	127
Manifestation vouée au succes (C.S. - "Zbor")	128
Festival International de la caméra du film "Les Frères Manaki" (Stamen Stamenov - „Balkan Media")	130
Films, consuls, miroirs vénitiens, liqueurs (Jagoda M. Georgieva - „Puls")	131
Bitola-ville du cinéma et des consuls (Vesna R. Marinčič - „Delo")	135

Dossier du Festival

Boris Nonevski: Nouveau regard, nouvelle reconnaissance	136
Discours de salutations à l'inauguration du 14-ème Festival de la caméra cinématographique	
"Les Frères Manaki" Bitola '93	138
Ljubomir Kostovski: Discours promotionel pour deux publications cinématographiques	139
Kiril Temkov: Discours d'inauguration de l'exposition dédiée à Ljube Petkovski	141
Miroslav Čepinčić: Transformation du format cinématographique (introduction au séminaire du caméra cinématographique)	142
Dimitrina Georgieva Ivanova: Discours d'inauguration de l'exposition de l'affiche de-cinéma bulgare	145
Stefan Sidovski: A propos de la Revue des Films amateurs de Macédoine	147
Guner Işmail: Discours de clôture du Festival de la caméra cinématographique	
"Les Frères Manaki" - Bitola '93	148
Programme du Festival de la caméra cinématographique „Frères Manaki", Bitola '93	149
Décision du jury du 14-ème Festival de la caméra cinématographique „Les Frères Manaki"	157



Од него започна сè : Кинематографот Лимиер



Во Битола - повторно на филмски фестивал



Бранко Гапо на снимањето на „Македонска сага“

МАКЕДОНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА ВО 1993-та

БЛАГОЈА КУНОВСКИ

УДК 778.5(497.17)(049.3)
Кинопис 9(5), с. 7-10, 1993

ГОДИНА НА РАЗНОВИДНОСТ И ПОТЕНЦИЈАЛНА СТАБИЛИЗАЦИЈА

Во нашата домашна кинематографија многу забележително можат да се набљудуваат настаните и резултатите и, се разбира, да се вреднуваат во една поразгранета поставеност и појавност што порано ја споредувавме во рамките на бившата југо кинематографија и тоа најчесто од аспект на тогаш - домашните фестивали и во рамките на стандардната поделба: филмска продукција, дистрибуција на филмови и нивно прикажување во кинорежата. Во сегашново квалитетно и суштински видеоизменето кинематографско постоење, работите рапидно се менуваат - сега сме само *наша, македонска* кинематографија и сè што правиме го гледаме како наши проблеми и наши дострели така и ќе го споредуваме и одмеруваме со странските искуства за да видиме до каде сме стасале. Се разбира, ќе се угледаме на она што во Европа и во светот е егземпларно, далеку од тоа да имаме илузии дека можеме да се мериме со богатите и развиени кинематографии. Но, во нашата скромна материјално-кадровска и техничка организираност, ќе се трудиме да ги достигнеме постојните стандарди на филмско-уметничкото творештво, пред сè, и да одиме во чекор со духот и нивото на филмската култура што секој наш уметник или ин-

дивидуален консумент ќе го прават современ граѓанин на европската и светската културно-комуникациска интеграција. Затоа, филмот и посебно телевизијата, нудат многу можности со кои светот навистина во последнава деценија, а во иднина уште подинамично станува - *глобално село*, во најпозитивната смисла на метафоричкото значење - како добивање културни информации и духовни задоволства преку филмот и над сè преку телевизискиот сателитски, пансветски *Нетворк*.

Да се вратиме поконкретно на домашните кинематографски услови. Тука, веќе рековме, појавите се дисперзирани. Во базичните сегменти: продукцијата, дистрибуцијата и прикажувањето ја имаме следнава слика: во најважниот и највиталниот - *продукцијата* бележиме позитивни нешта: покрај некогаш единствениот продуцент „Вардар филм“, сега конкуренцијата се проширува со постоењето на најуспешниот годинашен независен продуцент - Трајната филмска работна заедница „Пегаз“ раководена од директорот и неуморен организатор - Панта Мижимаков. Натаму, тука е и постоењето на продуцентот „Три-англ“, а не помалку значајна и многу битна е и улогата на Факултетот за драмски уметности со неговиот филмски отсек, како и продукци-

јата на Телевизијата, во прв ред, Националната македонска телевизија и другите независни, тука, пред сè, мислам на А1. На организационен план битно е и функционирањето на Друштвото на филмските работници на Македонија на чие кормило, по одредениот застој и вакуум - од неодамна застана истакнатиот режисер Столе Попов кој со својот авторитет може сигурно да внесе нов квалитет во дејствувањето на оваа асоцијација и, пред сè, во стабилизирањето на филмската продукција. При тоа директен партнер останува Министерството за култура кое е главниот финансиер на домашната филмска продукција (се разбира, другите извори од спонзори или од копродукциски зафати со странски партнери, се, исто така, подразбирливо добредојдени). Доаѓањето и на нов човек на чело на „Вардар филм“, во енергичната и искусна личност на младиот Горјан Тозија, секако треба да даде резултат. На практичен план, од аспект на создавање филмови во текот на '93 година можеме оптимално да изразиме задоволство. Ги добивме двата најнови играни филма: „Македонска сага“ на режисерот Бранко Гапо и дебитанскиот омнибус „Светло сиво“ чии автори се четворица млади, талентирани студенти на ФДУ во Скопје: сценаристот Дејан Дуковски и режисерите на трите стории: Александар Поповски, Дарко Митревски и Срѓан Јаникиевиќ. Во создавањето токму на овој проект се постигнати неколку позитивни резултати: во прв ред дадена им е шанса на тројца млади синеасти во вистинско време, да го покажат својот сензибилитет во играниот филм и уште повеќе од тоа: „Светло сиво“ е и првата поголема вистинска проба за Филмската Академија т.е. за Факултетот за драмски уметности, а сето тоа не би било можно без финансиската поддршка од страна на Министерството за култура и соработката меѓу продуцентите: „Пегаз“, „Вардар филм“ и Македонската телевизија. Значи, типичен пример за здружување на силите и заедничко копродукциско работење на нашите продуценти. Во годината што измина веќе се заврши и снимањето на проектот „Пред дождот“, деби - дело на сценаристот и режисер Милчо Манчевски кое годинава го очекуваме со нестрпливост. Воедно, овој случај е и првата поголема, и за

иднината неопходна, копродукциска соработка на еден наш продуцент, во случајов „Вардар филм“, со странски партнери, овојпат од богатите кинематографски средини на Франција и, пред сè, Британија. Од неодамна се најавени и најновите проекти на режисерите: Столе Попов, Димитрие Османли и Антонио Митриќевски, (преку од него иницираниот нов продуцент „Хоризонт“). Според тоа, пак, и за овие идни проекти, е на потег Министерството за култура, но се бара и рационално работење на самите продуценти, зашто треба да се има на ум дека потенцијалите се скромни и затоа би требало да се најдат сили, на обете страни, за обезбедување средства за реализација барем на минимум три играни филма, а притоа да не се заборава и на документарниот и, пред сè, на анимираниот филм, чиј оптимум би можел да биде задоволен со пет до шест жанровски остварувања во кратките форми, кои недозволено се оставени на маргините да стагнираат. Од авторско - уметничките резултати во активноста на Македонската Телевизија ги бележиме и значајните остварувања на најактивниот и најплодниот македонски телевизиски режисер Иван Митевски - Копола со неговите настапи на неколку странски фестивали, во прв ред, тоа беше неговиот телевизиски игран филм „Заминувањето од Пасквелија“ придружуван од три телевизиски документарни остварувања со извонредно интересна проблематика. Покрај него се уште и авторите: Аљоша Симјановски и авторот - сценарист Мето Поповски. Од независната телевизиска активност, пред сè, мислам на А1, како пријатно изненадување го примивме создавањето на медиумскиот неконвенционален урбан серијал „Сабвеј“ на група млади соработници на оваа телевизија, чие дело се здоби и со меѓународна награда. Од Македонската телевизија претходно, исто така, добивме значаен медиумски проект во „Кокино“ на авторското трио: Станковски, Трајковски и Абјаниќ.

Во дистрибутерското крило на нашата кинематографија, два различни примера: случајот под стечај со пролонгиран судски епилог на дистрибутерот „Македонија филм“ и ефикасното, би рекле, спасоносно, за нашиот репертоар, работење на независниот дистрибутер „Манаки Филм“ кој во содејство со



*Ацо Дуковски, директор на „Градски кина“ - Скопје
и Горјан Тозија, директор на „Вардар филм“*



*Панта Мижимаков со младите автори на „Светло сиво“ - Поповски,
Митревски, Јаникиев*

Градски кина од Скопје ни овозможи да не се зголеми јазот со она што се случува во Европа и во светот, па така, и ние гледаме еден минимално неопходен процент од најновата, пред сè американска филмска продукција, меѓу кои се повеќето филмови учесници и победници на познатите фестивали или Оскаровци. Кинорежата во Македонија е редуцирана, би рекле, до алармантно стагнарачка состојба. Во некои градови дури веќе и нема киносали, или пак оние што постојат, вртат петпаречки комерцијални филмови и засега сè се сведува на и онака по квантитет, намалената кинорежа, во главниот град Скопје. На овој план под итно, мора, пред сè, да се активираат т.е. да се реновираат киносалите во некои градови, а потоа репертоарот од Скопје да започне да се прикажува и во внатрешноста со што ќе се подигне нивото на понудата, чиј квалитет се надеваме ќе ги врати киноголедачите.

На фестивалски план, годинава како домаќини го апсолвиравме на задоволувачко ниво организирањето на единствениот филмски Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола, во чија организација стојерна улога одигра, пред сè, колективот на Македонската кинотека, а потоа и Домот на културата во Битола како база каде што се одржува фестивалот. Успехот на Битолскиот фестивал со здобиеното организациско искуство, и покрај цајтнотот, пред сите нас како директни или индиректни припадници на македонската кинематографија, и пред сè како земја домаќин, ја налага уште поголемата грижа и одговорност за овој меѓународен фестивал чии квалитети и натаму ќе нè легитимираат не само кинематографски туку и културно. Ја спомнавме Кинотеката. Оваа институција, не само во организирањето на Битолскиот фестивал, туку и во својата матична дејност, станува јадро на македонското кинематографско и културолошко живеење. Современо опремена, функционирајќи во вистинската смисла европски и светски, Македонската кинотека е наш кинематографски знаменосец. Нејзината многустрана активност е вистински репрезент на македонската кинематографска зрелост. Со компјутерската обработка на сите релевантни историски и современи филмско-библиографски и авторски податоци, со истражувачката филмолош-

ка дејност, со издавачките резултати, во прв ред филмското списание „Кинопис“, потоа најновите од серијата изданија (првата книга за македонскиот игран филм, потоа најновата филмографска студија од едицијата за македонските играни филмови посветена на филмот „Малиот човек“, а веќе се подготвува новата - за филмот „Мис Стон“) до неодамнешната организација на Меѓународниот симпозиум на тема: „Филмот и бегалците“, во содејство со фондот Отворено општество на Македонија, како и ревијата на современиот полски филм. Сето тоа се активности и резултати кои Македонската кинотека ја издигаат на пиедесталот на една од најзначајните, не само кинематографски, туку, воопшто, културни институции во македонскиот духовен простор.

На меѓународен план, допрва нè претстои нов самостоен пробив, скроман и со различни настапи - меѓутоа неопходен и драгоцен за афирмација на македонскиот кинематографски и културен идентитет. А од она што како творештво досега сме го собрале, секако дека имаме нешто од тоа и да покажеме, од браќата Манаки до денес, од постарите и од поновите спомнати од оваа година, различни медиумски, филмско-телевизиски дела, кои можат да нè претставуваат како кинематографска средина со свои специфики. Една од формите на популаризација и пласман во Европа и светот се секако настапите на филмско - телевизиските фестивали, ако за тоа имаме квалитетни дела и ако тие бидат поканети од организаторите. Друга форма на презентација е изборот на наши дела преку размена со друга национална кинематографска средина, како денови на македонскиот филм во некоја друга држава. Конкретно, на тој план веќе е понудена возвратната манифестација „Недела на македонскиот филм“ во Словенија, која треба да се одржи во првото тримесечје на идната година. Од познатиот критичар, публицист и уредник од светски ранг, инаку гостин во Битола на фестивалот на Филмската камера, господин Рон Холовеј (Американец кој подолго време живее и работи во Германија) веќе е понудена идејата за посветување цел број на македонскиот филм во неговото угледно германско филмско списание „Дас - кино“. Таа шанса, секако, треба да се искористи.

ЗА „МАКЕДОНСКА САГА“, ИГРАН ФИЛМ НА БРАНКО ГАПО

МАКЕДОНСКА САГА

производство и дистрибуција

ТФРЗ „ПЕГАЗ“, СКОПЈЕ, 1993

Сценарио: Симон Дракул и Бранко Гапо

Режија: Бранко Гапо

Директор на фотографија: Владимир

Самоиловски

Музика: Љупчо Константинов

Сценографија: Менде Ивановски

Костимографија: Данкица Петровска

Монтажа: Димитар Грбевски

Тон: Глигор Паковски

Улоги: Кирил Поп Христов, Билјана Танеска,

Мето Јовановски, Владо Јовановски, Владимир

Светиев, Бедија Беговска



Кадар од филмот „Македонска сага“

И БОЛКАТА МОЖЕ ДА БИДЕ УНИЖЕНА

Најновиот филм на Бранко Гапо, „Македонска сага“, е правен како одглас на традициите на баладичните сказни за љубовта, омразата и смртта. Тема, значи, која може нештетено да се умножува во безброј драмски примероци и убаво да се ситуира во конфликтниот амбиент на кое било социјално милје. Бранко Гапо и неговиот косценарист, Симон Дракул, на чија плодна соработка се секаваме уште од годините кога го снимаа извонредниот „Време без војна“, го лоцира дејствието на новиот филм во еден безмалку идиличен пејзаж на Западна Македонија, во едно село чии добродушни и гостољубиви жители се од муслиманска вероисповед. Ете тука, во тој древен мир, заштитен од светлината на просирниот воздух, од негибнатата девственост на столетните шуми и потоците, ќе се роди, како библиска експлозија, големата љубов на убавата Џемиле.

Централната тема околу која ќе се групираат и ќе се разгранат нови тематски ограноци, останува љубовта, таа голема и неодгатлива емоција, што во својата златна утроба може да ги проголта најсмелите надежи на дремливите цинови зачаурени во нашето срце, неговите сурови болки, сета радост на живеењето и сите молскавични закани на смртта.

Но љубовната приказна не би ни ги открила тајните на срцето на љубовниците и од

нејзиното чувствено јадро не би се раширил оној опоен мирис на среќата, тагата и смртта, ако пред патот по кој одат љубовниците кон својот рај, не се испречат прапотопските чудовишта на зависта, самољубието, омразата или егоизмот. Во „Македонска сага“ застрашувачката сила која ќе го нагрди и обезглави најубавото и највеличествено чувство во животот е чудовиштето наречено религиозен фанатизам. Момчето кое се фати во тоа маѓиско, фантастично оро на љубовта е рисјанин, а девојката, која не можеше да ја сопре божествената чувствена лавина на своето благородно срце, ѝ припаѓа на исламската вероисповед. Средба од која, наспроти убавината во срцето на љубовниците, се излева смртоносен порој на зла крв која ќе ја донесе во мирното и идилично село алчната сотона, да ликува и триумфира над обезвредените дарови на љубовта. На овој див атак врз судбината на љубовниците не ќе можат да му стават крај ни најпреданите претставници на Господа и Алаха, мудриот игумен и далекувидниот оца.

Идејата за трескавичниот пораз на љубовта, се разбира, не е нова и таа би требало, според интенциите на сценариото, да се разграни од митот за презрената во љубов во

елегичен дитирамб за неповратната загуба на милениците на бога.

Позицијата во која се најде хероината на „Македонската сага“, чувствителната и храбра Џемиле, жанровски, а тоа значи и етички, не ѝ припаѓа на трагедијата. Навистина, таа типолошки може лесно да се вброи во номенклатурата на генеричките ограноци од стеблото што раѓа силни, пожртвувани, па, според тоа, и трагични личности. Но Џемиле на некој начин е насила оттргната од фамилијата на своите трагичарски побратими и оставена во состојба на една ни малку возвишена неизвесност, рамна по тривијалноста на последиците, на баналното предавство на кое срамно се согласи момчето што ѝ се заколна на верност. Хероичното поведење на оваа храбра и мила девојка не е ставено на проба и искушение, па така доблесната побу-

да на нејзиното срце да му се спротивстави, ако затреба, на цел свет, само да ја спаси својата љубов, остана осуетена, или подобро кажано, успана.

Случајот со типолошката формација на Дамјана, меѓутоа, е уште позамрсен. Портретот на овој млад човек дојден од големиот град во зафрленото село како да е заробен од клишеа кои си противречат едно на друго. Недефинираните драмски рамки на неговото морално, па и емоционално поведење ги потхранува до таа мера дилемите за цврстината и искреноста на неговата љубов, што гледачот се доведува во ситуација да не им верува на правилата на играта во која рамноправно учествуваат сите ликови, од една страна и сите елементи на драмата, како и сите амбиентални својства на нејзината иконографска структура, од друга.



Мето Јовановски во „Македонска сага“

Според кодексите на мелодрамата која, во тоа не треба да се сомневаме, не е никаков сурогат на трагедијата, туку понапред, нејзина варијантна замена или, донекаде, поедноставена жанровска алтернатива, во заклетвите и ветувањата што нашиот херој ѝ ги дава на вљубената девојка, не би требало да има никаков сомнеж. Благородната и верна Џемиле, а заедно со неа и гледачите, ги примаат едноставно доблестите на младиот Дамјан како морален, односно драмски факт, без чија веродостојност сижејната конструкција би ја изгубила психолошката монолитност. Но Дамјан, сепак, во најпресудниот миг што ќе ја предизвика смртта на очајната девојка, не се најде покрај неа. Неговото необјасливо отсуство ќе ја разгори агонијата на моминското срце на начин што ќе ја деградира и унижи невиноста на љубовта. Во исто време, овој неочекуван пресврт ќе внесе уште напред и забуна во рецептивната готовност на гледачот тој да ги разликува вистинските од лажните инкарнации на добрината, искреноста, благородноста и храброста.

Со моралниот дигнитет на овие духовни вредности кои, се разбира, можат да се изболчат во своја спротивност, но за нив, нели, сега не станува збор, не би требало да се однесуваме како со фетиши, а уште помалку како со хипотетични, лесно одомакени и уште полесно отфрлени идеали.

Ношалантно протурената можност да ѝ се прости на заборавноста со која младиот Дамјан се колне во искреноста на својата љубов, е голема стапица за самоувереноста и офанзивноста и на најбујната фантазија. На прашањето што си го поставува секој оној што ги разликува причините на недоразбирањата и судирите од нивните изговори: - Зошто Дамјан ја напушти Џемиле? - се надоврзуваат цела низа други, подеднакво наивни загатки за кои, сепак, не ќе се добие јасен и конкретен одговор. - Кога веќе замина, зошто Дамјан се врати во селото - гласи едно од тие многу прашања. И како се случи, бегајќи од смртносните куршуми со кои го гони Џемилиниот брат, толку прецизно да ја одбере циновската крошна на соборениот костен и, како во кореографска постава, да се набоде во исусовски грч, на нејзините шилести гранки. При тоа дали со божје провидение или со желба да им се врати на енигматските игри греш-

ното момче Дамјан остана поштедено од казната за своето неверство, или, пак, сето тоа се случи благодарение на смелите изливи на фантазијата на Бранко Гапо на која веќе сме навикнати. Малку поинаку се поставува и прашањето на која цел ѝ служеше сцената во која, со ритуален патос, се сече столетното стебло, под чиј труп ќе ги остави старите, грешни и испоснички коски езотеричниот Светиев. А стариот муслиман, кого Светиев го толкува со дискретна незаинтересираност за неговата болка, во кој бунар го истури својот верски, или, барем, морален фанатизам, во кои пештери ја исуши радоста по украдената глетка на убавиот цвет кој побратимените фантоми на неговиот син му го зедаа без да пуштат глас.

Од ова изболство на мотиви што во други пригоди едноставно се лепат за сензибилитетот на Бранко Гапо и се преобразуваат во чудесни слики за љубовта на романтичните девојки, можеа да живеат цела низа тажни приказни за чувствителните и храбри убавици што безмерно умеат да љубат, и да се борат за својата среќа. Чувствената густина што од секој пораз во таа борба се разливаше во сетилна експлозија не губеше ништо од природниот лиризам на приказната и од нејзината метафизичка перспектива („Време без војна“, „Време, води“). Но во филмовите што го поставија Бранко Гапо на самиот врв од пирамидата на нашите успешни автори, правилата на играта се почитуваат со строгост која не ѝ противречеше ни на драмската конзистентност на приказната, ни на слободата на метафориката со која луѓето, нивната борба, нивниот сон и гнев стануваат еден усвитен, пробоеен миг на фантазијата способна со неизмерната енергија да го преплави сиот космос.

Во „Македонска сага“, меѓутоа, почитувањето на правилата на играта е само еден од изговорите тие да бидат изиграни. Понекогаш овие премолчани неверства можат дури да создадат илузија дека извесни филигрански обликувани фрагменти (како средбата на Петар Темелковски со очајната Џемиле), можат да живеат самостојно и дури од својот густ лиризам да му вдишат живот на

статичниот свет и на неговите живописно костимираны марионети. Но тие убави одломки одлеани од поетиката на филмовите во кои владееше духот на стилистичкото и наративното единство, нè прават уште понедоверливи. На нив, всушност, почнавме да гледаме со недоумица уште во првите секвенци на убаво започнатата приказна за големата загуба на љубената девојка. Снежниот планински пејзаж со подмолните виулици пред големата манастирска порта, достоинствената фигура на Зафир Хаџиманев во строга калуѓерска мантија, го исполнуваат амбиентот со опојната неизвесност пред објавата на голе-

мата тајна. Но таинственоста за мошне кусо време почнува да се осипува и да исчезнува од притисокот што врз крвкото стебло на приказната го вршат не само клишеата, туку и реториката на хрониката, преземена од духот на времето кога човечката драма и мудроста на неговиот опстанок калиграфски се испишуваше на пожолтените страници од манастирските летописи.

Навистина, зад решението да му се додели нараторската ролја за описот на една трагична љубов, на благородниот свештеник, во еден миг ни се пристори дека дискретно се огласува мудроста на големиот скептик кој ќе



Билјана Танеска како Џемиле и на премиерата на филмот

го релативизира патосот на страдањата и, заедно со него, двосмисленоста на предавството. Убава можност да се протресат на свеж воздух и ауратските украси на веќе монохронниот фолклор, но, ете и таа можност остана во доменот на фикцијата. Мудриот толкувач на трагичните настани, сосема сериозно, епски убедливо го огласуваше подмолниот татнеж на камбаната која го испрати младиот живот во вечноста, и како старите летописци, култно прираснати за испосничката ќелија, под скржавата светлина на манастирската свеќа, ќе ја вткае драмата на младите луѓе во мрежата на проблемите со кои се соочува модерниот свет, сеедно што острицата на еден од тие проблеми е поместена во живописното село во Западна Македонија.

Скептикот, кој во најголем број случаи е прекрасен преносник и гласноговорник на интуицијата која Бранко Гапо убедливо ја негуваше во творечките мигови кога ја задолжуваше македонската кинематографија со некои од нејзините најрепрезентативни дела, во „Македонска сага“ едноставно замолкнува, небаре се согласил на предавството да му го даде својот глас на неискусниот, па и наивен алтруист. А тој, алтруистот со трогателна нежност го слика идиличниот пејзаж на селото и ги портретира неговите жители со дебели наноси од светли колоритни блокови, кои им ги затскриваат очите, нивниот сјај, но и пулсот на нивното живеење. Во рустикалниот амбиент на русоовска добрина и природност со која се наградени овие добродушни луѓе, како да се згаснати сите конфликтни жаришта, па отаде, и првиот туѓинец, дотолку повеќе што тој ја носи и аурата на даскал, штом ќе ја помине нивната ограда, великодушно се прогласува за голем пријател.

Но сенката на непријателството и раздорот, кога-тогаш, ќе мора да се наднесе над ова аркадиско парче земја, таа ќе ги растресе од темел нивните животи и ќе се исправи, макар и како закана ограничена на заедницата на семејството, додека не ја земе својата жртва. Таа искра на судирот што ќе се разгори во огромен пламен кој ќе го проголта животот на убавата Џемиле, ќе дојде од дивото срце на нејзиниот брат кој, еве еден убав парадокс - не само што ги зачува фетишите на традиционалниот морал во милјето на ци-

вилизираната Германија каде што привремено живее, туку ги пуштил уште пожилаво да се шират и да му ја трујат душата.

Во секвенците што ја откриваат грубата, ненаситна сила на фрустрираниот брат кој во извесна мера патолошки е насочен кон љубовта спрема сестра си, од една страна, и библиската верност на младата жена, сета предадена на големата љубов од друга, ќе го откриеме изворното драмско јадро на приказната кое, останато без вплеткувањето на другите ликови во неговото гравитационо поле, без учеството на селото, на природата и светот, попусто сигнализираше на некои посложени драмски задачи и цели; да ни ја покаже во сиот библиски сјај убавината на моминската љубов и моралната цврстина на чувствата на избраникот на нејзиното срце.

Меѓутоа, распоредот на главните драмски пунктови неповратно се измени и тој се распадна на штета на големата идеја за вечниот триумф на љубовта над тривијалните итрини и измами на смртта.

Од остатокот на оваа библиска тематска целина се распрснаа маргинализираните фрагменти меѓу кои се издвојува веќе споменатата впечатлива епизода на битката што пожртвуваната Џемиле ја води против деспотските забрани и навреди изречени од пратеникот на Луцифер кој е отелотворен во ликот на нејзиниот брат.

Затоа, во талентот на Билјана Танеска која умее без стереотипни обопштувања да ја изрази моралната и поетската величина на болката, како и во спонтаноста на играта на Владо Јовановски, контролирана, сепак, од инстинктот што ги отфрла претерувањата, добивме најубави примероци на полетната радост што може да ја донесе само уметноста на глумата. Без нивната заложба и без влогот на бриљантната камера на Владимир Самоиловски, кој најде извонреден аудитивен пандан во музиката на Љупчо Константинов, на филмот кој толку долго време го очекувавме и предвреме му се радувавме, му се закануваше опасноста да го голтне сеништето на предвремената заборавност.

„МАКЕДОНСКАТА САГА“ КАКО НЕУСПЕШНА ТРАГЕДИЈА

ЛУДИОТ РОМЕО И НАИВНАТА ЈУЛИЈА

*Неопходна е голема
креативна сила и
инвенција за една
истрошена категорија
- ренесансна трагедија
- да му биде понудена
на современиот
гледач.*

Средбата на критичарот со нов филм од македонската продукција наликува на соочувањето на изгладнет пустиник со трпеза полна со храна. Тоа, секако, не е добар момент за изразување на какви било чувства или опсервации, зашто како што за изгладнетиот е необично прашањето каков е квалитетот на храната, така и пред сведокот на појава на нов филм од македонската продукција, по речиси четири години, се поставува уште едно исто толку необично прашање: - Како поради значењето на настанот да ја совлада својата еуфоричност и објективно да му пристапи?! Имено, фактот што критичарот бил поплавуван само со соочувања со увезени вредности создал ситуација во која тој е прекритичен, бидејќи, го изгубил чувството за локалните околности во создавањето на едно синаестичко дело.

Можеби под влијание на вториот факт, гледањето на најновиот филм на Бранко Гапо „Македонска сага“ не се одлепува од првичниот, но мошне силен впечаток дека филмската креација е некаков екстензивен, сложен и практично недовршлив процес и тоа, што се вели, „само по себе“. Наеднаш ви се причинува дека, речиси, е невозможно да се направи добро сценарио во кое драматика-

та ќе се развива по методот на временското степенување, дека ликовите ќе говорат со природен јазик и дека меѓу нив ќе се води дијалог, а не монолог, или дека постапките на протагонистите секогаш ќе бидат мотивирани и логични...

Ако, во исто време, гледате некаков светски хит и навистина заборавите на неговото потекло и на парите кои „лежат“ во неговото создавање, едноставно такви прашалници не ви се јавуваат во свеста. Тука се можни многу „ама“, но и една вистина - дека нам основните тајни на филмот, кои кулминирани се читаат како негова лесна дегустација, сè уште не ни се достапни и тоа, ако може сето тоа да се локализира, - уште во фазата на подготовките.

Така, основниот проблем на „Македонска сага“ лежи во изборот на темата која дури и во контекст на географското ситничарење и „препокривање“ со „специфичностите“ на Река, изгледа некако анахроно. Апликацијата на приказната за Ромео и Јулија во рамките на односите меѓу Македонците со различна вероисповед, па до некаде и Македонци кои живеат во сосема различни културни милјеа, е можна само ако се совлада основната дилема: што бараат тие двајца со своите проблеми сега и овде, воопшто!?

Имено, сите оживувања на оваа ренесансна трагедија по „смртта“ на реализмот и појавувањето на многу други „изми“ стана можна ако сосема се „испреврти“ дејствието, ако ликовите добијат други мотивациони комуникации и значења. Во светот во кој, сепак, во основа, релациите меѓу половите се ослободени од толку многу табуа, посебно сред оние што денес ја сочинуваат публиката, значи меѓу култивираниот „плебс“, предизвикот на „Македонска сага“ може да изгледа само извештачено и претенциозно.

Необјаснетата мотивација на целата таа трагедија „на теренот“, во самиот филм, кога на ниеден што излегува од киносалата не му се јасни постапките на младиот учител, главниот лик во драмата, произлегува од тоа што во стартот било невозможно нему да му се навре кошулата на трагичното - јунаците (и Тој и Таа) сосема слободно можеа, покрај ситните перипетии, да заминат во Големиот град и да живеат онака како што сакаат. Додека во класичната трагедија, како што вели Кот,

јунаците од прозорецот го гледаат коработ кој треба да ги однесе подалеку од неволјите, но сите знаеме дека тие нема да стигнат до него, тука сите се чудиме зошто коработ не се отиснал во морето или уште повеќе - зошто Тој дезертирал без потреба и не застанал крај кормилото!

Трагедијата претпоставува - ако може да се рече - извесност на неизвесноста, а таа во „Сагата“ не се одржува со оној интензитет кој е неопходен. Дури, слободно може да се рече дека во втората половина од филмот конците се сосема испуштени: можната тензија за генерацискиот судир на сфаќања („Ромео и Јулија“) попушта, а се јавува „колизија“ во рамките на истомислениците по културното милје во кое растеле (братот на девојката живее во Германија, а момчето е, рековме, градско дете), што оди на сметка на „подносливоста“ на тезата. Таа треба да се замени со идеолошки матрици за неможниот спој на истојазичното население кога е во прашање религијата како брана, но тука се



Кирил Поп Христов (Дамијан)

„вметнати“ ликови на муслимански односно христијански пастири како најтолефантни луѓе во енклавата! Значи одново една крупна нелогичност која тешко се проголтава. И што е поважно - дури и да имаме поинаква поставеност на ликовите на монасите, односно оцата, ќе дојдеме до тезата за невозможниот спој на оние „кои си се свои“ што, пак, за Гапо отвора други „фронтови“, кои тој, барем, во принцип ги одбива. Неговата теза секако е на „спојливоста“, а не на „одбивноста“ на двете гранки на македонскиот род!

Во таков лавиринт на значења се фрлени и ликовите кои претставувале енигма за голем дел од актерите. Тука тие се најмалку виновни, бидејќи тие треба сосема да расчистат со себе си што се бара од нив пред да тргнат во авантурата наречена снимање на филм. Видливо е, на пример, дека младиот главен лик започнува како наивно и просто-душно суштество, дека во текот на голем дел од дејствието се „трансформира“ во пресметливо, но решително суштество, а дека

крајот на филмот го пречекува како „исчезнат“, што е само сликовит одраз на изгубениот лик кој не можел да биде заокружен како препознатлива и прифатлива персона.

Режисерот како да се обидел преку натрупување на ликови да надополни многу празнини во актерската (а всушност сценаристичка) уверливост, која дејствува како дополнително оптоварување: филмот има премногу масовки, а во него, за жал, во кадри од само неколку секунди се трошат импозантен број актери од „првата лига“. Тоа е просто вадeње на авторот на „кодираното“ мислење за одделни актерски големина кое постои во публиката, а не е одраз на вистинската потреба од такво „трошење“ на националниот потенцијал.

Сета таа ситуација некаде мора да доживее непријатна кулминација - натрупувањето на слабости треба да доживее некакво „крешчендо“ кое, можеби, струи во свеста на гледачот и низ некој вешт „рез“ на авторот ќе се отвори во форма на нови, неочекувани



Билјана Танеска (Џемиле)

драмски можности. Се добива впечаток дека Гапо, во рамките на својата вообичаена преголема верба во моќта на литератите, и го држел како адут оној дел од сценариото на Дракул, во кој тој на јазикот на поетскиот симболизам, околу стариот даб конструирал расплет во кој ќе настапи брзо и импозантно растоварување на непријатниот „багаж“: ќе се заокружи визијата на трагичноста, на нерешливоста на проблемите на јунаците, па дел од нив и ќе го напуштат овој свет. Така, самото финале ќе остане како завршница со помалку „шаховски фигури“, значи вообичаена ситуација за добра „мајсторка“.

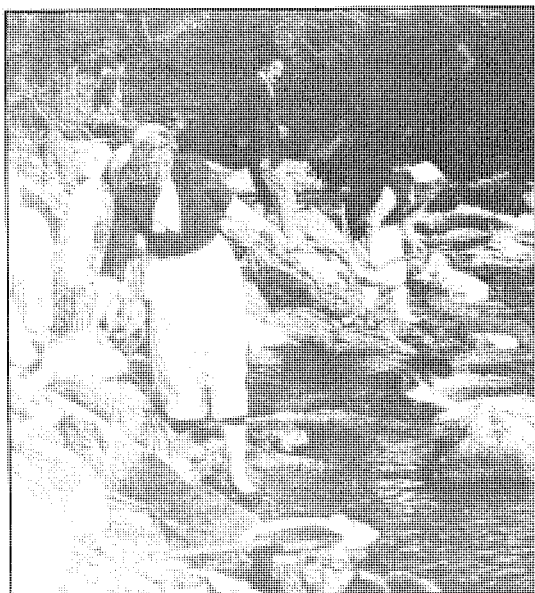
Но, онака како што таа ситуација е замислена, таа би претставувала огромен залак и за најголемите мајстори на филмот, а камоли за лица со домашна, значи скромна креативна кондиција и искуство. Вкрстувањето на јунаците околу дабот што паѓа и го зема својот „данок во крв“ - дејствува извештачено и немотивирано, небаре некоја невидлива рака, а не нивната волја и свест ги турка на тоа место. Визуелно гледано изборот на местото, исто така, не е претставен како логично решение: тука има едно патче, а не крстосница која би се оправдувала со движењата во претходниот дел од филмот, а самата визуелизација е под нивото на окото на професионалци.

Секако, тука не е небитно да се каже дека во свеста на гледачот, исто така, е „кодирано“ искуството со слични симболични расплети, дури имавме и еден косовски филм кој се викаше „Стариот даб“, снимен во 1975 година - но тие, барем, не беа толку претенциозно потпрени врз „шумарството“. Настана што имаме и грубо нарушување на темпото на филмот, кое во овој сегмент како да ја презема брзината од хоророт, за што нема драмско оправдување, ниту, пак, има еквивалент во уметноста на монтажата, а, исто така, се „одлепува“ од актерското присуство - освен во физичка смисла - што можеби и можело да биде некаква неискористена „компаративна предност“ на „Сагата“.

Иако филмот е закитен со трета награда на фестивалот „Манаки“ во Битола за своите визуелни вредности, тука мораме да додадеме дека делови од филмот се карактеризираат со недозволиви недоследности на

полето на единството на времето и просторот. Да ги земеме само првите кадри во филмот - калуѓер (Зафир Хаџиманов) го сретнува главниот лик (Учителот) во една зимска ноќ, „илустрирана“ со изобилство на снег, виења на волци и слично. Калуѓерот сред тој мрак влегува во манастирската порта и кога камерата го дава како го симнува багажот од магарето веќе сме сред пладне, во некаков мајски ден. Токму кога помислувате дека Гапо се служи со некаков „флеш - бек“ (што пак не е вообичаено за самата шпица), калуѓерот влегува во својата келија и погледнува од прозорецот, а надвор е одново јануари, ноќ и одново се тука оние волци... Има уште неколку такви ситуации (пристигнувањето на учителот во селото - по патот навејува „сериозен снег“, а учителот стигнува во селото небаре на Ѓурѓовден) и тие во голема мера го поткопуваат авторскиот кредит на сите учесници во филмот, пред сè, на оние што се зад камерата и кои не се почетници во никој поглед за да им се допуштат такви пропусти.

Така и доаѓаме до вкупниот рејтинг кој го обезбедува „Сагата“, а кој ни малку не е поволан за Гапо, Дракул и другите автори. Тие некако лесно и брзоплето ја губат шансата да останат во доменот на доброто помнење.



Кадар од филмот „Македонска сага“

РАСЧЕКОР ПОМЕЃУ ЗАМИСЛЕНОТО И ОСТВАРЕНОТО

Секое појавување на домашен, македонски игран филм, во, за жал, одамна загубениот ритам на продукциски и авторски континуитет, мора да нè радува. Балансот од идеални четири филма годишно веројатно би им дал можности како на постарите, поискусните режисери да ја испишуваат својата полна, а не испрекината творечка линија, така, што е уште поважно, и на младите и на дебитантите да им се дадат повеќе шанси, не само да се појават, туку и да траат во нашето филмско творештво. Се разбира, за сите, старо правило останува квалитетниот филм.

Така и појавата на најновото остварување на Бранко Гапо радува од повеќе причини. Прво, поради него самиот, зашто е еден од столбовите на македонскиот игран филм и затоа што скоро секогаш за неговите проекти се сврзани и многу други творечки, соработнички имиња и, пред сè, поголема актерска екипа на поискусни или помлади артисти. За сите нив работењето со Гапо мора да е посебно доживување, сигурно и напор (на пример, филмот „Македонска сага“ е сниман во зимски амбиент во едно планинско село) во секој случај, Гаповата енергија дејствува позитивно „заразно“. Значи, нè радува појавата на најновото дело на Бранко Гапо „Македон-

ска сага“, зашто скоро како да заборавивме кога последен пат правел игран филм, природно ни е далеку секавањето на последниот „Време, води“, но ниту по вина на режисерот, а најмалку по наша. Главно, Гапо со својата упорност одржува какво-такво полезно присуство во домашниот филм. „Македонска сага“ е воедно и подобновена соработка меѓу авторскиот тандем: писателот Симон Дракул и Бранко Гапо чие заедничко остварување „Време без војна“ е сигурно еден, не само од најдобрите филмови на Гапо, туку и воопшто во македонската кинематографија.

Филмот „Македонска сага“ е најавуван како своевиден Ромео и Јулија од Македонија, што значи - Шекспировските трагични љубовници и нивната забранета љубов се накалмени на наши услови, под нашето балканско поднебје. Замисленото главно е и остварено. Фабуларното јадро го прават централните личности, во првиот круг: Дамјан-младиот православен учител, кој доаѓа во селото Веле Кораб во Реканскиот крај, каде што се вљубува во Џемиле-младата Македонка од муслиманска вера, веќе ветена за друг и чија возвратена љубов спрема Дамјан е ерес и анатема пред најблиските и воедно пред општиот селски и религиски морал на светот

на кој му припаѓа. Во вториот круг е оцата Мустафа - тој локален мудрец кој треба да го моделира и амортизира сторениот грев, да го згасне можеби и предоцна веќе предизвиканиот гнев, или во првите намери да се спречи и одмаздата што раѓа зло. Тука е, се разбира, и таткото на Џемиле кој се чувствува посрамен, како и братот гастарбајтер кој треба да ја одбрани и одмазди загубената чест на сестра си и извалканиот образ на семејството. Во суштина сценаристите Дракул и Гапо, (вториот, поттикнат од литерарните, дамнешни, замисли на првиот, кој, пак, очигледно не се откажувал од привлечноста на материјата) го актуелизираат константниот проблем на, би рекол, торбешкиот синдром - премрежјата на Македонците кои го говорат најизворниот и најсочниот македонски јазик, но кои за вера не го имаат православјето, туку исламот, иако како што многупати ќе биде повторено, сите луѓе се еднакви пре Бога, тој Бог за едните - православните Македонци е Исус Христос, за Муслиманите - Алах. И кога веќе ќе се случи забранетата љубов меѓу дојденецот, религиски натрапник од големиот град - во муслиманското село, - Дамјан и локалната убавица Џемиле - тука во прв ред реагира оцата Мустафа кој прво го опоменува Дамјана дека копа бунар на погрешно место, што ќе рече дека љубов меѓу припадници на две вери е неможна, за потоа добронамерно да го извести и таткото на Џемиле за да го спречи најлошото. Но, љубовта е посилна од забраните, таа едноставно им се случува на младите, меѓутоа семето на немирот е посеано, страстите се разгоруваат за да кулминираат во зацртаната шекспировска трагика. Во еден миг загледан во планинските височини отецот Андреја ќе ја изрече суштината на проблемот, советувајќи го вљубениот Дамјан да се откаже од чувствата, велејќи: „Толку убавини, а со колкава поделеност меѓу луѓето“. Така некако парафразирано гласи авторската мотивираност на Дракул и Гапо - во Реканскиот крај - луѓето од ист народ да се поделени на две религии - со запрашаноста: Дали тоа е некакво проклетство, наследено од минатото, кое како императив мора да трае? - или пак: Има ли шанси во иднина тоа поцивилизациски да се надрасне? Првиот и најделикатен испит во сегашните времиња се

обидоа да го положат Дамјан и Џемиле и во тоа не успеаја. Осуда или предупредување? Авторите не се децидни ниту, пак, имале илузии, да бидат дидактички - моралниот предизвик е фрлен, па секој нека размислува за тоа на свој начин. На режиски план Гапо, и покрај пројавените слабости, успева да ја долови димензијата на драмата и трагиката низ подразбирливата ескалација. Но, режисерот Гапо не би бил она за што како личност веќе самиот во досегашниот период ги изградувал своите карактеристики, ако во амбициите не внесе фабуларно-режиски претерувања. Тоа најмногу се чувствува во начинот како ја замислува, инаку многу деликатната љубовна врска меѓу Џемиле и Дамјан од која многу зависи конзистентноста на филмот. Опасната врска е сама по себе доволна да внесе драматика и затоа немало потреба онака спотовски да се исфорсира до разводнетост и помалку артифициелно да се наслика еротската сцена меѓу забранетите љубовници. Кога така се режира сцена меѓу градско момче и селска девојка која живее под тотална забрана - мора да се внимава колку и како тоа може да биде изведено. Старо правило е дека подразбирливото, назначеното еротско е со поголема вредност отколку откриеното, да не речам, профано-разголеното. Втората забелешка до режисерот е ескалацијата на трагиката, зашто, се чини, природниот крај е веројатно самата трагична смрт на Џемиле која е доволна казна како за семејството, така и за поширокиот селски амбиент. Ритуалот, пак, на самоказнувањето со срушеното суво стебло на таткото (барем така го читаме) е дозирано, а случајното, и не баш убедливо изведеното, паѓање на Дамјан кој бега пред разбеснетиот брат на Џемиле, за притоа како на распетие да се набодне на гранки како љубовник-грешник - е исто така режиски префорсирана секвенца, со потребата, веројатно на режисерот, откако ќе се почувствува безнадежната смрт на младиот грешник - оцата да се појави како спасител за да ја овозможи неговата катарза. Филмот е и онака предолг, па токму во редукијата на нанижаната трагика во ваквото финале и без неколкуте непотребни сцени пред тоа (што се нефункционален режиски гарнир) можела драматиката, а и самиот филм да се стегнат. Инаку,

во дебитантот - директорот на фотографијата Владимир Самоиловски, заслужниот лауреат на неодамнешниот фестивал во Битола - режисерот Гапо го има најзначајниот соработник. Камерата е динамична, во разновидни движења таму каде што е потребно и со главно добро кадрирање, со што, на општ план, е доловена питеорескноста на Реканскиот крај чии убавини се втиснати во фотографската гама на Самоиловски. Музиката подлога на композиторот Љупчо Константинов внимателно, би рекол, скромно ја придружува визуелната драматика, монтажата на Димитар Грбевски е во функција на драмската ритмика со што главно и тајмингот е одржан под контрола, како ублажување на должината на филмот. За сценографот Менде Ивановски и костимографката Данкица Петровска - задачата во автентичниот инспиративен амбиент била олеснета. И конечно - носечката задача што во филмот ѝ припаѓа на актерската екипа. Централните улоги на забранетите љубовници: Дамјан и Џемиле, обајцата дебитанти: Кирил Поп Христов и Билјана Танеска онака како што ги водел режисерот се остварени оптимално, не е доведена во прашање уверливоста, иако и за тоа постоела опасност, а талентот кај овие двајца

млади артисти е латентно присутен. Една од најзрелите, не навлегувајќи во она што не сме го виделе - (спорот меѓу режисерот и актерот околу исфрлените сцени) - е секако креацијата на Мето Јовановски како оцата Мустафа, а негов поблед пандан, според логиката и околностите на потребата за појавување е вториот религиски претставник отецот Андреја, во коректната интерпретација на Петар Темелковски. Третиот дебитант, носителот на една од главните улоги - Владо Јовановски како братот на Џемиле солиден, Владо Светиев во улогата на таткото на ниво на задачата, а Бедија Беговска како мајката, дискретна во појавата и изразот, каква што е и пасивната природа на личноста што ја толкува.

Со еден збор, филмот „Македонска сага“, е дело зад кое Бранко Гапо, со сета своја режисерска природа и темперамент, со маниите и доблестите, стои и што со задоволувачки процент на кинестетско искуство испишува просечно обоена страница во својот опус и во македонската играна продукција. И сосема за крај, надвор од уметничките дострели на делото, секој респект и поддршка за уделот на Трајната филмска работна заедница „Пегаз“ и директорот на филмот, неуморниот Панта Мижимаков.



Билјана Танеска и Петар Темелковски

ШЕКСПИРОВИОТ ПРЕЛЕТ НАД РАДИКА

Основниот хендикеп на еден ваков напис би лежел во студениот и мошне ладнокрвно изречен факт дека новинарско-критичарските пера во изминатите триесетина месеци немале преголема можност да се изострат на примероци од овој вид, што подразбира - домашни филмски продукти составени и наменети за секогаш гладниот кинопарзар во земјава. Со тоа не имплицираме дека реално е да се очекува извесно и делумно запатување на средствата за пишување, но при ваков обид можно е, па дури и умерено-пожелно да нè повлече една навивачко-гостопримлива матица која и на сентиментален план ќе се потруди да ни ги згрее срцата. Напорот да се одржи каква-таква континуирана продукција во Македонија ќе остане вреден за пофалба дотолку повеќе што во '93-та на светлината на денот и во темнината на салиите, покрај „Македонска сага“ се појави уште едно остварување, омнибусот „Светло сиво“, па земено во целост со право може да се смета дека, по исклучително посниот период, ненадувачки е што имавме, за наши услови, навистина плодотворна и берикетна филмска сезона која се граничи со чудо. Со тоа, потврдувајќи ги многупати изречените декларатив-

ни амбиции, веројатно и секогаш скржавото соодветно министерство со поширока рака ќе размислува за една од највлијателните уметности на веков која кај нас сегментарно воскреснува веќе според штедроста на споменатата каса, а на чија недефинирана содржина се јавуваат претензиите на многумина. Но ако според утрото денот се познава, оптимистички е да се очекува чудата да се случуваат и по третиот ден и надвор од Милано.

Затоа, ако успееме да ги тргнеме настрана еуфоричните и разгалени расположенија, а бездруго и огромното чувство на пријатно доживување што ни го предизвикува изречениот македонски збор од устите на нам познатите и блиски лица, тогаш би можеле со редовна критичка опсервација да сирнеме во подвижните слики што ги стокмил Бранко Гапо, човек со несомнено кинематографско искуство и со најмногу снимени играчки проекти во Македонија.

Најнапред, од основна, битна важност е да се истакне желбата на авторот, заедно со косценаристот Симон Дракул, да допрат и да отворат една крајно трауматична тема која, пак, може да се смета за типична во бал-

канското секојдневје, но која без дискусија и поголеми натегања лесно може да се транспонира во која било реална или иреална конфликтна средина во светот. Бидејќи човечкиот род и неговата таканаречена цивилизација во својот милениумски развој ретко се обидуваа да ги бришат бариерите, туку напротив, како да сакале да ги постават и додржат што подолго време, па така забранетата љубов на христијанин и муслиманка со тоа добива општоглобални димензии и јаснотија во кореспонденцијата со секој гледач кој живее на која и да е географска ширина и должина. Ако искрено се потсетиме, ваквата тема, се разбира, во најразличните домицилни варијанти, ќе ја сретнеме и во многу други остварувања, што значи дека е мошне привлечна и често користена, а Шекспировиот оригинал на хартија, веројатно, ќе остане и ненадминат, и покрај идните разработки. Но, овој факт на препознатливост, а за некого и банална предвидливост, воопшто, и не може да се третира како недостаток, туку токму како голема предност што си ја обезбедува филмот уште во стартот. Е сега, како контраг на суровиот дневен поглед тука секогаш постојат некои идилично-патетични и идеализирано-романтични премиси за победа на она што се вика искрена и вечна љубов чија вселенска сила руши секакви меѓи меѓу народите и верите, но таквиот книжевен пристап е адекватен, лесно ќе се проголта, па дури е и сосема пожелен и очекуван кај проект што ќе се определи во досега споменатиот правец. Во таа смисла оправдана е намерата на авторите во никој случај да не експериментираат и прецизно да го задржат веќе испробаниот срцекршачки и солзороначки модел на кој навикнале гледачите. Од таа страна затоа нема, ама баш никакви забелешки, а кои на слични дела им се упатуваат во смисла на претерана сладникавост, што овде елегантно е избегната и задржана во пристојни емоционални рамки, со доза на умереност.

Меѓутоа, погледот од спротивниот агол забележува дека во филмот се присутни и релативни недоречености, особено ако се земе предвид развојот на драматуршката мисла која течејќи горе-долу праволиниски и скоро без оној дух за кој пред малку говоревме,

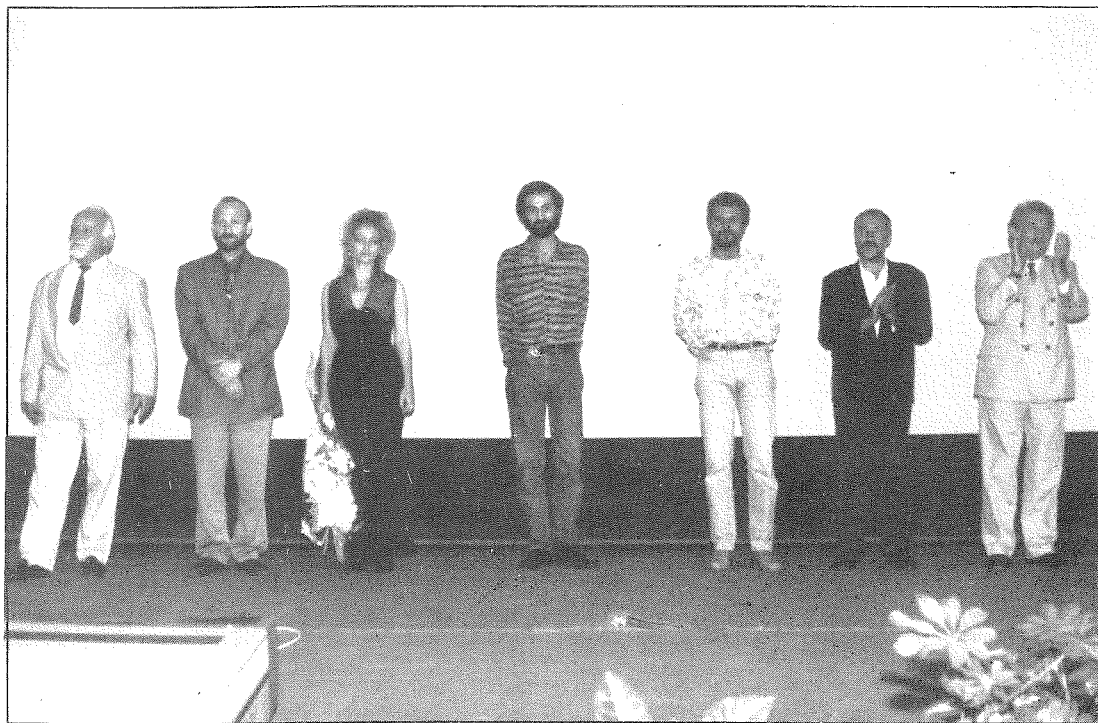


Кадри од филмот „Македонска сага“

како да ги остава гледачите малку настрана и не ги вовлекува во виорот на чувствата што би бил потег на занаетска умешност од прв ред. Нецелосно следејќи ја таа насока, во дејствието се јавуваат одредени нејаснотии и лежерни решенија на сцените со ослабната мотивација, со што индикативно и посредно може да се насети ниското ниво на дефинираност и профилираност на страните во судирот, а што натаму си задржува свои последици врз вкупната жестокост која во ваков проект би требало да биде истакната и нагласена, особено на планот на социолошкото и психолошкото опкружување. Од тој аспект, постои и очигледно неснаоѓање и талкање на дел од актерската екипа која иако присутна, не си го наоѓа своето место таму каде што треба. За среќа, „главните“ функционираат и се движат доволно вешто: актерската игра на Билјана Танеска и Владимир Јовановски е стилски израмнета, наместа мошне солидна и издржана, уште повеќе ако се земе предвид нивното филмско неискуство. Свое место во примарниот триаголник си обезбедува и Кирил Поп Христов кај кого желбата за чесно

толкување била пресилна и затоа е еден скок над потребниот хармоничен баланс, па малку повеќе се чувствува нападно истурената наивна патетичност, што овде-онде не прилега на неговиот буен темперамент, но од друг, урбан ков. Сепак, како дел од триото, својата задача си ја исполнува на задоволителен начин. Од преостанатите, пак, би го издвоиле стамениот, сталожен и чудно одмерен Мето Јовановски кој во својата негoлема, но значајна драматуршка епизода уште еднаш смилено си ги потврдува своите високи професионални вредности и просто зрачи со доблеста на своето искуство и харизма. Само да се спомене дека ситни проблемсоци во своите минијатури ќе манифестираат и Владимир Светиев и Бедија Беговски со што ќе го дополнат колоритот на општа стабилна актерска креација.

Како добра, па дури и одлична страна на проектот може лесно да се оцени и фотографијата на уште еден дебитант, Владимир Самоиловски кој со манир на занаетчија кој си ја знае работата, успешно ја доловува паторескноста на планинското село и прек-



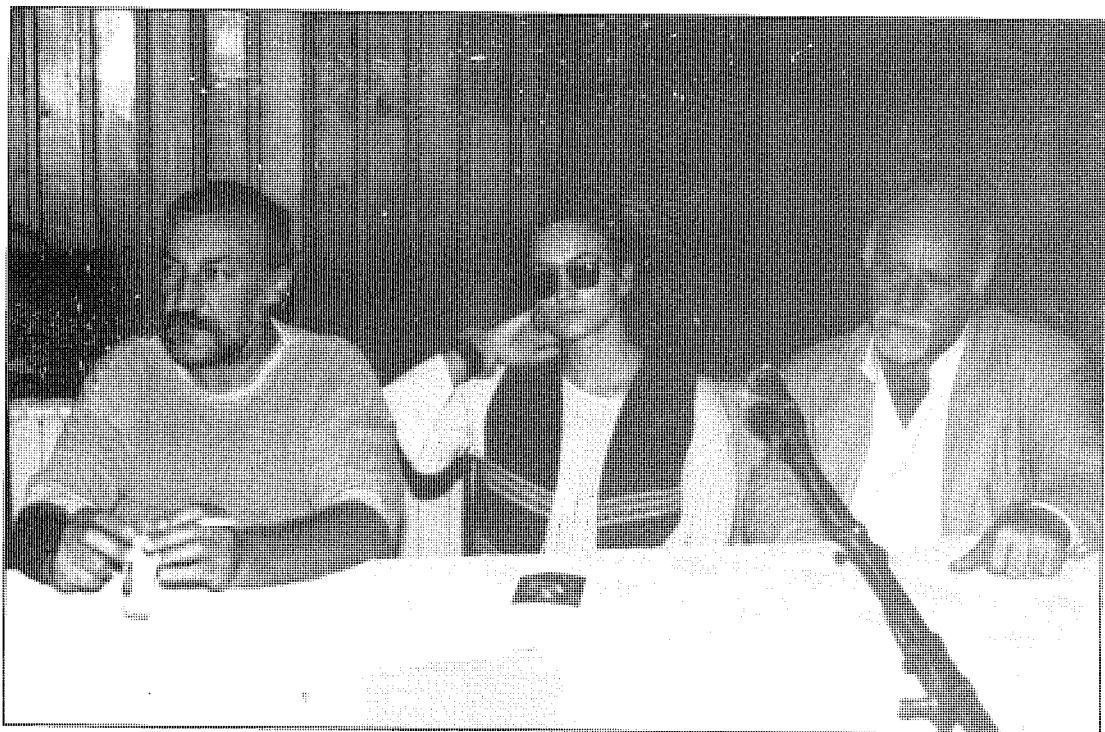
Свечена проекција на „Македонска сага“ на фестивалот на филмската камера

расните, питоми пејзажи по должината на течението на Радика, што на филмот му дава прекрасна визуелизација и ефект за достоинствена претстава. Кога сме веќе кај техничката страна, подобро е да не ги начнуваме прашањата на финалната обработка, особено тонската, бидејќи во таков случај оценките одвај би биле преодни. Во секој случај, и тоа е дел од едно остварување за што секако треба да се води сметка и на што треба да му се посвети извесно внимание. Колку е тоа можно кај нас, во сегашните услови, повторно е едно прашање со голема тежина, а одговорите на него остануваат во доменот на нелогичните прогнози.

Ако некаде при крајот, на прецизна вага се обидеме да ги измериме аргументите „за“ и „против“ ова дело, и покрај неможността за објективен суд, најмногу од патриотски причини, сепак велиме дека тоа си носи свои вредности но и слабости кои најмногу би се изразиле преку перфектната, а делумно испуштена можност за поубедлива и посилно интонирана драма. Со својот помпезен поднаслов „Ромео и Јулија од Македонија“ приви-

от филм од новата кинематографска ера во земјава, со официјален наслов „Македонска сага“ на извесен начин како да им останува должен на домашните посетители бидејќи само донекаде и, се чини, со половина чекор, ја доловува трагиката на Шекспировите јунаци на типично наш терен, за чија полнокрвна и темелна инсценација е потребна попрецизна и подлабока структурална режисерска постапка, а веројатно неопходно би било и посуптилно, филозофски побистро сценарио кое постепено и осмислено ќе нè внесува во бараната атмосфера која просто била на дофат. Со заеднички сили на двете главни компоненти, сосема извесно би произлегло и доследно оживотворена приказна со висок поетски рафинман и од бајковидна, старинска, безмалку Шекспирова сорта.

А Шекспир? Неговиот дух, барајќи ги познатите рими некако упорно кружеше во синото небо над Радика и сè некако се думаше дали му се сака да слета и да се напои од нејзините бистри води каде што исчезна една нова Јулија. Изгледа дека, сепак, се решил жедта да ја згасне на патот за Верона.



Од конференцијата за печат на „Македонска сага“ на Битолскиот фестивал

**ЗА „СВЕТЛО СИВО“, ИГРАН ОМНИБУС ФИЛМ
НА АЛЕКСАНДАР ПОПОВСКИ, СРЃАН ЈАНИЌИЕВИЌ
И ДАРКО МИТРЕВСКИ**

СВЕТЛО СИВО

производство: ТФРЗ „ПЕГАЗ“, ФДУ, ВАРДАР
ФИЛМ И МТВ, Скопје, 1993
дистрибуција: Градски кина - Скопје

сторија

ПТИЦАТА УРУБУ И ДЕВИЦА

Идеја: Александар Поповски
Сценарио: Дејан Дуковски
Режија: Александар Поповски
Снимател: Бранд Ферро
Музика: Димитар Димовски
Сценографија: Бујар Муча
Костимографија: Лира Грабул
Монтажа: Спасе Тасевски
Улоги: Стево Спасовски, Синоличка Трпкова

сторија

WONDERFUL WORLD

Сценарио: Дејан Дуковски
Режија: Срѓан Јаниќиевиќ
Снимател: Апостол Трпески
Сценографија: Никола Лазаревски
Монтажа: Димитар Грбевски
Улоги: Никола Ристановски, Александар
Чамински, Катарина Иванова

сторија

ЃАВОЛ ВО СРЦЕТО

Идеја: Дарко Митревски
Сценарио: Дејан Дуковски и Дарко Митревски
Режија: Дарко Митревски
Снимател: Владимир Самоиловски
Музика: Илија Пејовски
Сценографија: Крсте Цидров
Костимографија: Елизабета Аврамовска
Монтажа: Лаки Чамчев
Улоги: Владо Јовановски, Стево Спасовски,
Александар Чамински, Никола Ристановски

ФИЛМСКА ИГРА СО СИВИЛОТО

Пред триесетина години Жан Лик Годар им испрати писмо на своите пријатели - „За да научиме да правиме филм заедно“, повикувајќи ги таа игра резервирана за возрасни луѓе да ја играат како детска, додавајќи, при тоа, „две или три дефиниции“ за тоа што претставува таа. „Да се набљудуваш во огледалото на другите, да се заборави и да се осознае брзо и лесно светот и самиот себе си, да се мисли и да се зборува, чудна игра, тоа е животот“, пишува Годар.

Првиот поглед на филмскиот омнибус „Светло сиво“ ја асоцира токму таа годаровска заиграност како творечки принцип на авторите Александар Поповски, Срѓан Јаниќиевиќ и Дарко Митревски, инаку студенти на Катедрата за интермедијални студии при ФДУ, во класата на професорите Слободан Унковски и Столе Попов. „Птицата Урубу и Девица“, „Wonderful World“ и „Гавол во срцето“ всушност се нивните испитни вежби, што споени под заеднички наслов го дадоа и првиот македонски омнибус-филм. На тој начин, токму филмскиот медиум тука, еве речиси кон средината на деведесетите, стана промотор на еден нов сензибилитет на генерацијата растена на јазикот на подвижните слики

од европските бранови до Холивуд, на стрипот, MTV и пред сè, рокенролот како универзална духовна основа. Тоа се некои нови деца чија растовареност од митовите на херојското и тажно минато им дозволува ново сиркање во она што е современо на ова поднебје, сфатено како можност за редеофинирање на врските меѓу неговите особености и остатокот од светот. „Светло сиво“ е натопен и со еден урбан сенс (и следствено учеството на многу „култ-фаци“ од скопскиот андерграунд во филмот), што како квалитет во оваа кинематографија е пројавен пред неколку децении во „Мирно лето“ на Димитрие Османли.

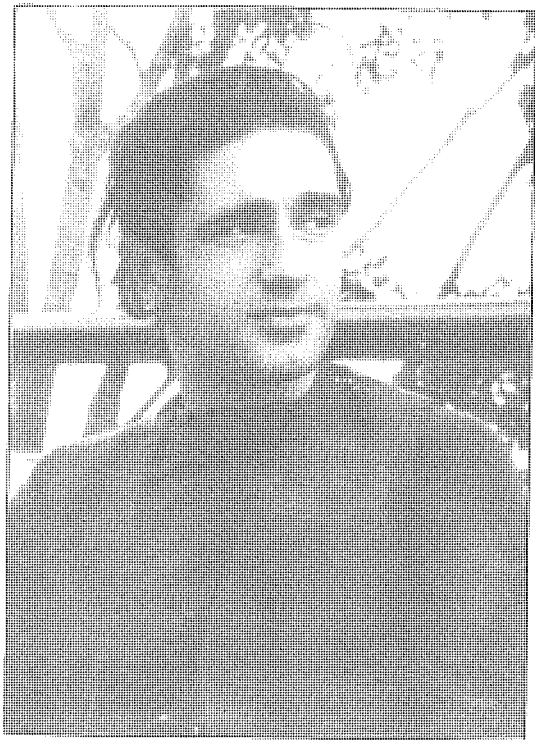
Омнибусот го сочинуваат три посебни приказни чија што спојка е третманот на реалноста во духот на магичниот реализам, како своевидно поместени „розе пози“ на стварноста. Тематски врзани за моментите од урбаниот живот, трите филма имаат заеднички формални елементи во ликовите на пејачите на Синатра-Армстронг - евергрин-песните, на стариците, и на епизодното појавување на авторите лично во хичкоковски стил, толку очекувано неоодолив за сите сипепочетници. Приказните течат низ, на некој начин, раскршена нарација, со ликови, одно-

си и ситуации повеќе асоцијативно идентификувани, повеќе навестени отколку цврсто структурирани, што од своја страна, пак, ја ослободува и филмската форма, давајќи ѝ лежерност на игарија.

„Птицата Урубу и Девица“ на Александар Поповски низ фонот на „Њујорк, Њујорк“ - мелодијата раскажува за осаменоста на луѓето во Градот. Или поточно за нерешителноста што сивите влезови на големите висококатници ја вкопуваат во луѓето, спречувајќи ги да се осмелат едни на други да си проговорат за своите таги и радости или да си разменат малку љубов и нежност. Па така, продолжуваат да живеат на исто место, а едни крај други, секој со сопствените пасии/опсесии - еден забеган енигматичар кој сè изразува во вертикално-хоризонтални полиња, една старица што жалта по младоста и бујноста на телото ја топи во перверзното уживање во порно-часописите, еден невешт конструктор, еден комарција опседнат од затворената „пространост“ на шифоњерот... И особено една птица Урубу што копнее приказ-

ната за својата зла судбина-да остане сама без друштво за лет - да ѝ ја раскаже на една подзамижана Девица и да ја повика токму неа како свој избор за заедничко вивнување во својот балон за двајца. Стравот да не се биде погрешно разбран е изговорот за нерешителноста за комуникација, а всушност е изворот на недоразбирањата во себеси, зашто тера низ туѓите клучалки да се сирка единствено во сопствената глава - често и буквално низ нејзиното прекривање со обична пластична кеса. Иако, за да се летне заедно треба само малку. На пример, само храбро да се изговори дека „името не е важно, цветот што го нарекуваме ружа му мириса секому и со различно име“.

Режисерот Александар Поповски оваа сценаристичка лабаво структурирана приказна ја филмува низ една дискретна постапка, со воздржан ракопис во кој немите крупни планови и необичните ракурси добиваат рамноправно значење со говорот, односно се користат повеќе во функција на негова замена отколку како надополнување. На тој начин,



Дејан Дуковски, сценарист



Дел од творците на „Светло сиво“

со голема поддршка на љубопитната камера на Бранд Ферро, можеби најмагично ја "одвртува" перцепцијата на реалноста.

Во „Wonderful World“ на Срѓан Јаниќиевиќ одлепувањето од стварноста е изведено токму низ длабокото понирање во неа, со претставување на соништата на обични луѓе поставени во едно маргинално милје, со што всушност се претставува постоењето и на една таква друга реалност, како можност паралелна на другите. Значи, со звуците на „Прекрасниот свет“ се одмотуваат сториите: на едно момче кого класичната животна шема „жена-дете-никогаш доволно пари“ го гуши до толку што го истерува од дома, во потрага по нов возбудлив поттик за одење натаму; на една патетична изневерена жена, која не може да има ни деца, а која толку сонува за љубов, семејна среќа и хармонија; на еден исто така изневерен хомосексуалец кого постојано одново го збунува суровоста на околината; па на една нискокласна кафеанска пејачка која сонува за културно „воздигната“ публика и слава; на нејзиниот

единствен обожавател во ликот на силеџија и пијаница со нежно срце, и на еден дух од ламба чии што кошмари се токму животите на овие луѓе. Потресноста на овие ликови е токму во нивната фаталистичка затвореност во навиките на средината, што е и извор на нивната проклета пасивност спрема она што им се случува со нивните животи - тие тоа само го коментираат и тоа со „научени“ изјави, по можност кажани на микрофон во некоја биртија на крајот на светот. Оттаму и нивните желби и соништа се само повторување на оние општоважечки стереотипи за среќа-љубов, 100.000 долари кеш, светот да биде малку понежен.

Срѓан Јаниќиевиќ приказната ја изведува со зачуденоста на погледот отстрана, низ брз ритам и куси кадри, со извонредно мобилна камера (на Апостол Трпески) како она невидливо око што без коментар, внимателно ја следи целата ситуација во целиот тек. Сцените на насилство се решени мошне инвентивно со употреба на слоу-моушн што го омекнува, а истовремено изразноста им ја



Од снимањето на „Прекрасен свет“

подигнува на своевидно надреално ниво. Сепак, впечаток е дека токму поради таа неутрална дистанца на авторот, воениот крај на филмот, сепак, како премногу директно да имплицира став што текот на приказната, во крајна линија, не го навестува.

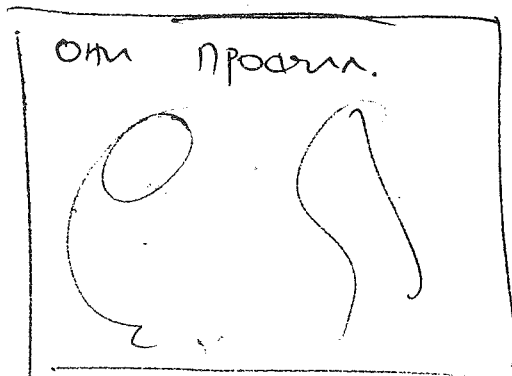
Последниот „светлосив“ филм, „Гавол во срцето“ на Дарко Митревски, стилски највоедначен и по структура најцеловит е своевидна стрип-хорор пародија, во која суспенсот и комичноста прилегуваат од измешаноста на културните контексти. Станува збор за микс на жанровски чисто определена приказна, сублимирана во репликата „гаволите не се раѓаат, гаволите стануваат“, сместена во географски точно определен простор - Скопје како филијала на Гаволот лично, во која основниот заплет се базира врз ситуација на недоразбирање. Во таа смисла, режисерскиот јазик за основа ја има стриповската композиција на кадарот (камерата е на Владимир Самоиловски), со јасно цитирање на знаците од разновидни филмски елементи и постапки, од оние својствени на мјузиклот и хоророт до оние на рекламите. Оттаму, измешаноста е доста прецизно изведена што обезбедува јасна и недвосмислена читливост, по тактовите на евергрин-темата „Странци во ноќта“.

Овој филм има и една извонредно, и како идеја и како изведба, „откачена“ сцена на возење со бел мерцедес низ препознатливо скопско маало, низ кое шетаат „непрепознатливи“ забулени девојки страшно играјќи рокенрол, црнци во македонски народни носии и каубојци. Оваа поместена перспекти-

ва на градот доаѓа како негов омаж, но и како успешен обид за загледување и на местата и од висините од кои неговата стварност досега не се погледнувала.

Артистичката игра во сите три филма на омнибусот е нешто што навистина вреди да се истакне посебно. Понесени од духот на игаријата, артистите сите без исклучок, ја разбуричкале детската љубопитност во себе-си, разигрувајќи се со извонредна искреност и леснотија. Резултат се ликовите искреирани со многу личен печат, сигурност, шарм и професионалност. Значи, лесни и воздушести како виножито во филмот играат Стево Спасовски, Владо Јовановски, Никола Ристановски, Александар Чамински, Јовица Михајловски, Нино Леви, Младен Крстевски, Синоличка Трпкова, Катина Иванова и Милица Стојанова.

И за крај, еден мал „пост скрипtum“ врзан за приемот на „Светло сиво“ за време на неговиот репертоарски живот во киносалите. Имено, впечаток е, дека филмот не нè остави рамнодушни - публиката се подели на оние на кои многу им се допадна и на оние што си излегоа на половина проекција. Сепак, она што треба да се има предвид при неговото оценување е фактот дека се тоа студентски испитни работи, изведени полупрофесионално, па оттаму сите грешки и недостатоци се повеќе дозволиви, зашто се израз на ученички празници. Затоа во овој текст тие и не се спомнати - убавите моменти, особено кога ги има во доволна мера, Впрочем, секогаш се повредни за паметење.



ДЕЛО СО НОВ СЕНЗИБИЛИТЕТ

Во најновата домашна продукција од добиените два филма: „Македонска сага“ и „Светло сиво“, за првиот моравме да го изразиме задоволството што по пауза од повеќе од една деценија, доајенот, режисерот Бранко Гапо конечно направи кам-бек, додека во случајот на дебитантскиот омнибус имавме многу повеќе причини за радост затоа што за првпат во историјата на македонската кинематографија, дури и предвреме, им беше дадена шанса на тројца млади режисери уште неизнедрени, „јаврии“ што се вели, од пазувите на ново конституираното крило по режија во рамките на Факултетот за драмски уметности, што пак како академска средина од која се лиферуваат идните македонски синеасти од различни профили, на најдобар начин доби и промоција на сопствената работа во вистински час со вистински момчиња и со вистински проект. Но што би им вредел ентузијазмот и на едните и на другите, на едната страна младешкото трио: Поповски, Митревски и Јаникиевиќ заедно со нивниот малку постар колега драмскиот писател и сценарист Дуковски, а на другата, нивните професори на чело со водечкото режисерско име Столе Попов, ако не најдеа на партнер кој нивните мечти и желби ги

претвори во стварност. Има нешто симболично од втората сторија со наслов „Прекрасен свет“ (Wonderful World) во режија на Срѓан Јаникиевиќ во која еден од професорите, инаку искусниот драмски и сценаристички автор Русомир Богдановски, толкува личност на еден анонимен скитник, кој откако кошмарно ќе мине една „луда“ ноќ во некоја скопска хотелска дупка, ободрен во утрото, за кое обично се вели дека е помудро од ноќта, на главните протагонисти од сторијата ќе им ветува дека посакуваните желби ќе им ги исполни. Примерот само го наведов за да го доведам во врска со фактичките околности околу претворањето на проектот „Светло сиво“ во стварност. Имено, ако спомнатите од ФДУ (професорите и заинтересираните студенти) не најдеа на вистинскиот партнер-независниот продуцент „Пегаз“ чие име го олицетворува неуморниот и фанатичен филмски посветеник Панта Мижимиков, кој најнапред покажа слух за еден, во нашава досегашна практика, тотално неконвенционален филмски проект, а потоа овој да го истера до крај, како што тој има обичај да каже „со многу мускули“-од филмот „Светло сиво“ немаше да биде ништо и работите ќе си останеа на празните ветувања и надежи дека

некој како оној скитникот од филмот на Јаникиевик - ќе им ветува исполнување на желбите, кои ќе ги однесе ветрот. Така, за среќа на македонската кинематографија, проектот „Светло сиво“ е пред нас како готов, финален продукциски и авторски резултат, како драгоцено филмско „новороденче“ на кое му се радуваме како очекувано „дете“ за кое се врзуваат многу надежи. Со омнибусот „Светло сиво“ се испишува нова страница во македонската кинематографија, како по начинот на кој ова дело е создадено уште повеќе по тоа што неговите млади автори ја вточуваат сопствената синеастишка крв толку потребна како трансфузија во досегашниот подоста склеротичен кинематографски крвоток кој се движеше во одамна надминати рамки, кои не можеа да донесат толку потребен кадровско-творечки и жанровско-репертоарски полет. Затоа беше драгоцена појавата на филмот „Светло сиво“ за во нашата зачмаена кинематографска свест младите синеасти да внесат свежина, да нè поместат од инерцијата и заспаноста, да ни го покажат својот младешки сензибилитет кој дише со времето и темпераментот на нивната генерација. И веднаш да признаам, со посебно задоволство му се препуштив неколкупати на гледањето на овој филм кој, без каква и да е куртоазија, критичарот мора да го инспирира на пишување, зашто, не е фраза, „Светло сиво“ нуди посебна свежина, неговата синеастишка иконографија не може критичарот да го сведе на формален текст или сувопарен рецензентски осврт. Проектот „Светло сиво“ во најпозитивната смисла на зборот е ОФФ-продукција и уште повеќе - тоа е ОФФ филмски резултат кој тотално се разликува од сето она што сме го имале досега во изминатите 4 кинематографски децении на македонскиот игран филм. Со „Светло сиво“ мора да започне таа нова долго пожелувана трета етапа (во условната историска поделба на: првата и класичната започната од браќата Манаки до крајот на II-та светска војна, втората потоа, до осамостојувањето и третата што сега ни се случува и кога во сиот тоталитет на самостојност, политичка и културна, ја градиме македонската кинематографија како интегралност на нашето национално уметничко творештво). А

таа трета етапа симболично и нека биде врзана за омнибусот „Светло сиво“ со кој добивме четворица млади автори дебитанти во рамките на целовечерниот кинематографски игран филм: сценаристот Дејан Дуковски и особено режисерите: Поповски, Митревски и Јаникиевик, кои со својот несомнен талент, демонстриран уште во овој нивен заеднички првенец, се таа голема надеж за иднината на нашата авторска кинематографија.

А сега да му се препуштиме поконкретно на самиот филм т.е. на секоја од трите стории одделно. Но најнапред да го одредиме она обединувачкото во омнибусот како целина чиј конечен наслов „Светло сиво“ веќе го предодредува пристапот и визурата на опсервации на светот на младите автори во кој тие живеат и се движат, таа Балканска визија, како што велат тие, околу нив или во која се втурнати и која, сосема свесно и зрело за своето животно и уметничко искуство, ја регистрираат и коментираат низ спецификата на нивниот филмски јазик кој не им робува на каноните и на стереотипите, туку облагороден од некое постојно современо светско синефилско искуство, значи откако ја „испиле“ потребната доза филмски еликсир од она што е движечко и авангардно во светскиот филм (повеќе за жал преку неизбежната инстант видеокасетска комуникација со која, ако не на тековниот репертоар, барем на тој начин се добива неопходната информација за трендовите во светската филмска уметност) тие сознанија ете ги накалемуваат на сопственото поднебје, добивајќи го хибридниот кој за сите светски, па и за нашите млади режисери се добива низ примената на актуелната кинестетика како изразна форма, а суштината и оригиналноста, оној вториот слој на делата, е обезбедена токму низ посветеноста и инспирацијата од сопствениот свет, од сопствената стварност, од која секој отклон е ризик, да се направи нешто епигонско, компилаторско и со самото тоа неотпорно на времето и на трајноста. Бидејќи станува збор за омнибус составен од 3 филмски стории, обединувачкиот момент и според првобитните наслови на секој филм одделно, а и по тоа како тие се вметнати во самите филмски стории-произлегува и од имињата на евергрин шлагерите: „Њујорк, Њујорк“ („New York,

New York") и „Странци во ноќта („Strangers in the Night“) обата во исполнење на Френк Синатра (во првата историја со конечниот филмски наслов „Птицата Урубу и Девица“ во исполнење на скопскиот цезер Апелгрин, кој и настапува во улогата на вљубено момче кое во холот на една зграда ја пее мелодијата за Њујорк, сè додека саканата девојка не „му се смири“), а во третата со конечниот наслов „Ѓавол во срцето“- композицијата „Странци во ноќта“ (Strangers in the Night) си ја потпепнува, исто така, во амбиентот на еден влез на една од избраните скопски згради, самиот режисер Дарко Митревски и третиот популарен шлагер „Прекрасен свет“ („Wonderful World“) што во истоимената историја на Јаникиевик, како втора по ред ја пее а ла субурбана серенада некој млад вљубеник искачен на една канта за ѓубре и поради чие упорно пеење доживува да биде третиран како натрапник кој на жителите на некоја зграда им го нарушува мирот, а за полицијата ќе биде субверзивен елемент кој пее некаква си извикана фашистичка химна а ла Лили Марлен. Тоа е што се однесува до формалната заедничка омнибус конотација на трите истории, додека на внатрешен, суштински план, обединувачкото е во сензибилитетот и начинот како се обработува и опсервира заедничкиот свет на едно скопско субурбано милје, при што комбинацијата меѓу документарното и играното, во дослук со иницирачката симболика на насловите на спомнатите три шлагери, го гради контрапунктниот ефект на доживување на светот што ги опкружува не само самите автори на филмот „Светло сиво“, туку и сите нас. Притоа препознатливите амбienti за овие млади синеасти (вклучувајќи ги покрај режисерите и нивните сниматели) не се голи, сувопарни зададености, туку повод - врз избраните основи да се надгради таа симболика на видувањето и доживувањето во еден своевиден визуелен тек на свеста, испреплетен од анегдоти, бапкомично или црнотуморно обоени, во зависност од контекстот во кој се лови некаква условна цел, за која не се бара конкретна јасност, туку тоа повеќе се спирала кои оставаат отворен простор за слободно толкување на, од режисерите, поставениот графикон, при што не треба да се имаат илузии

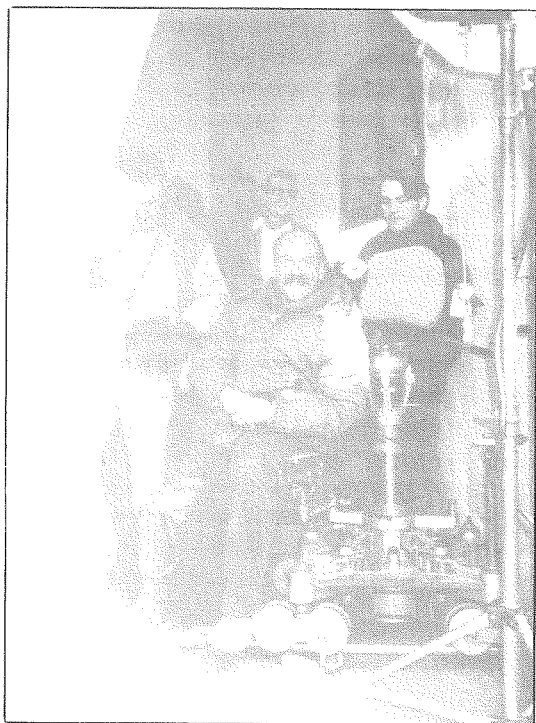
дека секој симбол и секоја метафора мора секогаш обврзно докрај да им бидат јасни на гледачите. Притоа комуникацијата не завршува во разминувањето меѓу гледачите и авторите, туку во можноста исчитувањето да им ја дава слободата на толкување и на едните и на другите. Филмските истории немаат класична драматургија, тие се растресени, мозаични, асоцијативно поставени слики, како исејување на филмски зрнца низ едно постојано разиграно сито. Со самото тоа и филмската форма е отворена, дадена е поголема слобода за изразни импровизации, но не како алиби за да се покријат слабостите и празнините, туку како одраз на еден младешки сензибилитет кој обично, како напишано правило, во случајот на дебитантски филм на млади режисери, е производ на едно првично синефилско искуство од кое неминовно мора да се излачи нешто што условно се нарекува „сонуван филм“. И токму таа сонуваност на филмските првенци на тројцата млади режисери неслучајно е сврзана за т.е. нивните филмски истории се детерминирани од нешто сонувано, кое потоа се преточило во конечната филмска претстава за внатрешно доживеаното или, пак, како осмотско прелевање на имагинарното и стварното, на реалното и сонуваното, а што според Фројдовото толкување е токму одраз на реалноста, на стварноста во која се живее, чии наталожени слики од потсвеста неминовно излегуваат на површина, добивајќи ја својата визуелна, филмска материјализација. А од аспект на впиените синеастички искуства од виденото во светските филмски дела, во историите и режисерскиот израз на авторите условно препознаваме одредени влијанија или природна поврзаност кон светот на американската и европската филмска авангарда, конкретно во стиловите и делата на еден Фелини, Џим Џармуш или Дејвид Линч или пак од видеоартот за кој пак младите автори на омнибусот „Светло сиво“ ги врзуваат своите првични изразни искуства, а во случајот на тандемот Поповски - Ферро и врз киноаматеризмот како една подразбирлива школа која, пак, произлегува и се надоврзува на традицијата на македонската и, пред сè, скопската киноаматерска школа, од чии редови произлегле некои други наши синеасти,

но кои, за жал, не ја доживеале својата дополнителна позрела авторска фаза. И уште, од аспект на жанровската припадност, како втор или трет омнибус клуч на трите стории, добиени се резултати на антижанр т.е. поигрување со стандардните жанрови, па така овие филмски дела се комбинација од пародија на комичниот и хорор жанрот, заедничкото им е во градењето на една комика која, одразувајќи го сензибилитетот на младата генерација, е поблиску до коментирање на стварноста низ шега, бап-виц, црно-хуморност, лирска иронија - сè со цел да се добие една разиграност низ колаж од слики, духовити виџетки, реплики на сметка на еколошкиот и духовен примитивизам, нешто како избивање „шајка со шајка“, што ќе рече, нашите ментални и духовни специфики се избиваат на наш начин или од нас за нас со наш „камен по глава“. И уште една заедничка карактеристика за сите три стории, амбиентално и локациски тие се сврзани главно за одреден ентериерен простор, во поголем дел автентично, документарно одбран и така отсликан, тоа е првичната зададеност, за, како што рековме, врз тоа да се надгради пародичната иконографија, визуелно, на завидно ниво филмски писмено изведена. Сега ни преостанува да се задржиме поодделно на секоја од трите омнибус стории, како три самостојни филмски дела на еден целовечерен игран омнибус.

ЗА „ПТИЦАТА УРУБУ И ДЕВИЦА“

По заедничките успешни киноаматерски остварувања (играни и документарни филмчиња на филмска и видеолента) тандемот: Александар Поповски, студент по режија на ФДУ и снимателот и директор на фотографијата Бранд Ферро го имаат своето дебитантско професионално крштевање во првата историја од омнибусот со конечниот наслов „Птицата Урубу и Девица“, а мотивски врзана на првобитниот музички заеднички именител популарниот шлагер „Њујорк, Њујорк“ (New York, New York), која уште може да го има поднасловот „Луда зграда“. Оваа до толку повеќе што целото дејствие во оваа историја главно се одвива во амбиентот на еден скопски солитер како типична урбана

конотација на нашето секојдневје. А внатре, во влезот, низ ходниците, во лифтот и, пред сè, во становите, едно Фелиниевско шаренило од секојдневно препознатливи личности од кои зрачи менталитетот на разните генерации. Во форма на лирска комедија на апсурдот тандемот Поповски - Ферро ни го предочува своето доживување и видување на дел од нашето балканско, Скопско секојдневје, при што документарно баналното е облагородено со одредена амаркордовска дијалошко-визуелна поетика. Така во таа препознатлива Скопска менаџерија, во преден план е вљубеноста на соседот (Стево Спасовски) во младата сосетка - девица (Си-ноличка Трпкова) на која во знак на симпатии неколкупати ѝ подарува цвет, што според неговото поетско толкување, иако на секој му изгледа исто, сепак во доживувањето низ мизансцената е различен поради различноста на психолошкото расположение и духовноста на секој човек одделно. Истиот тој сосед мечтае да полета со балон (затоа во станот ќе го лепи тој симбол на слободата) или пак во романтичниот занес да ја повози саканата со



Екипата на „Гавол во срцето“

кајче, но во филмската верзија-над артифициелното езеро од пластични кеси, што пак како поетска имажинација суптилно го одразува импресионистичката гама на фотографијата на Ферро, кој исто така „одлепувањето“ на личностите од тој реално монотон живот, ќе го подвлече со забавеното движење (slow motion). Натаму, тој „откачен свет“ во амбиентите на „Лудата зграда“, Поповски и Ферро го илустрираат преку лезата личности: вљубеното момче (Апелгрин) кое, како рондо, упорно ја пее мелодијата „Њу-јорк, Њу-јорк“, потоа уметникот со чуден табиет (го игра Чамински), браќата близнаци кои говорат српски и кои се во мисија на еротско заведување, низ своевидна сеанса, на заеднички саканата сосетка Девица (Синоличка), па внукот и бабата кои тајно прелистуваат порно албум или уште постарата соседка мераклика на ракија, па соседот во тренерки кој се жали дека ќе му препукне срцето од разната врева или веселото друштво коцкари, до соседот енигматичар кој на телото на својата жена ќе испишува и решава крсто-збор. Епилогот на тоа весело друштво во „Лу-

дата зграда“ е заедничкото имагинарно оро како метафора за сите нив, за нивниот менталитет, за затворениот круг на животната монотонија, за на крајот, низ Татиевската игра на светлата од прозорците (во неможност со Монтипајтоновски трик да полета таа зграда-брод кон небото како некој балон на неостварените желби и снисшта)- од хеликоптерска панорама да се воздигне камерата над градот во кој вуреат многу такви солитери на балканските осамени срца, додека како завршен поетски коментар, во ОФФ, оди една изворна руска балада на поетот Јесењин. Тоа е можеби и летот на мистериозната птица Урубу, којзнае?

ЗА „ПРЕКРАСЕН СВЕТ“ (WONDERFUL WORLD)

Самиот наслов на втората епизода „Прекрасен свет“ е директно контрапунктен со милјето и личностите кои ги отсликува снимателот Трпески и во чиј свет нè внесува режисерот Јаниќиевик. Локациски тоа е еден автентичен скопски урбан slam, некаква хо-



Кадр од сторијата „Прекрасен свет“

телска дупка, во чиј ентериер, како најподатлива реалистичка сценографија, се одвива еден животен балкански кич-ритуал на меана, со личности кои треба да го инкарнираат тој свет на примитивизам во животниот распад, костимографски и сценографски стилизирано како во некој шпагети-вестерн на наш начин. Знаеме дека овој свет и избраниот амбиент не се ни оддалеку свет на младите автори: сценаристот Дуковски и режисерот Јаникиевски, но токму преку спомнатиот принцип: примитивизмот се избива со примитивизам, тие нè воведуваат во тој свет на маргиналците и аутсајдерите, при што урбаниот, „фолклорен“ примитивизам е најсоодветно одразен преку типизираната меана-тој иконографски животен симбол, потенцирајќи ја жаргонски речено „певањката“ (ја игра мошне инспиративно Синоличка Трпкова) чиј тотален кич изглед е комплетиран низ дречливо занесното пеење на една од најневкусните новокомпонирани балкан-кантри песни, како оставнина од некогашните југо-влијанија на нео-примитивизмот од најдолен ранг, со изворниот наслов „Издао ме пријател, издао ме брат“ и така слично. На другата страна, како некое паралелно дејствие е рецепционерот на таа хотелска дупка со неговите заскитани гости, меѓу кои централен е го доовски збунетиот брадест осаменик (го толкува спомнатиот Русомир Богдановски) кој својот потиснат гнев го изразува во постојаното повторување на разни пцовки, а чија бекетовска појава на крајот ќе биде претворена во уште поапсурдната функција на потенцијален исполнувач на желбите на тој субурбан клуб на осамени и несреќни срца, чија, пак, лелеза ја сочинуваат: ноќниот ловец на љубов-хомосексуалецот (во интерпретација на Чамински), побегнатиот младоженец со барабанот во количката за бебе (го игра артистот Ристановски), потоа несреќната и желна за љубов жена (во интерпретација на Катина Иванова), откачениот рецепционер или уште пооткачениот љубовник на „певањката“, чии пцовсти, во општиот хор на пцуење и вулгарности, заедно со стилизираното оро а ла „А бре Македонче“ - го типизираат тоа друштво во урбаниот балкански примитивизам во филмската епизода на Јаникиевски која, исто така, може да го има

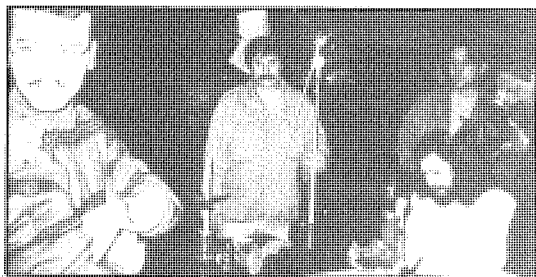
симболичниот поднаслов „Лудата меана“. А, пак, во дослук со некои урбани пројави е и доброволниот блеф-аутизам, во функција на надолнување на сликата на сопствениот филм, на самиот режисер Срѓан Јаникиевски кој за себе во тој општ распад си ја избрал улогата на геј-травестит (без какви и да е комплекси, што е само предност на неговата генерација да направи шега и на сопствена сметка, поточно, ставајќи се во улога на нешто што фактички самиот нè е). Лудата ноќ на лудото друштво во „Лудата меана“ режисерот ја надолнува со неизбежниот серенада-пејач искачен на еден контејнер, кој упорно ја пее контрапунктната „Прекрасен свет“, поради што ќе го извлече дебелиот крај, а згора на тоа, како круна на тој урбан галиматijas потонат во цивилизацискиот примитивизам, е и симулираната урбана герила со препукување меѓу полициските специјалци со уличните герилци. Таа испреплетеност меѓу документарното и врз него налепеното стилизирано играно, меѓу сонот и јавето, меѓу денот и ноќта, снимателот Трпески и режисерот Јаникиевски ќе го коментираат во забавениот кадар - секвенца на оро што го заигруваат истите тие нови-примитивци, но врз една друга музика што сигурно ја потпишува самиот режисер, позајмена од некоја англоамериканска неорок група, чии звуци се автоматски контрапункт или поточно амбивалентно доживување на светот спрема кој авторите изразуваат антипатија и од кој се дегутирани, за воедно „на помош“ да ја повикаат музиката која можеби може нешто да спаси во тој наш балкански шунд и конечно преку процесот на животна и духовна култивираност да нè стави во редот на современите цивилизациски текови. Јаникиевски, катарзата на нашиот примитивизам, ја доловува преку пародирање на самиот живот и личностите затечени во него, додека како утеха, во апсурдот на таа имитирана стварност, останува бекетовскиот урбан „Дедо Мраз“ кој на луѓето им ветува исполнување на желбите, па така сонот продолжува...

ЗА „ГАВОЛ ВО СРЦЕТО“

Во првиот дел на текстов веќе реков дека третата сторија од омнибусот „Светло

сиво" лајтмотивски е базаирана на популарниот евергрин „Странци во ноќта“ (чија интерпретација во филмот за себе си ја резервирал самиот режисер Дарко Митревски). Определувајќи се поконкретно за пародија на жанр во својот случај хорор пародија, режисерот Митревски, во реализацијата на својот филм, имал нешто посложена задача, имено, морал да комбинира со автентичните ентериери и екстериери и потоа да влезе и во студискиот амбиент (во технички добрите услови на сцената на МНТ) каде што единствено можеле да бидат задоволени барањата на хорор сценографијата и доловувањето на „Кабинетот“ на Босот на темнината. Сторијата „Ѓавол во срцето“, пародиското на хорор жанрот природно го бара во бап-хуморот, што во некои секвенци е во функција и на илустрирање на нашите субурбани амбиенти и личностите кои го симболизираат нашиот балкански примитивизам, што како лајтмотив се провлекува во сите три епизоди. На почетокот Митревски со сопствената појава како пејачот на шлагерот „Странци во ноќта“, нè воведува во познатиот амбиент на филмски секогаш инспиративната скопска поштенска зграда, каде што наводно е канцеларијата на мистериозниот Бронски-истражувач на натприродни појави (го игра Ристановски), чие пак присуство му го загорчува животот на соседот од спротивниот стан Фидан (во исто така инспиративната улога на Владо Јовановски) кај кого, по грешка, често засвонуваат клиентите на Бронски и поради што жената го напушта затоа што тој „нема муда“ да се пресмета со Бронски. Така, еден ден кај Фидан доаѓа човекот што тепка (во уште една ефектна интерпретација на Стево Спасовски) кој од Бронски бара да го застапува кај Босот на темнината - Ѓаволот (го игра Чамински) кому му ја продал душата преку договорот склучен со него за да го излечи од тепкањето, во спротивно, ако не успее во тоа, да абдицира во негова полза и да му го препушти престолот на „Царството на темнината“. Во градењето на воведната филм-ноар атмосфера режисерот Митревски внесува неколку кадри и појави на мистериозни личности (карактеристичен е, на пример, Чикаго-стајл типот во појавата на режисерот Борис Дамовски, кој до зградата на Бронски доаѓа со дол-

га американска лимузина), а исто така, во само еден кадар, со амбиентот во кабинетот на Бронски, сценографски е постигнат ефект со постерот на Хемфри Богарт, како позајмен ентериер од некој филм-ноар снимен според Хемет. По напуштањето на станот на соседот Фидан и неговиот несуден клиент-човекот кој тепка, на патот до подземниот кабинет на Босот на темнината, Митревски ќе ја вметне и пародиската секвенца на сметка на нашето балканско урбано милје, како прошетка низ едно скопско маало во кое среќаваме чудно стилизирани ситуации со гротескно интонирани личности и тие во ситуации на карикираност, какви што се: црнецот кој игра оро облечен во народна носија, муслиманките кои играат твист, цуцето и владиката во некоја сомнителна комбинација, сè до каубојот кој мафта со ласо во некој наш зимски амби-



Од снимањето на „Ѓавол во срцето“

ент. А во фантомската кука во чие подземје (подруми) се крие Кабинетот на Босот на темнината, Митревски ја започнува директната пародија на хоророт, со Фидан во средбата со шефот-Ѓавол, следен од Бронски, кој пак во стилот на Џејмс Бонд ќе цитира реплики од филмските наслови за тајниот агент 007. Така во манирот на бап-хуморот Митревски ќе ја заокружи својата пародиска стрип-сторија во финалето во кое на тајниот агент Бронски, по средбата со двајцата геј-типови, ќе му „се уарни“ нивното друштво и решава да започне нова „кариера“ како дел од геј-триото, додека Фидан сфаќа дека заменетата улога со непријатниот Бронски може и да му годи и конечно да му донесе задоволство и нов имиџ, а клиентот кој тепка, по неисполнетиот договор од страна на Босот на темнината, го наследува неговото место, всушност се прекопира во нов шеф на темнината и сед-

нува на престолот на Ѓаволот. Типичен пародиски хорор завршеток со што режисерот Митревски си ја исполнува зададената, нешто поделикатна задача, неговиот филм „Ѓавол во срцето“ да прозвучи пристojно хорор-пародиски, потпирајќи се врз „откаченоста“ на личностите и бап-ситуациите.

Имајќи ги предвид сите околности и пред сè скромните материјални средства, кои би можеле да се вбројат во Гинисовата книга на рекорди, во продуцирањето на еден целовечерен игран филм - појавата на омнибусот „Светло сиво“ може да се смета за своевиден подвиг, пред сè, во иницијалното разбирање на директорот на филмот Панта Мижимаков како прв човек на независниот продуцент „Пегаз“, а потоа секако значаен е и придонесот на другите копродуценти: „Вардар филм“, Македонската телевизија и на свој начин Факултетот за драмски уметности за чии професори и студенти во разните сектори, овој проект и неговата реализација значеше суштинска анимација, така што реализацијата за сите претставуваше посебна инспирација и мотивација. Се разбира, во прв ред комплиментите одат на адреса на тројцата млади режисери: Поповски, Митревски и Јаниќиевиќ, вклучувајќи го и нивниот генерациски колега, косценаристот Дејан Дуковски. Не помалку значаен, би рекле драгоцен, е и уделот на снимателите и директори на фотографијата; главно сите дебитанти во создавањето на еден целовечерен кинематографски професионален игран филм, во прв ред најмладиот меѓу нив Бранд Ферро, потоа заслужниот лауреат од битолскиот Меѓународен фестивал на филмската камера, Владимир Самоиловски и професорот по филмска камера од Факултетот за драмски уметности, снимателот со претходно поголемо телевизиско искуство Апостол Трпески. Секако дека омнибусот „Светло сиво“ им даде шанса и на други млади профили, сценографи, костимографи, плус тука е придонесот на искус-

ните телевизиски и филмски монтажери: Спасе Тасевски, Димитар Грбевски и Лаки Чемчев, а посебно доживување во создавањето на секоја филмска историја имаат поголемиот број артисти од постарата, средната и најмладата-дебитанска актерска генерација. Од артистичките креации треба во прв ред да се извлече онаа на најискусниот меѓу сите: Стево Спасовски кој настапи во првата и во третата историја, Александар Чамински може да биде задоволен од довербата што му ја укажаа сите тројца режисери, а која тој ја оправда на најдобар начин, истото важи и за Синоличка Трпкова со мошне инспиративните креации во првата и втората епизода, а својот несомнен талент го покажаа и Никола Ристановски, во втората и третата историја, и Владо Јовановски во третата. И она што е поента на сè, ако продукцискиот и уметнички резултат од омнибусот „Светло сиво“ ни ја донесува онаа толку потребна надеж за креативната преродба на македонскиот игран филм, ако во овој проект се регрутирани толку млади сили од различни профили на чело со тројцата млади, несомнено талентирани режисери, вклучувајќи го и сценаристот Дејан Дуковски-тогаш ефектот на подолгорочни и поперспективни патеки во македонската кинематографија нема да биде суштински ако на сите творци кои го дадоа својот придонес во филмот „Светло сиво“ не им се обезбеди континуитет. Треба едноставно да се извлече клучната поука, дека појавата на ваква талентирана генерација млади синеасти на чело со режисерите Поповски, Митревски и Јаниќиевиќ е обврска за сите кои се директно или индиректно ангажирани во нашето кинематографско организирање - тие млади луѓе да не бидат препуштени на самите себе, едноставно да не бидат заборавени и оставени, младоста и творечката енергија да им венат, без да им се дадат нови шанси во еден, се разбира, поднослив рок на чекање. Главно е да не се загуби континуитетот и еланот за работа, во спротивно би се направил кинематографски грев чии последици тешко ќе се одразат врз македонската кинематографија.

ЕДЕН БАКНЕЖ, БЕЗБРОЈ СНИ

Кон: „Птицата Урубун и Девица“, режисер: Александар Поповски; „Wonderful World“, режисер: Срѓан Јаниќиевиќ и „Гавол во срцето“, режисер: Дарко Митревски.

Филмовите од поднасловот на нашиов текст, се работени по сценарио на Дејан Дуковски. Инаку тие се копродукција меѓу ТФРЗ „Пегаз“, Факултетот за драмски уметности и Македонската телевизија. На почеток, ред е да се признае дека станува збор за испитни проекти од трета година по предметот Филмска режија. Иако тоа е нерелевантен факт кога станува збор за естетичка вивисекција на постојно уметничко ткиво што им е понудено како готов производ (дело) на конзументите (кино-посетителите). Над сè, ноторен е фактот дека трите филма се прикажуваат како единствено цело-вечерно остварување наречено - омнибус „Светло сиво“.

Подеднакво е нерелевантен и фактот дека филмовите се снимани со скромен буџет, на шеснаесетмилиметарска филмска лента и во „партизански технички услови“. Кога постоела готовност на јавноста да ѝ се даде увид во „приватната студентска работа“, згора, авторите да дадат изјави во дневните („Вечер“), неделните („Пулс“) и месечните изданија („Млад борец“), тогаш е неприкосновено правилото постојниот материјал да биде анализиран. Наоѓајќи се во ситуација да го одбегнуваме импресионизмот и биографизмот, во однос на толкувањето на филмовите, ќе се послужиме со некои стандардни методи.

Пред сè, филмовите имаат, заеднички именител во авторот на сценариото, иако во случајот на првиот и третиот самите режисе-

ри се јавуваат и како ко-сценаристи. Горедолу и актерската поделба на улогите (без разлика на различностите на карактерите)

им е доверена на актери кои се појавуваат во сите три (Александар Чамински), во два од три (Стево Спасовски, Синоличка Трпкова, Никола Ристановски) и „натуршчици“ како интерпретатори на помали улоги подеднакво во сите три филма. Покрај тоа, надворешната формална карактеристика е, што режисерите се овековечиле себеси како статисти (Срѓан Јаниќиевиќ) или епизодисти (Дарко Митревски), а наметната е и хармонијата на три американски евергрини како можна претпоставка за врска меѓу трите дела во една целина. Се разбира, тоа и не е толку важно бидејќи онаму каде што можело најмногу и се раздвоило. Па имаме: а) тројца директори на фотографија; б) тројца монтажери; в) тројца музички илустратори и еден снимател на звук и монтажер на тон. Дали тоа е квалитет сам по себе или, пак, еден омнибус треба да го изработат различни творечки екипи со ист технички персонал? - Секако, правило нема!

Во случајот, пак, на основните филмски изразни средства постојат строги правила, па така знаеме дека суштински се: движењето, сликата и звукот, а споредни: актерите, сценографијата, сценариото, јазикот на кој се зборува и така натаму.

Тоа би биле општите податоци за основната „лична карта“ на „Светло сиво“.

ЗА „ПТИЦАТА УРУБУ И ДЕВИЦА“

Александар Поповски, на стручната филмска јавност во Македонија ѝ е познат како добитник на повеќе признанија за аматерски филмови на Републичките филмски аматерски смотри. Покрај тоа, овој автор меѓу истата таа јавност (која рака на срце е толку мала, па сè се знае) е познат и како автор и зачетник на брилијантната музичка емисија на А1 - телевизијата - „Subway“. Неговата „десна рака“, т.е. речиси приватен снимател Бранд Ферро, е негов сопатник низ сите досегашни визуелни искуства. Како филмски, така и електронски. Нов човек во екипата е Дејан Дуковски, како сценарист и како трет член на примарната авторска екипа. Сето друго е старо. Шармот на Ферро и Поповски е истиот-стар, па ракурсите и плановите на кадрите, па духот на дадените интервјуа и изјави, па и желбата да се стигне до целовече-рен проект, се разбира, на триесет и пет милиметри!

Сепак! - „Птицата Урубу и Девица“ по својата драматуршка структура е една лошо изведена мелодрама. Се разбира, тоа е пресилен вредносен суд, но лесно се аргументира: 1) пребрза промена на емоции, 2) заштитен свет кој се обработува (љубов), 3) потреба од силно структурирана приказна, која едновременно би била и декомпонирана, за на крај да се добие тотална какафонија. Тоа е на ниво на заплетот. На ниво на карактеризацијата, само: 1) фатени контури на постојни шаблони (тој е стар и необичен, таа млада и вообичаена), 2) никакви индиректни, драмски карактеризации освен директни описи (тие читаа порно-списанија, тој решава крстозбори, тие двајца се сакаат до смрт и слично), а како 3) никаков основен податок за ликовите, па според тоа и праволинијност, недраматичност (за ниту еден лик не се добива впечаток дека има план и цел, дури и главните протагонисти ги раскажуваат, не ги дејствуваат своите планови и цели. Тој не прави балон, тој раскажува дека сака да лета со својот балон. Едноставно без густина која би уверила дека е постигната целта тие да се од онаа страна на шемата „like-life“)

На ниво на идејата, неа ја дознаваме, не ја чувствуваме. Имено, таа не произлегува од заплетот, кој не е одразен во движењето,



„Птицата Урубу и Девица“

сликата и звукот, туку претходното произлегува од идејата. Типична класицистичка норма која сака да прикаже нешто како „уметност“ со самиот факт дека пројавува желба на ниво на аксиома, а не на ниво на скепса. Значи повеќе станува збор за идеологија, отколку за идеја.

Сепак! - „Птицата Урубу и Девица“ е сериозен филм, а претходните анализи на неговата занаетска недореченост, воопшто и не се единствената релевантна линија врз која тој треба да биде оценуван. Како чин, филмот е значаен, над сè оти постои. (Во услови на немање никаква продукција, камоли индустрија). Потоа, тој е визит-карта на две автохтони, творечки индивидуи: Бранд Ферро и Александар Поповски. (Ако внимателно се чита горниот материјал, нивните грешки се на ниво на етика, не на ниво на естетика. Пример: зошто тоа сценарио, за кое и двајцата се свесни дека ги содржи изнесените слабости на ниво на заплет, карактеризација и идеја? - Секако алиби од типот: „толку заплетот, карактеризацијата и идејата сакавме да ги нема“ е крајно потценувачко, затоа што тогаш, дефинитивно, филмот би требал да оди во бункер како „шунд“).

Првиот, директорот на фотографијата, сносеејќи си ја одговорноста на ниво на техничка непозната (лошо читано светло, површна употреба на светло во екстериер) и покрај сè навестува енергија на „урбан фотограф“ кој се грижи за примарната емоција на кадарот, атмосферата на секвенцата и пер-

манентната еднаквост во „планирањето и ракурсирањето“. Тоа, воопшто, не е талент. Станува збор за сериозно, занаетско искуство кое не убедува во можноста овој камерман да се развива во одредена специјалност. На пример: камерни филмови, ентериери и слично. Голем плус е што Бранд Ферро не се „вози“ на фирмата „млад и талентиран“, ами ја употребува вештината, нагледан и насниман директор на фотографија. Очајно е денес да се биде талентиран. Секоја „битанга“ што ќе напише два стиха за себе мисли дека е Шекспир, секој што изгледал милион филмови и потрошил часови и денови во сликање и снимање мора да докажува дека знае како се држи камера. Сепак, Бранд Ферро е најавтентичен директор на фотографијата, компариран со другите во следните делови на омнибусот.

Инаку филмот оди вака. Во една зграда си живее еден господин, малку позрел, од футуре половина век и една госпоѓица, малку позелена, од футуре четврт век. Господинот ги сака чистите идеали и верува во далечни светови за кои му е потребен балон, зашто до нив не се стигнува веслајќи. Госпоѓицата, пак, и не е нешто, арно ама има нешто. Сè на сè, на крај тие ќе одлетаат (во субјективен кадар, од хеликоптер) додека преостанатите играат оро. Преостанатите се: коцкари, комшии што се најдобри другари, решавачи на крстозбори, женети, луѓе кои пијат ракија, пејач на евергрини додека не му се врати саканата. Саканата која се враќа со татко кој е од друг филм и две баби, едно дете и петле кое кукурика. Ништо необично.

Најсилна особина на овој филм е хуморот, бизарен и локален, сочен и автентичен, иако малку од Кустурица. Сепак, најзначаен филм во омнибусот. Оценет е со девет.

ЗА „WONDERFUL WORLD“

Дуковски во овој дел е автохтон автор на сценариото без соработник. Во филмот станува збор за отуѓеноста на белиов свет. Тема толку пати видена, работена и здодевна. Македонската кинематографија во секој можен момент се труди да допре до неа. Сепак, најголема новина на делото се сочните

пцовки. Иако говорот е, речиси, неважно филмско оружје, сепак, толку пцовки се ритет кој се прифаќа и се сака априори. Се разбира, ако сакате да пцуete.

Директор на фотографија е Апостол Трпески, професор по камера на скопскиот ФДУ. Како и во првиот, така и во овој случај, лимитираниот буџет, најверојатно, не дозволил повеќе киловати. Арно ама затоа постои мечта. Сега што е тука е, па затоа и е онакво какво што е.

„Прекрасен свет“ (малку сега и на македонски) најверојатно е најгрубо монтиран и најпромашено нашминкан проект кој во никој случај не ве остава рамнодушен. Монтажер е професорот по монтажа г. Грбевски. Состав од професори и студенти. Професорот по предметот Филмско и ТВ сценарио, Русомир Богдановски толкува една од поголемите епизоди. Една извонредна приватност која за жал толку го маргинализира филмот, па фаќа паника и очај кога гледачите од киносалите „мртви ладни“ стануваат и си одат. Или ќе бидеме слепи, па сега тој факт ќе го фрламе по фаволите.

Иако нашите примарни симпатии се врзани за овој филм (што поради другарството со авторите, што поради блискоста на материјалот на интересирање) разочарувањето доаѓа накрај. Оваа мелодрама со воен хепи-енд, по изјавите на авторот во печатот, воопшто, не требало да биде тоа. Целиот момент не плаши, па почнуваме да се сомневаме во контролирањето на занаетските орудия со кои се располага и со силината на дарбата за елаборирање ставови за сопственото дело. Како и да е „Wonderful world“ сепак е најблизу до точниот одговор на ниво на идеја, заплет и карактеризација. Значи претходно колизија (во првата историја), каде што имавме изразена креативност на нивото камера-режија и лошо сценарио, и случај во кој поседуваме добро сценарио, хаотична режија и потценети технички услуги дадени на режисерот од страна на камерата и монтажата (во втората историја).

Филмот на Јаникиевски е најверојатно еклатантен пример, не само во нашата, ами и во светската кинематографија колку лошо може да се нашминка еден филм. Толку лош звук невозможно е да постои во друг филм. А

откако се снимаат звучни филмови звукот е едно од основните изразни филмски средства. Еднаков на фотографијата и филмското време.

Покрај тоа, овој филм е контрадикторен и по бриљантната актерска уметност на Александар Чамински, Катина Иванова и Никола Ристановски од една страна и Јовица Михајловски и Синоличка Трпкова од друга. Бидејќи има шмек на „старински“ филм неговата предност е во исшифтуваниот материјал што го поседуваат матриците кои ги обработува делото. Покрај италијанскиот неореализам, две третини српски филмови и половина македонски ги обработуваат „маргините на животот и неговата есенција“. Надеж за македонското сценарио и македонското филмско актерство е токму овој филм. Неговата оценка е девет, исто така.

ЗА „ЃАВОЛ ВО СРЦЕТО“

Читателите на „Пулс“ го знаат Дарко Митревски како еден од творците на „Газета Казабланка“, но и како оној што подолго време остана во неа, а исто така и како перманентен давател на изјави по весници во кои се згрозува од домашниот примитивизам, национализам и слични будалаштини од кои сите сме згрозени, вака или онака. Автор со сериозен јавен бекграунд. Човек од акција и реакција. Најубаво си го спакувал филмот, неговиот директор на фотографија (Влатко Самоиловски) беше годинашен лауреат на награди (Камера 300), буџетот на неговиот филм, очигледно е најголем, а, се разбира, тоа е врвна моќ на секој филмски режисер. Во еден од своите јавни „испади“ младиот автор инсистира на некои термини, како „поигрување со жанрот“, „стрип“, „хорор“ и слично. Секако тоа е долг на неискуството, затоа што на оваа убава комедија тоа не ѝ е потребно.

„Ѓавол во срцето“ по основните свои индиции на сите нивоа и слоеви има една, единствена цел - да забавува. Тоа е најверојатно и најблагодородната цел во филмскиот израз иако често потценета. Најверојатно, филмот е значаен и како модел по кој треба да се прават испитни филмови. Тој единствен

од сите три во „Светло сиво“ е кадриран, монтиран и игран по сите теркови и целиот, едноставно „смрди“ на занает, што според нашите скромни склоности е највисока естетска категорија.

Да не испаднеме виновни пред сижето: Има еден комшија кој е многу нервозен оти е кукавица. Комшијата има комшија кој е „истерувач на духови“ и жена. Кај комшијата доаѓа човек (по грешка) што тепка и кој му ја продал душата на Ѓаволот, а има и „Мерцедес“. Ѓаволот живее под земјата во нашиот град и има моќ да биде убава жена која слуша шпански шлагери. Ѓаволот е победен од човекот кој му ја продал душата, па така сега тој е господар на пеколот. И тоа е движењето. Другото е ошта нарација без која се може.

Најголема доблест на филмот „Ѓавол во срцето“ е што е единствен компетентен да се прикажува во професионални киносали и пред луѓе кои купуваат билети. Затоа што е најконзервативен по својот изглед и затоа што личи на секој „нормален филм“. Во филмот се појавува мојот пријател Џиби, како хинди аквизитер.

Филмот е оценет со десет.

ЗА КРАЈ

Многу едноставно се заклучува дека примарен интерес на нашиот приказ во „Светло сиво“ е потребата да се оправда постоењето на овој омнибус и да се најде соодветен рецепт во кујната каде што тој заработувал пари - филм во кино. Колку тоа да не е можно ни дава за право да заклучиме дека иднината не е во глорификацијата на недоследностите (идиотска инаугурација на терминот „магичен рализам“), ниту пак во потхранувањето на суетата на моите ценети колеги и над сè, драги пријатели - автори на филмовите. Иднината е во перманентната потреба да се совлада филмскиот занает, да се гледаат филмови кои се создаваат сега во светот и да се одбегне провинцискиот комплекс дека од нас почнува сè.

Оценка сто. Светло или сиво, сеедно, тоа е еден од најзначајните културолошки феномени во Македонија. Не оти е супер, туку оти е единствен, нов и преполн со енергија.

РАПАВИОТ ГЛАС НА МЕЧТАТЕЛИТЕ, МАРГИНАЛЦИТЕ И ВОЛШЕБНИЦИТЕ

Меѓу најинтересните кинематографски настани во 1993 година, спаѓа скопската премиера на омнибус филмот „Светло сиво“ што го режираа тројцата студенти на Факултетот за драмска уметност во Скопје, Александар Поповски, Срѓан Јаниќиевиќ и Дарко Митревски.

За голем број ентузијастички, филмот на тројцата млади автори значеше демонстрација на творечката енергија и на оригиналноста на талентот на една нова генерација синеасти, која го бара своето место под Сонцето со естетичка и чувствена експанзивност која однапред одбива секаква помирливост со традиционалното мислење.

Оние што го гледаа филмот „Светло сиво“ веројатно ја имаа предноста да присуствуваат на самото место на крштевањето на еден нов сензибилитет, ранлив и милитантен во исто време, егоцентричен и отворен спрема светот, триумфалистички и подложен на фрустрации. Сензибилитет, кој, и кога ги признава кодексите на традиционалната естетика, оти таа постои и, фала богу, функционира независно од дионизиските салви на нашето самољубие, тој не ги крие намерите нејзините филигрански резработени кодекси да ѝ ги потчини на своеглаво изострената или исфилтрирана диоптрија. Убав и плодоносен порив, од чии бунтовнички консеквенци по-

деднакво изобилно се хранат и фантазијата, и духот, и умот, но до моментот кога сета таа еуфорија не се заринка од подводните карпи на самозабравноста и нарцисоидноста.

Но, за младите автори на „Светло сиво“ засега нема причина да страхуваме дека брзоплето јуришаат на тие подводни гребени. Нивниот посериозен проблем со кој допрва ќе треба да излезат на меѓдан, е во сосема спротивна насока. А тој се наречува: - како да се дојде до наредниот филм?! Голема неизвесност, голема мака и голем предизвик.

* * *

Но, убавиот повод на нивната прва победа, а победата да се направи филм, никако не смее да се потценува или заборава не би требало да го расипуваме со заканите на сеништата што ја прават иднината неизвесна. Во неа тие ќе стасаат, да се надеваме, како прекалени градители и опаметени идеалисти. Со резултатите веќе од првиот филм тие ги придобија симпатиите на своите врсници и наклонетоста на сите филмски ентузијастички. Згора на тоа, не треба да се омаловажи и околноста дека со филмот „Светло сиво“ во нашата кинематографска практика првпат се појавуваат, како мала фаланга, група ав-

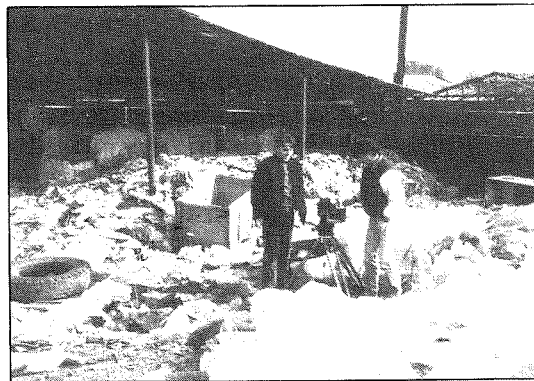
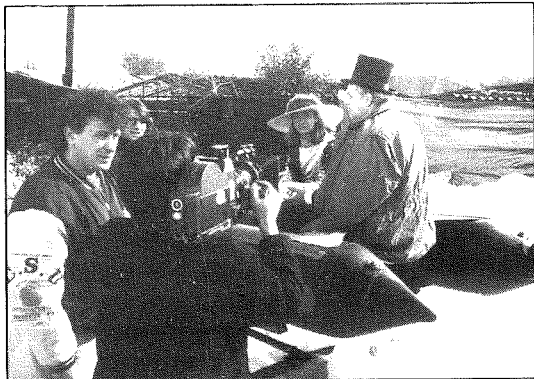
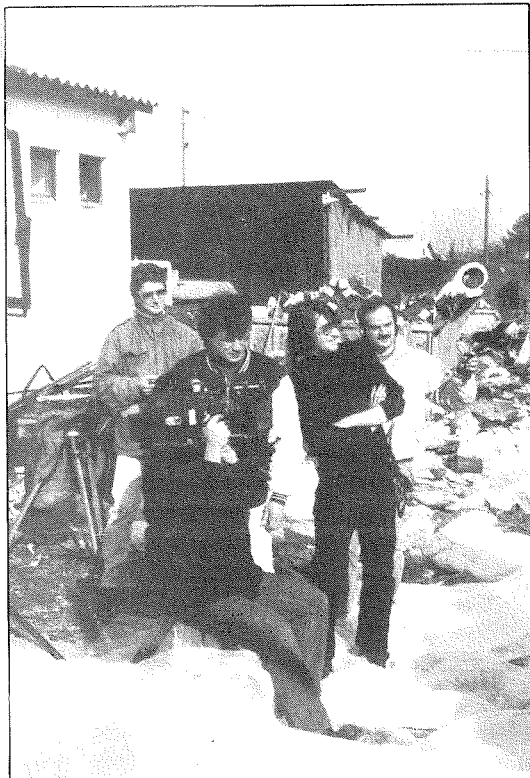
тори. Навистина, секој од нив љубоморно го негува духот на творечка и чувствена индивидуалност која во нивните визии, како што може да се очекува, допрва ќе се развие во некој конзистентен метафоричен систем, но нема сомнеж дека тие, исто така, веќе сега се обединети во извесно заедништво на естетичка резистенција и на чувствена солидарност, во духовна позиција, значи, која можеби уште утре ќе се вообличи во некоја од вариантите на естетичко движење или школа.

Смела претпоставка, но кога ќе се земе предвид далекусежноста на целите, навестени во овие три кусометражни филма, таа не изгледа ни нереална ни неоснована.

Но, бидејќи во овој миг ни е доделена задачата да ги измериме поетските и метафизичките домени само на триве филма, а не на иднината на нивниот специфичен талент, предвидувањата, кои толку често го изнудуваат нашиот оптимизам, ќе им ги подредиме на содржинските рецепции, матаморфозите и на дилемите, кои во актуелниот миг ни се чи-

нат доволно занимливи, а на моменти дури и антиципативни.

Александар Поповски во приказната „Птицата Урубу и Девица“ прави еден метафоричен трактат за напорите на станарите на една висококатница да се ослободат или, ако е можно, барем да заборават на прангите на грдото егзистенцијално секојдневје, кое заслужено или неправично, ги казнува овие благородни и незаштитени суштества, поставувајќи ги очи в очи со фантомите на тегобността, мачнината и стравот. Тие се едновременно и чудаци и маргиналци, фантасти и робови на силите на инертноста. Потеклото на овие спротивности Александар Поповски ни го сугерира, одредувајќи ги границите, но и некои од својствата, на оваа мала, гетоизирана и фантастична космогонија. А тие се протегаат од подземните лавиринти на големиот и непознат град до воздушните коридори на



Од снимањето на „Птицата Урубу и Девица“

небото извалкано од неговите испарувања. Филмот почнува со кадриите во кои еден во-доинсталатер ја напушта шахтата, значи, кралството на мракот, на сеништата и на адските закани, а завршува со секвенцата на езотеричните сфери на небото, населено со милениците на бога, просирните ангели, кои, навистина, не им се придружуваат на нашите станари, па дури не го откриваат ни својот идентитет, но ние добро знаеме дека небото е нивно кралство.

На нечистиот простор меѓу небото и земјата се издига високотатницата, таа тврдина на просечноста и репресивноста. Нејзините станари веднаш би побегнале одовде, но сепак, некоја гравитациона сила ги враќа во стеснетиот простор, фобично оскуден и непријателски организиран против секој излив на фантазијата. Но, сепак, овие луѓе што во своите компромиси со судбината, во своите негодувања, итрини и отпори го задржаа, за жал ембрионалниот облик на идејата, или, ако сакаме, на намерата, без да еволуираат во ликови со свои посебни противречности, успеваат да се изборат за слободата на мечтаењето. Нивните игри со балоните, нивните бегства во фиктивната слобода со решавањето на енигмите на крстозборот и комарот, нивната лекоумност со која се дограбуваат до шишето со ракија, се излезната истанца од состојбата на летаргијата, во пресвртничката состојба на огласувањето на слободата.

Халуцинантното оро од кое ќе бидат отфрлени фолклорните и ритуалните украси ќе ги одведе нашите мечтатели, ненадејно преобразени од непомирливи инаетчии во месечари, на покривите на нечистата и грда високотатница. Таа согласност да се фатат на ониричниот танц може да го означи триумфот на нивните нејасни соништа и илузии, но штом ќе летнат над темните пространства на земјата, како што тоа го правеше оној тажен демон на Лермонтов, сонот заличува на доброволна смрт, на чин доведен до крај откако сонувачите, вчудовидени од сјајот на доблеста како и од силата на порокот, им била одземена волјата.

Таа емоционална амбивалентност може во иднина да му донесе многу среќни мигови на талентот на Александар Поповски,

но под услов да истрае да ја разликува природата на изворната граѓа на човечката драма која не води сметка ни за талентот, ни за уметноста, од нејзината преобразена, нова и артикулирана стварност.

Срѓан Јаниќиевиќ во својот филм „Прекрасен свет“ ја контрастира разурнувачката моќ на тривијалното секојдневје со исцелувачката сила на сонот, симболизирана во песната на оној по нешто фетишизиран трубадур, кого не го допираат смртоносните куршуми.

Но на Срѓан Јаниќиевиќ му е, без сомнеж, далеку поблизок светот на реалистичките отелотворувања и оној амбиент во кој без стилистички дигресији во поетиката на надреализмот се разоткрива сета трагичност на човековата осаменост.

Неговиот талент ја менува со многу поголема флексибилност рецептивната точка од една човечка судбина до друга, кога е соочен со фрустрациите и конфликтите на ликовите распнати од незадоволствата во семејството, од својот трагичен копнеж по недофатливата среќа, но и од нивниот социјален статус. Движењето на нивните страсти секогаш го следат фантомите на измамата, стравот од крајните консеквенци на борбата со големиот, ненаситен труп на среќата, која и самата може да се преобрази во алчно чудовиште.

Интересно е дека и во случајот со филмот „Прекрасен свет“, стечистето на големиите чувствени изливи доведени понекогаш до пароксизам, а веднаш потоа до одвај чуен шепот, е препознатливото милје на кафеаната. Овде, во реалистичкиот амбиент на овој митски објект кој го носи побледениот печат на салуните од Дивиот Запад, но уште повеќе застоениот здив на биртиите од белградските предградија, какви што ги гледаше, спартански критичкото око на интелегентниот Живоин Павловиќ, постојаните гости и персоналот делирично ги соголугаат своите рани и ги објавуваат своите фрустрации. Срѓан Јаниќиевиќ ќе го префрли остатокот од сонот врз уморените мечтатели во песната на трубадурот кој, како распеан споменик

што нè потсетува на Јордан Пиперката, ги одбива од својот труп смртоносните куршуми.

Но, антагонистичкиот контекст на светот на реалноста отелотворен во филлигранската слика на очајот на маргиналецо, од една страна, и комплексот на сонот, симболизиран во надреалистичките слики на бесмртноста на песната, од друга, не можеше да биде цврсто поставен и урамнотежен. Стилистичките разлики меѓу приказот на светот во кој доминираат овоземните страсти, незадоволствата, сенаселивата сексуалност или очајот, и надреалистичките визији, се едноставно непремостливи и непомирливи.

Изборот на природните афинитети спрема дуалистичкиот свет на реализмот, наспроти фасцинацијата од поетиката на надреализмот, која навистина ветува многу атрактивни резултати, но притоа, сепак му е неприспособлива на сопствениот творечки темперамент, е дилема која Срѓан Јаниќиевиќ, веруваме, во блиска иднина, ќе ја реши во полза на изворноста на својата уметност.

И светот од филмот на Дарко Митревски „Ѓавол во срцето“ е поделен на две сфери: земна, во која Ѓаволот ја воспоставил својата власт иако, се чини, таа секој миг може да биде соборена, и адска, во која, иако господар, тој ќе ја доживее несреќата да биде развластен.

Но ова е само еден од парадоксите кои Дарко Митревски систематски ги надоврзува, мултиплицира и развива од плодносното семе на една ни малку алтруистичка идеја. Идејата да им свртиме грб на митските самоизмами и да им се вратиме на изворите во кои добрината му подава рака на злото да се качи по угорнината а тоа, злото, не ќе ѝ пречи на силата на таа префалена добрина, да ги повторува своите нежни измами и ветувања. Од моралната конзистентност и увереност со која Дарко Марковски го обелоденува овој сојуз, пукаат сите ауратски амајлии, сите маскоти на фетишите со кои чудовиштето на лицемерието нè чува од одмаздата на вистината. Но, за среќа, експлозијата што ја предизвикуваат помирените дракони и ангели на доброто и злото, не ја излучува нашата

горчина, туку, што е вистинска награда за лошите соништа на скептиците и циниците, предизвикува лекотворна смеа. Тие, заедно со добрите луѓе сигурно нема да се намуртат и да негодуваат кога ќе го видат она кутро суштество со патерици како најпрвин садистички го турна човекот со црн костум, кој само што заличи на величествените гангстери од филмовите на Хјустон, кога по првото искушение, веднаш се испрофамира, а потоа кутриот бадијалција со патерици се најде под тркалата на колата на тепкавиот. И циниците и наивните ќе ѝ се исмеат на глупоста на натрапникот во пижама, кому местото му е на постела како што исто така, ќе ѝ се исмеат на балканската фамилијарност и ноншаланција со која станарката го фрла кесето со губре пред носот на својата сосетка.

Парадоксот рака под рака со толчникот што од митот прави гротескна инверзија ги следат каприците и фрустрациите на маргиналците кои толку често разнежено или, ако сакате, дволично, ги нарекуваме луѓе од народот, или, добри луѓе. Под хируршкиот скалп на гротеската ќе се најде и мистичниот состанар Бронски кој, иако пријател по злото на Ѓаволот, сепак, на сидот од кабинетот го ставил постерот на големиот револверски витез од екранот, Хемфри Богарт. По една таква брилијантна целатска кариера, пред чии подвизи се поклонува и самиот Ѓавол, ова скопско чедо на Луцифер ќе заврши како хомосексуалец. До тој пресврт ќе дојде во царството на мракот, каде што, за разлика, од вредносниот хаос кој ги невротизира и ги прави хистерични жителите на светот, осветлен од златоносните зраци на Сонцето, владеат редот, отменоста и правилата.

Но Дарко Митревски не би ја презел улогата на трубадур во овој хаос ако од ренесансната веселост на распеаното душкало не би ја извлекол гротеската. Тоа истото ќе го направи и во случајот кога беспримерниот поредок во пеколот ќе стане поради една безначајна заборавност против својот господар во бел смокинг и со романтично разбушавена коса пресадена на благородната глава на Александар Чамински небаре од величествената грива на Франц Лист.

За овој систем на ротирањето и поигрувањето со митот, Дарко Митревски тврди



Дарко Митревски и Никола Ристановски

дека нашол инспирација во поетиката, - ако така тоа може да се нарече, на стрипот. Јас не сум длабоко уверен во спонтаноста и непосредноста на таа инспирација, иако, се разбира, нема некоја сериозна причина да се сомнева во искреноста на објаснувањата што ги дава авторот на филмот. Многу позначајна импликација на поетиката на филмот е интригантната анегдота што се однесува на развластувањето на Ѓаволот и неговото враќање со амбулантна кола во светот на простосмртните жители, меѓу толпата, значи, врз која тој безмилосно ги истурал своите деспотски каприци.

Како свежа метафизичка досетка се доживува и идејата дека тој, Ѓаволот, не се раѓа, туку дури подоцна се создава. Парафраза на омилената синтагма, дека убиец или војник или комарџија, не се раѓа, туку се создава. Но поучен исклучок од овој софизам е правилото дека талентот не се создава, туку се раѓа.

Следејќи ги интенциите на ламентот што го изговара Ѓаволот, во свитата на светот на мракот можат лесно да се најдат и оние Албанки што делирично играат твист, и црнецот што облечен во македонска носија го игра нашето оро, и каубоецот на автопатот со ласото в рака, и онаа убавица што сред зима го мачка голото тело со крем за сончање, а се разбира, и конфузниот слабак што безус-

пешно се труди да му го открие на Ѓаволот својот идентитет.

Убавите и соблазниви амбиции да се направи од „Ѓавол во срцето“ филм што треба да ги задоволи мерилата на високобуџетски проекти, не можеа докрај да ги истиснат од првото информативно ниво-оригиналноста на раскажувањето, метафоричката слободуменост и досетливоста на варирањето на идеите жаргонски означени како идеи на сотонистичкиот свет. За нив, како што знаеме, во мамутските проекти и на едногласно прогласените гении што работат за некој продуцентски џин, лесно ќе заклучиме дека се доживуваат како гротескни механички чудовишта, само, се разбира, ако не сме оптоварени со предубедувањата на поклониците на култните имиња и на жанровите што жарат и палат.

Дарко Митревски, како, впрочем, и неговите млади пријатели, веројатно, не ќе изумат во своето искуство да ја впишат како среќен склоп на околностите, слободата со која самостојно ги толкуваа големите застранувања на фантазијата, или подобро кажано, самоувереноста со која ѝ изгласаа недоверба на традиционалната естетика. Во таа занесна, херостратска и славеничка игра на фантазијата, духот и слободуменството не им беше тешко да го придобијат и талентот на младите актери кои, секој поединечно и сите заедно (тоа треба буквално да се чита) се не само голема надеж за македонскиот филм, туку уште и неверојатно возбудлива сегашност, која треба без клишетираните егзалтации и лажен восхит да се подложи на најсериозна анализа. Исто така, и влогот на сценаристот Дејан Дуковски, како, впрочем, и соработката на снимателите Бранд Ферро, Апостол Трпески и Владимир Самоиловски. Затоа со аплаузите упатени до триумфот на нивната егзалтација и нивниот талент, не е на одмет да покажеме и малку повеќе грижа за тоа како да го зачуваме неоштетен флуидот на онаа таинствена билка која го грее, му дава нови сили на нашиот дух, нова смисла и нов полет, флуидот наречен талент.

Ова е мигот кога македонскиот филм добива уште една шанса да стане еден од најдинамичните подвижни агенци на нашата култура.

ЈУНАЦИТЕ ОД ОМНИБУСОТ „СВЕТЛО СИВО“

НАИВНИТЕ, УМОРНИТЕ И „ТРЕТИТЕ“

Првите сонуваат и веруваат дека една птица Урубу не може сама да лета, а две се доволни за да се стори јато; вторите мислат дека животот е некаде на друго место и дека од сопствената кожа се излегува со физичко менување на местото; третите во ѓаволот го гледаат својот спас, па би му ја продале душата за трошка ѓаволштина

Би можело да се почне и вака: во првиот филм ТИЕ се наивни; во вториот се уморни; во третиот се нешто трето - по малку од првото, по малку од второто и плус она своето, третото. Секој од нив, во својата „група“ и поединечно, би сакал да стане нешто четврто.

Мала дигресија: збор - два за симболичкото значење на бројот четири: отсекогаш, речиси од праисториско време бројот четири симболизирал нешто цврсто, опипливо, достапно за сетилата. Поради поврзаноста со крстот и квадратот, четири станал единствен симбол на комплетноста, сеопфатноста, целокупноста. Како што квадратот со своите четири страни и четири агли симболизира запирање, или одбран миг, кој во себе го содржи поимот на мирување и вкочанување, односно зацврстување во совршенството. И целиот состав на јунговската мисла се темели врз основното значење која му се придава на бројот четири, затоа што за Јунг четворноста е архетипски темел на човековата психа, односно севкупност на свесните и несвесните психички процеси. Целата негова анализа на психолошки типови се темели врз тео-

ријата на четирите основни функции на свеста: мислењето, чувствувањето, интуицијата, осетот. А, за алхемичарите, четири, или квадратот е основна аксиома во исчекувањето на Големото Дело и во потрага по каменот на мудреците.

Се враќаме назад, на почетокот од текстов. „Наивните“ се од филмот „Птицата Урубу и Девица“ на режисерот Александар Поповски. „Уморните“ се од „Прекрасен свет“ на Срѓан Јаниќиевиќ. „Третите“ од „Ѓавол во срцето“ на Дарко Митревски. Сите се од филмскиот омнибус „Светло сиво“ за кој сценариото го има напишано Дејан Дуковски. И сите се незадоволни од сопствениот живот, од начинот на кој го живеат, од околностите во кои се наоѓаат, од сопствената судбина, од себе самите. Па сакаат да го докажат невозможното - дека не е точно оти „од волкот куче не бидува“, и обратно. Пасивни, или активни, песимисти или оптимисти, практични или не, осамени или сами, иако во друштво, отровни, нежни, агресивни, суптилни, чувствителни, цинични, дрски, рамнодушни, патетични, стуткани, безобразни, прегазени од времето, или предвреме прегазени,

борбени, безволни, сервилни, сенилни, некритични, чесни, нечесни, лоши, убави, грди, зли, паметни, добри, духовити, параноични, упорни, добродушни, од „овој“, или од „оној“ свет, јунаците на омнибусот „Светло сиво“ се, сите до еден, современи алхемичари. Затоа што сите нивни напори се насочени кон барањето на „каменот на мудреците“, кој, всушност, не постои, а со чија помош, доколку се најде (а, не може зашто не постои, па најпрво би морало да се измисли, создаде, направи) обичните метали ќе можат да се претворат во злато и сребро. Едни повеќе, други помалку, веруваат дека споменатиот „камен“ постои, па оттука и нивниот различен однос спрема самите себе и околината. Оттука и различноста на нивниот пат до промената на „состојбата на нештата“. Сосема друга работа е дали и колку успеваат во тоа?!

Наивните од градскиот солитер, или: ТИЕ што сонуваат и веруваат дека една птица Урубу не може сама да лета, а две се доволни да се стори јато:

Наивни се затоа што се убедени дека сонот може да се претвори во јаве, ако доволно силно, страсно и убедливо се сонува, и дека не мора да се направи никаков исчекор надвор од сонувањето, туку да се чека сам од себе да си дојде оној миг кога нештата ќе го примат обликот на четириаголникот и ќе се здобијат со значењето на бројот четири. По едноставно кажано, никој од нив не поседува ништо „цврсто, опипливо, достапно за сетилата“. Ниту, пак, самиот е таков. Нивните животи се составени од ништо. Освен ако нешто од сонот е за нештото. Стварност е зградата во која живеат. Една од оние сиви, мрачни, грди згради, какви што ги има во секој голем град денес, со антипатични ходници, лифтови, скали, станови, тераси на кои колективно се простираат алишта и во кои станарите се познаваат „по видување“, си ширкаат едни на други низ окцата - „шпиунки“ на вратите и секој од нив има само магловита претстава кој е, што е, од каде е, и каков е оној другиот. Потајно, а можеби и потсвесно тие би сакале да се запознаат, да се зближат, да се дружат и здружат, зашто се бескрајно осамени, ама кој и како да го стори првиот чекор, а да биде сигурен дека нема да е сфа-

тен погрешно, нема да е исмеан, одбиен, презрен, непотребен, несакан, недобре дојден?

Во филмот „Птицата Урубу и Девица“ на Александар Поповски, тој прв чекор, па оттука и храбар, зашто е влез во неизвесноста, го пречекорува Ѓубрецијата (Стево Спасовски). На прв поглед чекорот е мал. Стариот осаменик (се претпоставува дека семејната состојба му е: апсолутно сам) треба само да собере храброст за да засвони на вратата на девојката Девица (Синоличка Трпкова) и да ѝ врачи една роза во знак на длабока наклонетост спрема неа. Пред да се осмели идејата да ја оствари во дело, дома го учи и го вежба наизуст текстот: „Овој цвет што го нарекуваме ружа секому му мириса и со различно име.“ Меѓу неговите четири сида „врачувањето на розата“ оди лесно. Но, патот од неговиот стан, низ скалите на солитерот, до станот на Девица е долг и мачен. Никако да го дооди и никако да си го оствари сонот. Сенешто, или некој ќе го спречи, а најмногу неговата лична нерешителност и несигурност. Така, Девица му станува опсесија, исто како што му е опсесија и неговиот балон, што деноноќно го конструира, мечтаејќи еден ден со него да се извиши во воздухот заедно со саканата девојка.

Во меѓувреме, Девица, со лице и однесување на стуткана, срамежлива, кутра, грдичка и осамена девојка, во својата постела прима стројни момчиња на кои им е потребна првата лекција од сексуално образование, истовремено очекувајќи го човекот на својот живот. Девица, во интерпретација на Синоличка Трпкова има неначната девственост во насмевката, неостварен копнеж во погледот и исконска наивност од типот: чудата се можни. Предизвикува мешавина од симпатија, сожалување и буди покровителски чувства, на ист начин како и Ѓубрецијата. Дури и поривот за потсмев што одвреме навреме го предизвикуваат, го сметаме за грдо и недостойно чувство, наспроти нивната детски чиста наивност, па го потиснуваме безмалку срамејќи се од него.

И Синоличка Трпкова и Стево Спасовски, своите јунаци ги обликуваат на сличен начин: со минимум зборови и со максимална употреба на исклучително богат дијалект на

најсуптилни изразни средства од типот - израз на очите, начин на држење на телото; насмевка, полунасмевка, поглед полн со соништа, копнеж што се надева на реализација, трпеливост, безмерна благост. Тие се тандем врз кој се потпира сета конструкција на филмот „Птицата Урубу и Девица“. И сеедно што како љубовна двојка би функционирале со ист исход како и летнувањето на балонот што го изработува Ѓубрецијата - што значи, не би можеле да функционираат - нивната долгопланирана средба, кога се остварува, е чин на нежност, светлина, мека радост. Тоа никако не значи дека соништата им се оствариле. Ѓубрецијата не е, и не може да биде „принцот на бел коњ“ што го чека девојката Девица, а таа, исто така, не ќе може да биде вистинската жена на неговиот живот. Јасно е - ќе остане и натаму само сон. Нивната наивност до толку повеќе доаѓа до израз: божем, ако се сретнале, животите ќе им се сменат. Божем ако една птица Урубу, сретне друга птица Урубу, од нив двете ќе може да се стори јато. Божем балон се прави од пуста желба за летање. Или, пак, жалта по младоста стивнува со прелистување на еротски списанија, пиење ракија и сиркање во љубовниот живот на соседите, како што го прават тоа Бабата-егзибиционистка (Милица Стојанова) и Баба Велика (баба Велика). Или, пак, возбуди се доживуваат со помош на затворениот свет на крстозборките, како што се обидуваат решаваачот на крстозбори (Младен Крстевски) и Трагачката по возбуди (Тања Кочовска)...

Сите јунаци од „Птицата Урубу и Девица“ живеат со „замена на тези“: своите соништа ги сметаат за живот. За Човекот со маса (Александар Чамински) изработувањето на масата, (каква и со каква намена, само тој знае) е начин и цел на живеењето, за Плачкото (Нино Леви) тоа е неговиот шифонер, за Ѓубрецијата, Девица и другите, веќе спомнавме. На крајот од филмот, во завршната сцена, сите тие, станарите од солитерот, се фаќаат рака за рака, заигрувајќи чудно оро, ни на сон, ни на јаве. Растревожувачка и тажна глетка: кој вели дека збир од повеќе осамености е рамен на анулирање на осаменоста? Односно, - нели е наивно да се верува дека во група од осамени, осамени-

от се чувствува помалку осамени? Да не е токму обратното? Двајца тажни да е двојна тага. Двајца несреќни - двојна несреќа. Повеќе безнадежни - мултиплицирање на безнадежноста. Што дека солитерот е зграда со многу станови и со многу станари: севезден неговото име значи - самотија.

А, приказната за птиците Урубу, што Ѓубрецијата ѝ ја раскажува на Девица гласи вака: птиците Урубу живееле во малото место Табатинига крај Амазон. Сите ги затворила под земја лошата Астрата, кралица на огненото небо, и сега нив ги чува огнениот Јарец. Само една птица Урубу останала слободна, ама не може да лета зашто птиците Урубу не можат да летаат сами. Би морале да бидат макар две.

И сега: сосема е сеедно дали си птица Урубу дел од јатото затворено под земја, или слободна птица Урубу. Оти во обата случаја летањето ти е оневозможено. Да сонуваш дека еден ден ќе летнеш, можеш, никој не ти брани, само што е наивно да веруваш дека сонот може да ти се оствари без да се обидеш да исчекориш надвор од него.

Уморните од кафеаната „Починка“, или: ТИЕ кои мислат дека животот е некаде на друго место и дека од сопствената кожа се излегува со физичко менување на местоположбата:

Уморни се од јаловото чекање на „другиот живот“, измачени од желбите што не им се остваруваат, несреќни што обидите за прескок од себе во некој друг „себе“ завршуваат со пораз. Јунаците на филмот „Wonderful world“ на режисерот Срѓан Јаниќиевиќ се наоѓаат на некаков, условно постоечки, степен погоре од оние од „Птицата Урубу и Девица“. Тие не сонуваат со отворени очи како Ѓубрецијата, Девица, Енигматичарот, Бабите, Човекот со маса... И не очекуваат од небо да им паднат остварени соништа. Овие од „Wonderful World“ се поосознани, попрактични и поактивни. Поосознани зашто се мошне свесни за сопствената положба. Не им е добра. Лошо се чувствуваат. Незадоволни се, а знаат и зошто. Ринго (Никола Ристановски) е млад, без работа и без свој покрив над главата, со сопруга, исто така, млада, без работа и без свој покрив над



„Светло сиво” - сторија „Прекрасен свет”

главата. Имаат и дете. Класичен брак од редот на модерните, урбани социјални случаи со долг стаж „на Завод”. Таа носи мини здолниште, тој фармерки, долга коса и свири на „бубњеви”. Некогаш се сакале и воделе љубов, сега бебето плаче, сексот е „распродаден” на пазарот на секојдневните тривијалности, а љубовта - спомен во кој не се верува: постоела ли навистина, или ја измислиле? Слава (Катина Иванова) е млада жена со лице на свената од чекање, средовечна домајинка. Деноноќно го чека својот сопруг Божидар (Бајруш Мјаку) медицински брат, бекрија, и женкар, дочекувајќи го „задутре” наместо денес, со здив на лук и мешана скара, цигари и ракија „сечена” со шприцер, со изместена вратоврска и мирис на евтин парфем од евтини жени врз алиштата. Досте (Сашо Чамински) е напуштен од љубовникот Ламбе и би сакал да го напушти светот на хомосексуалците, за да има „топол дом, слатки дечиња и куче”; Бранкица (Синоличка Трпкова) е кафеанска пејачка од најкич вид; сонува естрада, рефлектори, настапи пред голема публика и би сакала што побргу да излезе од смрдливата дупка наречена кафеана „Починка”. Цветко (Јовица Михајловски), оса-

меното пијаничиште со „адреса од утро до утро” - кафеана „Починка”, посакува да ја има за своја - Бранкица, се пијани и си го архи времето, слушајќи го нејзиното неталентирано пеење и учествувајќи во нејзините вулгарно - кафеански настапи во живо... Во филмот „Wonderful World” единствените што не чекаат ништо и немаат порив да го променат својот живот се Поспаниот (Русомир Богдановски) и Трендафил (Нино Леви). Поспаниот е едно чудно човече, како да не е од овој свет. Не се знае од каде доаѓа и каде треба да оди, каков му е животот, што сака, „што сонува, а што му се случува”. Се чини дека спиењето со краткотрајни буѓења и длабоки „инстант” заспивања му се единствените негови случувања. Токму поради тоа изгледа мистериозно, а би можел да биде „проценет” мошне прозаично - како ноторна пијаница, бескуќник, човек без корен, без минато и без иднина. Облогот би го добиле тие што типуваат на втората варијанта, да не се појави еден редок миг во битисувањето на Поспаниот кога тој се пројавува како „исполнувач на туѓите желби”. Кога шарената дружина од „Починка” му го поставува прашањето „Кој си ти?” - тој самоуверено одговара: „Јас сум тој

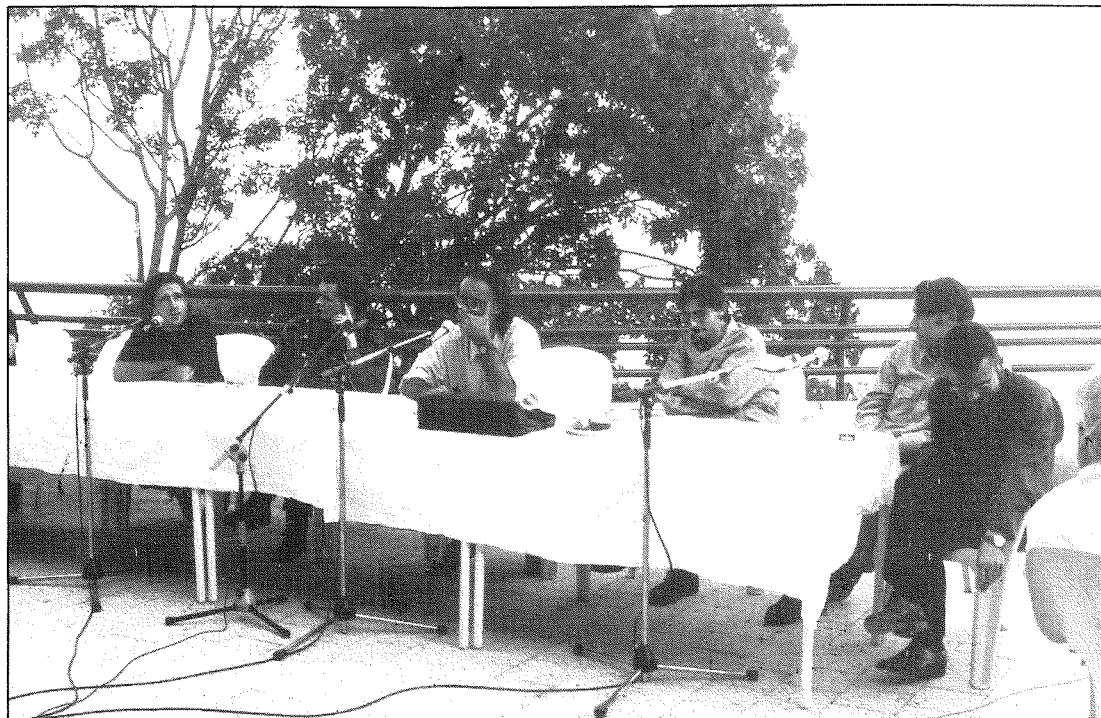
што може вашите соништа да ги претвори во стварност". Се разбира дека никој не му верува, но исто така, и никој не си го дозволува луксузот, ако ништо друго, барем да се обиде. Нивните желби се одраз на нивните најинтимни соништа. Нереални, исто толку колку што е нереално постоењето на Прекрасниот свет, освен во песната што непознатиот пејач цело време без престан ја пее надвор од „Починка“. Но, тоа е надвор, некаде на друго место, каде што тие не се. Таму кај што се, е погрешно место за погрешен начин на промена на сопствениот живот во некој друг. Ама, толку можат и толку прават. Односно, речиси, ништо, освен што наивно веруваат дека со бегането од нешто може да се стигне до нешто друго, подобро. Стигнуваат до ништо.

Рецепционерот Трендафил (Нино Леви) е сведок на нивните јалови обиди. Нему, вечниот сведок на препелкањето на таквите како нив, тие му се добро позната слика, што не го возбудува, растревожува и изненадува. Неговата иронично - покровителска насмевка оди „во комплет“ со собата за бездомници, очајници и безнадежници што ја нуди во преноќиштето „Починка“ и е јасен знак на неговиот однос спрема „клиентите“. Ве знам јас добро и сè забележувам. Вие сте кутри, осамени, несреќни, незадоволни и не знаете што да сторите со себе, а би сакале кога би умееле да се престорите во некои други, побави, помлади, побогати, посакани, пославни, посреќни... Рецепционерот Трендафил никаде не заминува, ниту, пак, пројавува идеја и желба да го смени својот живот: тој е оној што Нив ги чека и дочекува, сведок на кругот во кој постојано, и без изгледи на успех да излезат од него, тие се вртат. Истовремено „во живо се врти“ и песната „Wonderful World“ колку да потсетува дека таквиот можеби некаде и постои, само некаде каде што тие од „Починка“ не можат да стигнат. Тоа не е нивна песна. Нечија туѓа е и далечна.

Ако јунаците од филмот „Птицата Уруб и Девица“ на Александар Поповски беа гротескни, искарикирани, изместени од полето на нормалата, па ни се чинеше дека такви можат да постојат „само на филм“, и со тоа ни ја неутрализираа тегобната приредбата со нив, овие од „Wonderful World“ ни нај-

малку не ни „помагаат“ олеснително да здивнеме: тоа не се случува во вистинскиот живот. Напротив, сите до еден, уверливо ни докажуваат и без остаток не убедуваат дека се од крв и месо и дека се „одовде, некои од нас, некои меѓу нас“, можеби дури и самите ние, или трауматични парчиња од нашите животи, судбини, карактер, мечти, и нивни неостварувања. Актерските остварувања се движат по истата линија. Синоличка Трпкова својата Девица од филмот на Поповски ја моделира со помош на сведнатиот поглед, срамежлива, чиста и невина насмевка, со девствената зачуденост во очите, со невештото држење на телото на зрела девојка со душа на недораснато и без никакво животно искуство-дете, со љубопитноста со која му приоѓа на Губрецијата, со нежноста. За разлика од Девица, Бранкица на истата Синоличка Трпкова поседува неизбрусена, некултивирана, некаков вид полуживотинска - полуженска сила која бескорисно се расфрла низ смрдливото кафеанчиште директно во микрофонот и уште подиректно во еротските, блудни желби на нејзините обожаватели. Бранкица има јасно определена цел и желба - да стане позната и славна естрадна пејачка. Девица лебди меѓу сонот и јавето, со очигледен копнеж по нешто, но толку неартикулиран и толку малку самоосознаен, што се чини дека одвај е свесна за тоа што би сакала да има, а што ѝ недостига. Само во еден единствен миг, грубата, вулгарна и дрска Бранкица и нежната, суптилна и мека Девица заличуваат една на друга. Тогаш кога Цветко (Јовица Михајловски), на Бранкица ѝ подарува музичка кутија со балерина што се врти кога се крева капакот од кутијата, восхитот и детски нежната радост од средбата со вулгарната убавина на тој кич - предмет е таа точка во која што двете девојки стануваат една. Потоа се разделуваат и секоја заминува по свој пат.

Слично е и со Човекот со маса (Александар Чамински) од „Птицата Уруб“ и Досте, истиот Чамински, од „Wonderful World“ на Срѓан Јаниќиевиќ. Првиот има чудна опсесија, да направи некаква „своја“ маса, а вториот сосема децидирани чувства и желби. Досте страда и не може да го прежали својот љубовник Ламбе, се чувствува напуштен, несреќен и осаман без него, истовремено



Прес конференција за „Светло сиво“ - Битола '93



„ Светло сиво“ на фестивалот во Битола

обидувајќи се да се врати во нормалата да оствари хетеросексуална врска, наместо дотогашната, хомосексуална. И едниот и другиот Чамински се подеднакво свесни дека тоа што го сакаат нема да им се оствари, ама Човекот со маса го доживуваме како некој сосема „откачен“ тип, нам далечен и туѓ, а Досте како познаник кому му „влегуваме во положението“. Досте е нежен, ранлив, романтичен, другиот е нестварен чуждак кој не предизвикува никакви чувства. Во сличен сооднос се и Плачкото (Нино Леви) од „Птицата Урубун“ и Трендафил (Нино Леви) од „Wonderful world“. Плачкото е само опсесивно врзан за својот шифоњер, а Трендафил е толку животено уверлив, толку карактеристично препознатлив, толку сочно и полнокрвно обликуван, што се чини дека на платното е директно влезен од првата меана од нашето предградие. И дека косата му смрди на кујнски мириси, на евтино ливанто и бриљантин, а забите му се расипани, па здивот му е мешавина на кариес и пинџур. Цветко на Јовица Михајловски е жесток, агресивен, со длабоко потисната емоционална подлошка, скриена во робусното тело и вулгарната амбалажа од пис-зборови и пис-гестови. Михајловски од него мајсторски направил прототип на човек од „долниот“ кафеански слој не штедејќи изразни средства за остро и јасно да го исцрта врз фонот на нашите „и тебе сам сит кафано“ со кои се полни домашните градови, велегради, села и патишта.

Постоењето на Ринго и Слава во „Wonderful world“ го проширува неговиот дијапазон и внесува дополнителни подробности во сликата за „нашиот град денес“, правејќи ја побогата за уште две типично градски човечки приказни. Никола Ристановски на младиот Ринго му го обезбедува најпрво визуелниот актуелен имиџ на градските изгубени нови генерации. Таквите момчиња се насекаде околу нас и ние никогаш нема да сме сигурни дали се „татини синови“, или деца од дното на социјалната скала. Мимикрирани се со облеката, карактеристичниот начин на држењето на телото, одењето, говорот. Се чини дека градот е нивни и дека тие мазно и вешто се лизгаат низ градските простори, предредени за нив. Ринго на Ристановски, или Ристановски како Ринго, има „дупка во

душата“ и таа го боли без престан, иако сопственикот на дупката е секогаш свесен за причините. Последиците се видливи и препознатливи. Начинот на кој би се ослободил од сето тоа за него - непознат. Во очите му е населена меланхолија што се заканува да се престори во депресија ако наиде на плодно тло. Има латентна агресија, исто така, со заканувачки предзнаци. Има и нежност, зад обвивката на ароганција. Но, најмногу и најжестоко од сè, Ристановски кај Ринго ја испрофилирал безнадежноста, односно сознанието дека од таа кожа натаму не ќе се може. Сево ова вешто искобинирано има дејство на тап удар во пределот на желудникот - кој не боли толку, колку што предизвикува чувство на мачнина и порив за повраќање. Не за друго, туку поради сугестивната порака, дека ваквиот тип млади луѓе не се, воопшто, малубројни и за нас далечни и непознати. Напротив, тие се рожби на општо-то светло - сивило во кое што сме западнале и самите го произведуваме.

Слава на Катина Иванова ги има истите „ринговски предиспозиции“. Оваа актерка, без претерување, може да се нарече својовидно филмско откритие: прецизноста, доследноста и пластичноста на нејзината актерска креација се нејзини главни адути во обликувањето на Слава како згусната магла од тело и душа. Во која обете се едно - цврста целина.

Такви какви што се, и такви какви што никогаш нема да бидат, а би сакале да можат, јунаците од „Wonderful world“ на режисерот Јаникиевиќ, вториот филм од омнибусот „Светло сиво“, се групен портрет во рамката на нашето заедничко секојдневје. Тоа што ќе ни е можеби полесно да се убедуваме дека тие не сме ние, туку некои други од некаде „не кај нас“, ништо суштински нема да реши. Ниту да ни олесни.

„Третите“ од „Ангелско срце“, или: ТИЕ што во ѓаволот го гледаат својот спас, па би му ја продале душата за дробенка ѓаволштина:

Ѓаволот, Тепкавиот, Фидан и Бронски не се од филмот „Ангелско срце“ на Паркер, ами како да се нешто слично на неговата превртена ракавица, пародична, оригинална

и духовита опачина на мрачното лице на Мики Рурк и Роберт де Ниро од заумните предели на човековата потсвест. Овие од филмот „Ѓавол во срцето“ на режисерот Дарко Митревски, третиот од омнибусот „Светло сиво“, би продолжиле да чекорат во место и да ја делат судбината на јунаците од претходните два филма да не е „инфилтрацијата“ на Ѓаволот кој од нивните животи прави нешто од типот на „Идиотската ноќ“ на Мартин Скорсиз. Би биле склони да веруваат дека тоа што им се случува е само сон, да не се опипливите докази што ги уверуваат дека, сепак, станува збор за јаве. Едно друго и поинакво јаве од она на кое свикнале. Се разбира, во „поинаквото“ е неопходно најпрво да се поверува за да може примопредавањето обично за необично, да биде успешно извршено. Па дури и да е тоа само фикција и самоизмама, вреди да се направи обид. Сетики од тоа нешто ќе произлезе. Ако не друго, барем илузија дека е направен голем чекор во ситниот ритам на тапкање во место.

Фидан „домаќин без мудра“ (Владо Јовановски) води прозаичен и невесел живот. Ништо не му се случува освен што животот му го загорчува необичниот сосед, врата до врата, кој самиот себеси се нарекува „Бронски, истражувач на натприродни појави“ (Никола Ристановски). Фидан за соседот знае само дека е некаков налудничав тип, фиксиран за некаква своја стопроцентно нездрава идеја и би бил сосема рамнодушен спрема неговото постоење да не се здодевните клиенти кои постојано му свонат на врата и го вознемируваат, грешејќи ја „адресата“. Фидан е безличен слабак, кому што жената му стои на врат, заедно со традиционалното крпење на животот „од први до први“, и е апсолутно незаинтересиран за околината. Него никој не го бара и никој не му тропа на вратата. Го бараат постојано Бронски, што уште повеќе го потенцира неговото сиво, анонимно битисување. Фидановиот „случај“ е сосема сличен на оние од филмот „Wonderful world“, тешка социјала, безизлез, лична неоствареност, немање идеја, волја и желба животот да се смени и нештата да се свртат во своја корист. Ситно човече без глас и идентитет, тој би останал таков да не се случува драматичниот пресврт. На сцената

стапува Ѓаволот лично. Фидан стигнува до него благодарение на Тепкачот (Стево Спасовски) кој што веќе со него има склопено ѓаволски договор: душа во замена на лекување на пелтечењето. Фидан, со својата ситна граѓанска душичка, не е од оној ков луѓе кои би поверувале во постоењето на натприродни појави, а уште помалку е од оние што би тргнале да се убедат или резубедат во тоа. Но, во еден пресуден миг во животот, како што се случува тоа често, се „кине крајот и пука филмот“ и сè што било се остава зад себе, за да се тргне во непознато и неизвесното, без јасна цел и определена идеја. Фидан, од немајкаде го следи Тепкачот во неговата потрага по живеалиштето на Ѓаволот. Тепкачот за разлика од Фидан, „домаќинот без мудра“, точно знае што сака и има план како да го добие тоа. Тепкачот е единствениот јунак во омнибусот „Светло сиво“ кој не „лебди во празно“ како оние од „Птицата Урубу и Девица“, ниту пак на погрешен начин и погрешно се обидува да си го смени животот, како оние од „Wonderful world“. Тепкачот е практичен, прецизен, добро организиран, свесен, лукав и самосвесен. Има сè што сите други немаат. Дури и самиот Ѓавол „му симнува капа“, отстапувајќи му го својот трон. Пресвртот на крајот од филмот е неочекуван и сосема нетипичен за рамната линија на омнибусот „Светло сиво“. Парадоксално, па сепак, истовремено е и дотолку на иста линија: земниот живот овозможува само препелкање, оној другиот, отаде (раз)умот, или во соништата, сеедно дали се убави, или грди, е единствениот начин да се стане и да се биде некој друг. Сеедно што тој другиот е ѓавол. Кој би можел да тврди дека алтернативата - ангел, е подобра варијанта? И што е подобро: да си несрекен човек со душа, или срекен ѓавол без душа? Најоптималната варијанта сепак ќе е да имаш срце, но истовремено и ѓавол во него. Ама за неа е потребна голема доза надменост што ќе ти овозможи да се втурнеш во непознатото, без оглед на последиците.

Филмот „Ѓавол во срцето“ на Дарко Митревски по многу нешта се разликува од претходните два. Сепак, најмногу и најдрастично во однос на главните јунаци. Ги има само четворица и секој од нив, од други-

от е поинаков. Оние од „Птицата Урубу“ и „Wonderful world“ се сите до еден, дел од „јатото“: со слични судбини, со слични животни патишта, со слични изгледи за отклонување од постојаната состојба на духот и телото. Овие, четворицата од „Ѓавол во срцето“ имаат, секој за себе свои специфични карактерни особини, свои оригинални идеи и методи за нивно спроведување. Притоа улогата на Владо Јовановски (Фидан, домакин без муда) е најкомплексна и нуди голем спектар на актерскиот потенцијал и талент. Понуденото Јовановски максимално успешно го користи за градење на ликот на стутканото и несреќно човече кое по игра на случајот успева да се отргне од сопственото сиво секојдневје. Во дослук и во соработка со искусниот Стево Спасовски (Тепкачот) овој млад актер остварува улога што е стожер на филмот. Спасовски, пак, суптилно надградувајќи ги финесите врз основната линија на Тепкачот, „од сенка“ го води целото дејствие, ги нивелира соодносите и драстичните разлики меѓу обичниот човечец Фидан и необичните рожби на заумната мисла. Никола Ристановски успева од Бронски да направи еден вид преодна категорија на човек, со едната нога во овој и другата, во оној свет. Кога сме склони да му поверуваме дека има сериозни проблеми со сопствената психа, тој стапнува надвор од нормалата и станува „понормален“ и од најнормалните. Таков каков што е Бронски, во сигурната и „цврста“, точно насочената и центрирана интерпрета-

ција на Ристановски е алка за повторување на човечкото и ѓаволското. Оти на спротивниот крај од ОВА, стои - ОНА, ѓаволски избобличеното лице на Александар Чамински, кој на својот Ѓавол гледа со симпатии и некако попустливо меко, па го обликува со полуиронија, со нежност, додавајќи му доза на наивност, несвојствена за ѓаволите. И токму поради тоа е самосвојна и оригинална. Што би се рекло, еден вид добродушен и добронамерен, значи, позитивен ѓавол, на кој со задоволство човек би му ја продал душата, за да му стане сличен, нему бездушниот. Особено ако нема алтернатива.

Овој текст нека остане без извлекување на „заеднички именител“ што би ги споил сите три филма од омнибусот „Светло сиво“. Нив најмногу и најцврсто ги спојува младоста на режисерите, сценаристот и најголемиот дел од актерската екипа. Дури и тие, искусните, од постарите генерации, со овие три филма внесуваат свежина, што им е својствена, главно, на оние што доаѓаат, или на оние кои тукушто стигнале, па сè уште се полни со соништа и желба за сонување. Оти, не се бидува стар поради годините, туку затоа што во соништата се престанува да се верува. „Светло сиво“ и неговите креатори, од првиот, до последниот, на голема радост и за среќа, се свежи сонувачи. Или неуморни трагачи по каменот на мудреците, алхемичари кои не престанале да го исчекуваат Големото Дело. Бројот четири им е патоказ и знак на препознавање.

Summary

THE MACEDONIAN FILM TODAY

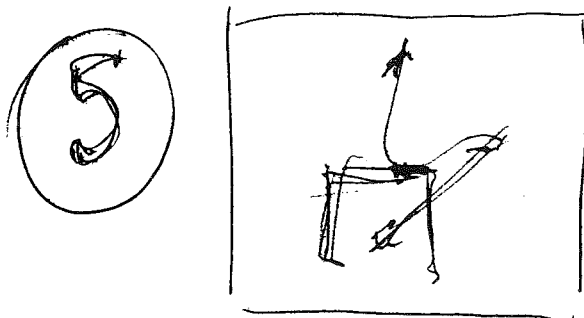
The column "Macedonian Film Today" is dedicated to the latest Macedonian feature films, produced in 1993. The subject of the commentary this time are the feature films "The Macedonian Saga", directed by the doyen of Macedonian film, Branko Gopo, and the debutant omnibus feature film done by young students at the Faculty of Drama Arts - Aleskandar Popovski, Srdjan Janičević and Darko Mitrevski.

Producer and distributor of the first one is The Permanent Film Business Community "Pegaz" from Skopje. Producers of the second one are the PFBC "Pegaz", the Faculty of Drama Arts, "Vardar film" and the Macedonian National Television, while the distribution is carried out by the city film theaters from Skopje.

"The Macedonian Saga" is a story of a tragic love between two young people that are torn by traditions, by religious differences /he is an Orthodox Macedonian, she is a Macedonian Muslim/. The action takes place in a picturesque village in Western Macedonia. The main roles in this story that is a sort of a Macedonian Romeo and Juliet topic, are played by Biljana Taneska, Meto Jovanovski, Kiril Pop Hristov, and the director of photography is the young cameraman Vladimir Samoilovski.

"Light Gray" is an omnibus feature film, consisted of three stories and is the first one of this kind in Macedonian cinema.

The debutant directors are students at the Faculty of Drama Arts whose young sensibility is reflected in this film, and the complete film expression of this film is new to our cinema. It is based on the best traditions of comics and rock'n roll. The film speaks about people living at margins of life, about dreamers and losers, people obsessed with evil. The main roles are played by Stevo Spasovski, Sinolička Trpkovska, Aleksandar Čaminski, while the cameramen are Brand Ferro, Apostol Trpeski and Vladimir Samoilovski.



Resumé

LE FILM MACÉDONIEN AUJOURD'HUI

La rubrique "Le film macédonien aujourd'hui" est consacrée aux nouveaux films macédoniens réalisées en 1993. Il s'agit du nouveau film "Saga macédonienne" du doyen du film macédonien Branko Popovski, Srgan Janikievik et Darko Mitrevski. Producteur et distributeur du premier film est TFRZ "Pegaz" de Skopje, producteurs du second sont TFRZ "Pegaz", FDU, Vardar film et MTV et les distributeurs sont les cinémas de la ville de Skopje.

"La saga macédonienne" est en fait l'histoire d'un amour tragique entre deux jeunes partagés entre la tradition, la différence des religions (Il est macédonien orthodoxe et Elle est macédonienne-musulmane) dans un village pittoresque situé en Macédoine de l'Ouest. Les rôles principaux du Romeo et Juliette macédoniens sont joués par Biljana Taneska, Meto Jovanovski et Kiril Pop Hristov. Le directeur de la photographie est le jeune cameraman Vladimir Samoilovski.

"Gris clair" est un film omnibus composé par trois histoires et représente premier film de ce genre dans la cinématographie macédonienne. Les metteurs en scène débutants sont des étudiants de FDU dont la sensibilité juvénile est représentée dans ce film. Ainsi d'après l'expression cinématographique, ce film représente quelque chose de nouveau dans notre cinématographie. Il est basé sur les meilleurs traditions des bandes dessinées et du rock. Dans le film on parle des marginaux, des rêveurs, des perdants, de ceux qui sont obsédés par le mal. Les rôles principaux sont joués par Stevo Spasovski, Sinolička Trpkovska, Alexandar Čaminski. Les cameramans sont Brand Ferro, Apostol Trpeski et Vladimir Samoilovski.

14.



ФЕСТИВАЛ НА
ФИЛМСКАТА КАМЕРА
"БРАЌА МАНАКИ"

FILM CAMERA
FESTIVAL
"MANAKI BROTHERS"

НОВ ПОГЛЕД
НОВО ПРЕПОЗНАВАЊЕ

A NEW FOCUS
A NEW LOOK

МАКЕДОНСКИ
ФИЛМСКИ
ФЕСТИВАЛ
МАКЕДОНСКИ

ОСВРТИ

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИЌ

УДК 778.53.091.4(100)(049.3)

Кинопис 9(5), с. 61-64, 1993

МАЛЕЧОК ПОРТРЕТ НА ЕДЕН ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ

ЕДНА ОХРАБРУВАЧКА ХРОНОЛОГИЈА

Од „Деновите на филмска камера Милтон Манаки“, како што, чинам, беа наречени првите средби на филмските работници, главно на снимателите, кои почнаа во месец април 1979 година, кои набргу потоа прераснаа во една фестивалска смотра на едногодишните снимателски достигнувања на југословенските филмски сниматели, која потоа со исто така едногодишна пауза се одржуваа сè до 1991 година; во 1993 година добивме Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“, со меѓународен карактер и соодветна конкуренција, под стимулативно и исто толку предизвикувачко мото, „Нов поглед - ново препознавање“.

Можеби ќе се чини неважен податокот што една ваква смотра е единствена во светот, можеби ќе се чини неважно и тоа што таа започнува со својата интернационализација, со веќе некаква своја изградена традиција и повеќе или помалку оформени критериуми. Но, во секој случај едно е сигурно, а тоа е дека една ваква смотра е од непроценлива

полза за македонската кинематографија и, воопшто, за оној профил филмски професионалци, а тоа се, пред сè, филмските и телевизиските сниматели.

Заслуга за повторно оживување на оваа филмска смотра, покрај Министерството за култура на Република Македонија и Друштвото на филмските работници на Македонија, овојпат во голема мера има и Кинотеката на Македонија, која се пројави како еден од нејзините основни организатори. Така овојпат, овој 14-ти по ред Филмски фестивал се стекна со еден нов имиџ и на некој начин го прошири во забележителна мерка својот репертоарски дијапазон.

Овде, пред сè, мислиме на филмските остварувања кои дојдоа безмалку од сите страни на светот. Во еден обем од скоро дваесетина филмови, беа застапени најразновидни жанровски ситуации и изразни тенденции. Без оглед на тоа што за исклучително кусо време за ваков вид манифестација, требаше да се извршат и подготовки и една обемна организација и што со самото тоа не остана никаков простор за евентуална фестивалска селекција, сите прикажани филм-



Кадар од австрискиот филм „Илона и Курти“

ски дела беа на едно апсолутно задоволувачко естетско ниво.

Секако е дека во еден ваков, како што веќе спомнавме, доста хетероген стилски-изразен контекст, сите тие филмови, можеби, и не ќе задоволеа некои построги критериуми кои, се разбира, треба да се однесуваат на она нивно примарно визуелно оформување, кое, впрочем, на овој Фестивал на филмската камера и се проценува. Така Фестивалот беше отворен со турскиот филм „Берлин во Берлин“, дело на режисерот Синан Четин, а чиј директор на фотографијата е, нам не многу познатата, Ребека Хас. Инаку овој филм дојде со репутација на еден од лауреатите на минатогодишниот Филмски фестивал во Москва и тој е главно коректно визуелно оформен, со една современа работа на камерата, која максимално се сообразува со тематската основа на филмската приказна.

Истiov овој стил на модерна динамична филмска фотографија, но пак, се разбира, со различна доза на успешност, го следи и некои од другите филмови како што се, да речеме, албанскиот филм „Смртта на еден

коњ“ на режисерот Сајмур Кумбара и на снимателот Бардул Мартинијан, во чија фотографија јасно се чувствува желбата да се надминат некои познати стилски конвенции, но со недостатна техничка реализација. Потоа со слични стилски искушенија е и фотографијата во филмот „Илона и Курти“ од австриска продукција, во режија на Рејнхард Швабеницки и на снимателот Франк Брун, во кои што привидот на тоа стилско надминување го прави единствено една поусогласена монтажна организација на кадарот.

Во нешто постандардизирани стилски насоки, а тие дела го сочинуваа и карактеристичното ниво во оваа фестивалска конкуренција, се наоѓаа филмските фотографии во следниве филмови: „Канарска врска“ во чешка продукција и на режисерот од македонско потекло Иво Трајков, и на снимателот Владимир Холоек, каде што имаме извонредно технички дотерана форма на филмскиот израз и на снимателскиот пристап, потоа тука е и бугарскиот филм „Ждрепка“, на режисерот Иванка Грабчева и на снимателот Виктор Чичов. Секако на ова естетско рам-



Пред Фестивалскиот центар во Битола

ниште се наоѓаат и фотографијата во израелскиот филм „Неверојатна молитва“, на режисерот Амос Гутман и на снимателот Амнон Злајт, како и снимателската работа во рускиот филм „Жена со цвеќиња и шампањско“, на режисерот Владимир Граматиков и на снимателот Александар Антипенко. Тука можеме да ги вброиме уште и филмовите: „Танцот на поларните мечки“, кој ни дојде од нам релативно малку познатата, но во сè поголем подем, данска продукција, во режија на Биргер Ларсен, а чиј снимател е Бјорн Бликет, и повторно еден руски филм, „Кикс“, во режија на Сергеј Ливнев, а снимател Сергеј Мачилски. Како заеднички стилски именител на овие дела, односно на она што конкретно се однесува на нивната визуелна структура, е тоа дека безмалку сите тие ликовно тендираат кон она што би можело да го наречеме модерна филмска фотографија, но сепак со осцилации во нејзината техничко-технолошка реализација.

Забележителниот квалитативен врв на овој Фестивал, го сочинуваа неколку навистина успешни снимателски остварувања. Пред сè, овде го спомнуваме филмот

„Аризона дрим“, на режисерот Емир Кустурица, правен во француска продукција, а чиј снимател е познатиот словенечки директор на фотографија и дамнешен соработник на Кустурица, Вилко Филач. Што се однесува до фотографскиот пристап на овој филм, мислиме дека него, пред сè, го карактеризираат извесни настојувања кон ликовно-пластични интервенции во структурата на кадарот, кои можеме да ги сметаме и за едно експериментирање со филмската фотографија, но кои главно успешно визуелно кореспондираат со зададената драматуршка поставка на филмот. Голем успех на овој фестивал претставува и фотографијата во филмот „Македонска сага“, дело на младиот македонски снимател Владимир Самоиловски за која тој и ја доби наградата за дебитанско остварување. Во визуелната организација на овој филм евидентна е успешната креативна соработка на В. Самоиловски со режисерот на овој филм, реномираниот Бранко Гапо, но очигледна е и една понагласена естетска надградба на замислениот визуелен модел на фотографската фактура на делото.

Интересно снимателско остварување меѓутоа не толку неочекувано го наоѓаме и во омнибус филмот „Светло сиво“, дело на младите синаести од Македонската филмска академија. И во овој филм кој го снимаа Бранд Ферро, Владимир Самоиловски и Апостол Трпески, основен визуелен акцент е ставен врз можноста за експериментирање во рамките на зададените тематски форми и затоа можеме да констатираме дека овој филм даде забележителни резултати токму на планот на ослободувањето на снимателската креација и нејзиното интегрирање во модерните изразни текови.

Конечно ги спомнуваме и фотографииите кои со сличен визуелен интензитет ја третираат својата тематска основа, меѓутоа преоѓајќи понекогаш во определен вид ликовна артифицијалност. Како пример за ова е инаку мошне успешната снимателска работа на тандемот Александар Петковиќ и Миодраг Милошевиќ во филмот „Горилата се капе на пладне“, работен во германско-југословенска продукција, а во режија на Душан Макавеев. Тука е бездруго и францускиот филм „Не плачи, љубов моја“, чиј снимател е познатиот Жак Лоасло, инаку долгогодишен соработник на Шаброл, Годар и Морис Пијала. Фестивалот, инаку, достоинствено беше затворен со проекцијата на американскиот филм „Сомерсби“, на режисерот Јон Амиел, а чиј снимател е Филип Русело, минатогодишниот добитник на наградата „Оскар“ за фотографија во филмот „Низ реката на спомените“ на Роберт Редфорд.

ФЕСТИВАЛСКИ ПАРАЛЕЛИ И КОНФРОНТАЦИИ

Сиов овој обемен репертоарски план на Фестивалот, кој се однесуваше на филмските дела, беше придружен и од низа манифестации кои значително ја збогатија неговата содржина. Така, на пример уште на почетокот беше отворена изложба на документи од творештвото на македонскиот снимателски ветеран, маесто Љубе Петковски. Веднаш потоа уследи и презентацијата на филмолошката литература која во последните неколку години ја објави Кинотеката на Македонија, како единствена институција

која се занимава со издавање ваков вид дела.

Во склопот на ови случувања ги одбележуваме и исцрпните портрети на двајцата снимателски ветерани. Едниот беше за снимателот Илхан Аракон, доајен на турската кинематографија, кој на фестивалската публика успешно ѝ го претстави поетот Илхами Емин. Вториот портрет, пак, се однесуваше на животот и работата на македонскиот снимател Љубе Петковски, за чие дело зборуваа филмските критичари Ѓорѓи Василевски и Мирослав Чепинчиќ и неговиот пријател Александар Ачковски.

Она што, секако, привлече големо професионално интересирање, беше и Симпозиумот на филмската камера, одржан во две обемни сесии во текот на Фестивалот. И овој Симпозиум, веднаш да нагласиме, имаше исто така, интернационален карактер. Во него зедоа учество некои од еминентните имиња во сферата на оваа филмска професија.

Така мошне интересно беше искажувањето на американскиот синеаст Рон Холовеј, за неговите практични и педагошки искуства на овој план. Истив мотив, но со нешто поинакви акценти го користеа во своите искажувања и госпоѓата Доминик Вилен, професор по монтажа во Париз и нејзиниот сонародник, професорот по камера, Жак Лоасло. Сево ова, воглавно, се однесуваше на методологијата на изучување на снимателската уметност во различните филмски академии и, се разбира, во различните средини.

Прилог кон ова, со пренесување на нивните искуства од истава наставна област, дадоа и професорите по камера: Стефан Стефанов од Бугарија, Мирон Черненко и Валентин Железњаков од Русија, потоа Томаж Еделман и Владислав Василевски од Полска, како и Илхан Аракон од Турција, Фарук Баша од Албанија и Амнон Злајт од Израел.

Во рамките на овој Симпозиум, беа прочитани и низа реферати кои главно се однесуваа на некои феноменолошки аспекти на филмската фотографија. Во таа смисла беа интонирани и тематските искажувања на Апостол Трпески, професор по камера на Драмската академија во Скопје, потоа на инженерот Румен Камилов и на филмологот Мирослав Чепинчиќ.

ФИЛМСКАТА ПРОГРАМА ИМПЕРАТИВ

Треба ли уште еднаш по којзнае кој пат да се потенцира дека секој филмски фестивал го прават филмовите т.е. какви филмови таков фестивал. Во таа смисла, а во дослук со ноторното правило дека квалитетот на избраните филмови го легитимира самиот фестивал, треба да се акцептираат и концепциските ориентации т.е. формулата со која се оформува неговата содржина и критериумите на избирање на делата. За битолскиот фестивал програмската задача во конституирањето на содржината на фестивалот уште од неговиот старт, во претходните 13 изданија, спецификата се бараше во уметничките, поточно во кинестетските дострели на снимањето и фотографијата, значи во она што како вредност на секој филм го остваруваат камерманите и директорите на фотографијата. 14-то издание по ред на битолскиот фестивал доби во тежината со самиот факт што тоа беше за првпат меѓународно одмерување на силите според тоа, и покрај завидната традиција, фестивалот на филмската камера беше на одреден начин и прв од таков вид со интернационална димензија што, почнувајќи од 1993-та, па натаму, ќе се одвива и развива

толку во знакот на таа меѓународна конкуренција што автоматски за организаторите и за селекторите и конечно за сите нас како директни или индиректни претставници на македонската кинематографија и за Македонија и нејзината култура во целост ќе претставува и тоа колку голема обврска да се одржува и надградува фестивалскиот профил со сите специфики на филмското снимање и уметничката фотографија на подвижните филмски слики во целовечерните играни остварувања, со што ќе се гради и зрелоста и престижната позиција на битолскиот фестивал на филмската камера како млад во големото семејство на филмските фестивали во светот до толку повеќе што овој фестивал ја има репутацијата на единствен од таков вид во меѓународни рамки. Со други зборови, Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ по тоа апсолвирано меѓународно искуство, во воспоставениот континуитет како 14-ти по ред, за идното јубилејно, 15-то издание, мора да биде организиран и програмски осмислен со уште поголема одговорност, со селекциски критериуми и концепт кои ќе му одговараат на неговата специфичност. Се

надејам дека од овогодишното цјтнот искуство веќе се извлечени значајни поуки и дека во иднина т.е. во пресрет на идниот 15-ти по ред или втор меѓународен фестивал на филмската камера, повеќе нема да има место за оправдувања и импровизации, што ќе рече, „вадење“ дека се немало доволно време да се изберат и набават оптимално квалитетни филмски дела во кои, покрај тематско - содржинските, сценаристичко-режисерските и актерските дострели, клучно место ќе мораат да имаат снимателско-фотографските квалитети затоа што токму тие се во преден план на фестивалската вокација на Битолската меѓународна филмска манифестација. Според ова кажаното во воведниов дел на текстов, во кој ќе се позанимавам токму со квалитетите и дострелите на снимателите и директори на фотографијата во избраните филмови од фестивалот '93 - треба да се има на ум ноторната вистина дека сите идни фестивали во Битола, како впрочем и сите други во светот, како крунско правило на своето постоење мора да ги имаат селектираните филмови, дека на нив и од нив почива и започнува сè и дека фестивалот и неговите вредности го легитимираат токму филмовите учесници, оние што ја прават неговата програма, а потоа технички, сè условно, не помалку значајно ќе биде зависно и од проекциите т.е. од кабината со проекторите до екранот во фестивалската сала. Она што како прва поука треба да се извлече од овогодишниот Битолски фестивал е токму составувањето на филмската програма и тоа онаа екстрактната, составена од филмовите во конкуренцијата, а тоа значи дека покрај максималното внимавање кои филмови ќе бидат избрани, значи каков е нивниот кинететски квалитет со посебниот акцент врз камерата и фотографијата - треба да се одреди и квантитетот на филмовите, имено кој е оптимумот за избор и прикажување на филмови во времетраење од 5 фестивалски дена. Овогодишното искуство покажа дека бројката од 16 филма, и покрај најдобрите намери на составувачите на програмата, се покажа како нефункционална, како за следење од страна на публиката (на која исто така не треба да се заборава како на највитаална алка во фестивалскиот програмски синџир) така и за

самите учесници-филмовите и авторите, затоа што третиот филм на програмата кој се прикажуваше во пополноќните часови беше на свој начин во хендикејирачка позиција, а згора на тоа и со предвидените придружни манифестации (Семинарот, портретите на ветераните и др.) фестивалската програма беше на работ да се „задуши“ од преоптовареност. Затоа за претстојниот фестивал предлагам во текот на 5-те фестивалски дена да се избере подносливиот и логичен оптимум од 10 филма во конкуренција со што би се оставило место за уште 2 поатрактивни комерцијални, надвор од конкуренцијата, предвидени за отворањето и затворањето на фестивалот, што ќе ја зголеми атрактивноста во очите на публиката, или да бидат прецизен, на отворањето да бидат прикажани 2 филма, еден од оние предвидените како прв надвор од конкуренција со првиот во конкуренција и последниот ден филм на затворањето, надвор од конкуренција, со можност за поместување во поранешни термини на прикажување на филмовите во конкуренција и тоа само во 2 дена по три или вклучително и последниот ден два како и на отворањето, со еден од двата предвидени надвор од конкуренција и последниот од 10-те во конкуренција за наградите. Во секој случај селектирањето на само 10 филма во конкуренцијата (значи по 2 филма секој ден, со проекции во двата вечерни термини, но кои ќе траат до полноќ) е оној најфункционален квантум при што ќе има место и за внимателно одбрани придружни манифестации, но и тие да бидат лимитирани во својот број со што ќе се овозможи фестивалот понормално програмски да „дише“ и публиката да може порелаксирано да го следи, вклучувајќи ги и професионалците. Втората клучна поука за идниот фестивал е овозможувањето максимални техничко-прикажувачки услови во Битолскиот фестивалски центар - Домот на културата, од што зависи сè и што е „condicio sine qua non“ за фестивалот. Знаете, вие можете да имате супер 10 избрани филма, но тоа нема да значи ништо ако немате апсолутно добра проекција. Пропустите, од кои некои се граничеа со инциденти, треба да бидат што побргу заборавени и идниот битолски фестивал треба да се организира и состави на нај-

добар можен начин ако сакаме на нашиот единствен македонски меѓународен филмски фестивал да му ја обезбедиме толку потребната и императивна димензија на доверба и репутација. Што се однесува до селектирањето на филмовите во конкуренцијата, тоа не смее во иднина да биде препуштено на некој имагинарен колективен состав, при што сите и никој не одговара за квалитетот на избраните филмови, а најмалку изборот да го прават ад-хок затечени соработници во странство, кои таму се наоѓаат по некоја друга своја приватна или службена работа и кои одвај да имаат компетенции да селектираат филмови за еден меѓународен фестивал. Секоја чест на исклучоците, но програмата на овогодишниот фестивал им беше препуштена токму на тие случајни селектори, што ќе рече, такви деликатни работи повеќе не смеат да им бидат оставени на некомпетентноста, нестручноста и на импровизациите. Зашто, вадењето на цајтот повеќе нема да може да се применува, затоа што се надевам дека подготовките за идниот 15-ти Фестивал на филмската камера ќе започнат, според напишаното светско правило за организирање на фестивали-веднаш по завршувањето на претходниот. Со други зборови, селектирањето на фестивалските филмови треба да го прави уметнички селектор кој ќе го потпише својот избор и за тоа ќе поднесе и соодветни консеквенци, а ако не еден тоа би можело да го прави, исто така, стручно тело, селекторска комисија составена од максимум тројца селектори и тоа трио да ги има инженерциите во составувањето на фестивалската конкуренција. А сето тоа подразбира стручен увид во најновата светска продукција, следење на неколку значајни светски фестивали од кои ќе се лиферуваат потенцијалните кандидати за битолскиот фестивал.

ФИЛМОВИТЕ ОД ПРЕЗЕНТИРАНАТА ПРОГРАМА ВО '93-та

Од аспект на спецификите на концептот на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“, со филмовите прикажани во рамките на првото меѓународно издание, можеме да бидеме делумно задоволни, имајќи ги сите објективни околности на комплетното

цајтното организирање на фестивалот. Природно, тоа немање време и на вистински одговорни селектори, резултираше и во општиот квалитет на програмата составена од 16 филма, меѓу кои за една половина би можеле да изразиме задоволство од поседуваните кинестетски квалитети, додека другата половина, според виденото, не остави со сомневањата како за вредностите на самите филмови, така и за направениот избор. Така се покажа дека дури во последен миг вклучениот филм на Кустурица „Сонот на Аризона“ и снимателско-фотографските резултати на Вилко Филач го подигнаа нивото на фестивалот, да не речам, го спасија, зашто по видените 16 филма, не само тројното жири, туку и на помалку стручните им беше јасно дека резултатот на Вилко Филач е супериорен и со право филмот „Сонот на Аризона“ и неговиот потписник на снимателството и воедно директор на фотографијата Вилко Филач - станаа носители на првата награда. Со тоа Вилко Филач, инаку претходен лауреат на битолскиот фестивал за исто така одличниот резултат во филмот „Татко на службен пат“ - уште еднаш ја потврди својата меѓународна класа како снимател и директор на фотографијата. Битолскиот фестивал само можеше да биде почестен со учеството на филмот „Сонот на Аризона“ кој својата меѓународна „турнеја“ ја започна на берлинскиот фестивал во 1993 година излегувајќи од тамошната силна конкуренција како еден од лауреатите, за потоа да продолжи низ повеќе светски фестивали завршно со лондонскиот Фестивал на фестивалите. Како познат и проверен тандем: режисерот Кустурица и неговиот верен снимател и директор на фотографијата во сите негови филмови, и во нивното најново заедничко остварување ги демонстрираат високите кинестетски вредности. Овојпат, работејќи филм инспириран од американското современо поднебје, на Кустурица и на Филач не им пречеше уште еднаш да го презентираат својот препознатлив режисерско - снимателско - фотографски израз и ракопис. Поетиката на режијата и атмосферата на фотографијата и камерата, од претходните филмови „Доли Бел“, „Татко на службен пат“ и особено „Дом за бесење“, е на специфичен, но видливо автохтонен, начин накалемена во

„Сонот на Аризона“, во случајов-сменети се почвата и нејзиното животно милје, но не и начинот и стилот на визуелната, фотографско-снимателска естетика. Филач како продолжено око и рака на режисерот Кустурица и во „Сонот на Аризона“ ја создава препознатливата визуелна иконографија која се манифестира наизменично како од фотографската гама, како израз на внатрешните чувства на личностите, така и од движењето на камерата како дооформување на мисловниот процес на режисерот. Треба ли посебно да се потенцира поетиката на Кустурица и Филач демонстрирана во повеќе секвенци меѓу кои како бисерни се: предвидувањата т.е. режиско-снимателските антиципации на умирањето на Лео (тој занесеник кој мечтае да се искачи на месечината, редејќи во своите сништа Кадилаци како скалила, а го игра инспиративно бардот Џери Луис) што по доживеваниот инфаркт, на дофат на смртта, во режисерската имажинација на Кустурица ќе биде поетски материјализирано со трик-сцената во која автомобилот на Брзата помош со Лео внатре, „ќе летне“ во нокта во пресрет на Месечината. Или антиципацијата на самоубиството на разочараната девојка кога камерата на Филач, исто така, во еден миг „ќе ја подигне“ од столот „искачувајќи“ ја низ сидот. А што да кажеме за воведната секвенца на филмот, од сонот за Ескимите и нивната идила до летот на црвениот балон на желбите и симболот на слободата, кој, од арктичкиот амбиент, ќе нè пренесе во Њујорк во панорамски лет, сè до средбата со главниот јунак кој го игра Џони Деп. Таа снимателска, визуелна поетика свој уште поспецифичен изблик ќе има и во, со трик-снимените, „прошетки“ во суво на рибите, тие директни симболи на слободата кои, за разлика од мечтите на личностите, луѓето од филмот „Сонот на Аризона“, „пливаат“ во своевидниот животен аквариум. Со еден збор, филмот „Сонот на Аризона“ е најдобар пример за дополнување меѓу режисерот и снимателот и директор на фотографијата. Имено, она што Кустурица сценаристички и режисерски го замислува конечно го спроведува Вилко Филач, зашто тие, како проверен тандем, кинестетски едно мислат, дишат единствено со камерата и фотографијата, градејќи го заед-

ничкиот свет на нивниот филм. Тие се само уште еден од повеќето примери на една сè почеста, ако не и постојана, соработка меѓу еден режисер и неговиот верен снимател и директор на фотографијата.

Од аспект на доделените три награди и дебитантската, жириото на битолскиот фестивал ја доби општата поддршка и согласување со одлуките. Тоа се виде најнапред од сосема заслужената прва награда за Вилко Филач, а во вистински раце отиде и втората награда за рускиот филм „Кикс“ т.е. за неговиот директор на фотографијата Сергеј Мачилски, а во режија на Сергеј Ливнев. Филмот „Кикс“ е еден од ретките од поновата руска продукција кој има сосема ново визуелно „па-



Владимир Самоиловски - еден од лауреатите на фестивалот

кување", очигледно по угледот на западниот филмски израз. Жанровски филмот е психотрилер со стандардниот мотив на замена на личности. Милјето е урбано-московско, а животните рамки се лоцирани во шоу-бизнисот т.е. светот на една поп-свезда по име Жана која со своето наркоманско пропаѓање станува незгодна како по самата себеси, така и по бизнисот на своите босови кои решаваат да ѝ најдат сурогат кој ќе биде специјално подготвуван. Задржувајќи ги опсервациите врз стеснетиот свет во кој се движи поп-пејачката и танчерка Жана, како своевидна жена-марионетка, која е заробена од сопствената наркоманија и постојано под контрола на тие кои ја раководат неа, режисери-

те или менаџерите на тој шоу-бизнис на руски начин-режисерот и директорот на фотографијата се ориентирани повеќе кон сликање ентериери каде што посебна задача е психолошките расположби на личностите да се одразуваат преку играта со колор-светлината добиена од разни извори на ламби и од нив одразената светлина, а и преку паралелното кадрирање и движењето на камерата при што посебен ефект се добива во внатрешните, ентериерски длабински кадри и одредувањето на фотографската гама. А поентата на филмот е планирана во самиот наслов и неговата симболика - наркоманката Жана која во еден миг за себе ќе рече дека таа не е ништо материјално, тело, раце, гради, туку



„Артизона дрим“ - Златна „Камера 300“ за Вилко Филац

дека е дух и чувствителност кои не можат да бидат трансплантирани во некоја друга жена - сурогат, па така во планираната замена (со жената сурогат за Жана, а по име Анусја) по игра на случајот, место да биде фрлена од облакодерот неупотребливата наркоманка, по *Киксот*, ќе биде „казнета“ токму сурогатот - Анусја, а на Жана, вадејќи ја периката, само ѝ останува да си вшприца нова доза дрога.

И во случајот со третонаградениот директор на фотографијата, македонскиот дебитант Владимир Самоиловски, како и со претходниот руски претставник „Кикс“, во филмот „Македонска сага“ снимателско-фотографскиот резултат е повредниот дел од филмската целина, имено сценаристичко-режисерските неизедначености и слабости се компензирани од многу добрата работа на младиот Влатко Самоиловски кој, објективно, во соработка со режисерот Бранко Гапо, разновидните поставености на камерата ги изведува на максимално професионален начин, со умеење кое инаку би претставувало поголемо снимателско искуство. Едноставно, она што било во делот на неговите изразни задачи во филмот, Влатко Самоиловски го реализира со големо умеење и талент, со чувство за тоа каде и како камерата ќе биде поставена, статично функционално во ентериерите или во движење во екстериерите, одразувајќи ги субјективните расположби на личностите или градејќи ја општата драмска атмосфера при што и изворната питорескост на амбиентите е подигната на потребното рамниште на визуелно-фотографска документарност. Од друга страна, во деловите од филмот „Макдеонска сага“ кои ги оценуваме како сценаристичко-режисерски неотпорни, (спотовски снимената интимна љубовна средба меѓу Дамјан и Џемиле, блиц-секвенцата на ловот, фрлањето и давењето на Џемиле во планинската река, или оние од финалето: самоубиството како самоказнување на таткото на Џемиле со сечењето на старото стебло, потоа „распнувањето“ на гранките на Дамјан бркан од разбеснетиот брат на Џемиле и неговото повторно чудно „воскреснување“), уделот на Влатко Самоиловски го сфаќам како реализирање на режисерските замисли, кои снимателски стојат како засебни целини, но кои, во монтажниот

режиски концепт, добиваат поинакво, контроверзно значење, што не е толку „грев“ на снимателот и директорот на фотографијата, колку на главниот диригент-режисерот. Самоиловски како дебитант тешко можел да му се спротивстави на искусниот Гапо, а прашање е колку од она што режисерот го барал на теренот додека се снимани спорните секвенци, му било и докрај елаборирано на младиот Самоиловски - како сето тоа ќе биде вкомпонирано во филмската целина.

Во подобриот дел на снимателските резултати добиени од филмовите прикажани на програмата на битолскиот фестивал, на наше задоволство, спаѓа и вториот македонски претставник-дебитантското омнибус остварување „Светло сиво“. Во првата историја со наслов „Птицата Урубу и Девица“ младиот режисерско-снимателски тандем: Александар Поповски и Бранд Ферро имаше можност, претходната заедничка киноаматерска успешна фаза, да ја круниса во соработката на заедничкото, за обајцата дебитантско, професионално крштевање. Во непретенциозната фелиниевски комично обоена хроника за малите луѓе и нивните снисhta доловени во ентериерите на еден типичен скопски урбан солитер, тандемот Поповски-Ферро го применуваат насобраното искуство и, познавајќи се меѓусебно, функционираат како двајца во еден автор, со тоа што задачата на Ферро, како што тоа обично се случува во тандемско авторско работење филм, била замислената поетика да ја преточи снимателски и фотографски при што како поефектни секвенци во првата историја се: заедничкото оро на станарите, чија имагинарност т.е. сонуваност е доловена со дисперзирана гама на фотографијата, потоа на сличен начин почувствуваните „излети“ во имагинарното на соседот кој е час „самопроектиран“ во љубовната бизарна сеанса со младата сосетка и нејзините додворувачи-близнаци, час во кајчето на љубовта во кое ја вози саканата на некое замислено езеро од пластични кеси, па сè до финалната кадар-секвенца со, во тотал, снимената фасада на солитерот чии прозорци наизменично се палат и гасат, за потоа камерата, од хеликоптер, да се воздигне панорамски над градот.

Во втората историја од филмот „Светло сиво“ со насловот „Прекрасен свет“ соработ-

ка меѓу режисерот дебитант Срѓан Јаниќиевиќ и професорот по камера и фотографија Апостол Трпески, без разлика на претходното искуство и тие обајцата дебитанти во својата професионална задача за реализирање среднометражен игран филм. Според фабуларната природа на сторијата „Прекрасен свет“, во која група заскитани „ноќни птици“, животни маргиналци, се собираат во некоја скопска дупка од хотел за да го одиграат и отпејат својот субурбан „данс макабр“-Апостол Трпески, во дослук со режисерот Јаниќиевиќ, главно низ ентериерите ја гради визуелната тензија на откаченост во тој луд хотел со симболичното име „Почин(к)а“. Меѓу другото и во оваа втора стрија како и во првата, а како специфично функционална режисерско-снимателска замисла, пијаното лудо друштво во ентериерот на меаната исто така ќе го заигра во слоу-моушн имагинарниот катарзичен танц, чиј субкоментар е илустриран со друг вид музика, за разлика од онаа претходната како пример за неоприми- тивизам и најобичен балкански кич и шунд.

Во третата филмска сторија од омнибусот „Светло сиво“ - со насловот „Гавол во срцето“ лауреатот од Битола, директорот на фотографија и снимател Влатко Самоиловски, и покрај својот дебитантски статус, сепак му бил од голема полза, со претходното искуство од работата на филмот „Македонска сага“, на помладиот режисер дебитант Дарко Митревски. Во инаку нешто поспецифично, антижанровски, замислената сторија како пародија на хорор филмовите, директорот на фотографијата Самоиловски во делот од влегувањето во подземјето на „кралот на темнината“ (сцени снимани на подвижната сцена на МНТ) можел поконкретно и посуштински да го демонстрира фотографското умење низ комбинирањето во целина на сценографијата и светлината. Како мал омаж на трилер-жанрот, иако во пародиска форма, е заеднички осмислената уводна секвенца: со кабинетот на детективот за чуда и натприродни појави Бронски, од него споулавениот сосед Фидан со случајно наминатиот клиент кој тепка, со мистериозниот гангстер-тип а ла Чикаго-стил кој доаѓа со американска лимузина, а не помалку ефектно режиски и снимателски е замислена и ка-

рикираната секвенца со „откачени“ луѓе и сцени на поминување низ некое скопско маало.

Во горниот дел на фестивалската програма, со рамнотежата на опсервирањето феномен, на предизвиканата интима на едно турско гастербајтерско семејство во Берлин и начинот на кој тоа, снимателско-фотографски, е доловено-се издвојува турскиот претставник, филмот на отворањето „Берлин во Берлин“ во режија на Синан Четин. Неговата животна и професионална сопатничка-сопруга и директор на фотографијата во филмот Ребека Хас, се чини, имала специфична задача во сликањето на драмско-психолошката интрига за случајното паѓање на еден Германец во „стапицата“-станот на гастарбајтерот чија смрт тој случајно ќе ја предизвика и кој, по случајот на околностите, ќе стане „заробеник“ на поширокото турско гастарбајтерско семејство. Со тоа во поголемиот дел од филмот камерата на Хас се наоѓа во ентериерите на станот во чиј стеснет простор таа морала да ја разигра сета животна апсурдност во студирот на двата света, домашниот -германски и туѓиот -муслимански, ставајќи ја камерата на почетокот со случајното упаѓање на прогонуваниот Германец во станот на прогонувачите, во суптилната војерски субјективна позиција, за потоа камерата да стане скоро документаристички сведок на еден автентично накалемен свет во туѓото тело на домашната германска почва или обратно, туѓото муслиманско гастарбајтерско семејство, со религиските и моралните догми, во грчот на приспособување на оној „развратниот“ надворешен на земјата домаќин - Германија. И токму во таа морална и духовна спротивставеност на двете религии и култури, во расчекорот на нивното цивилизациско современо егзистирање, многу добро функционира тандемската работа меѓу режисерот Четин и неговата снимателка и директорка на фотографијата Хас. Тие успеваат да ја постигнат провокаантноста во таа спротивставеност на двата света, камерата вовлечена во ентериерот, ја слика интимата на гастербајтерското семејство чии машини членови демонстрираат непријатна, по муслиманскиот морал, хипокризија изведена од двојството да се биде чист спрема сопствената извор-

на традиција, но воедно и да не може да ѝ се одолее на западната прагматичност, при што, воедно, филмот со метафориката на својот наслов „Берлин во Берлин“ ја фрла и раковичката на предизвик и за самите Германци на кои како да им префрла за неподготвеноста да се избере вистинската формула на соживот меѓу тие два дијаметрални света, чија шанса е, сепак, во цивилизациското зближување и приспособување еден на друг.

Солиден креативен резултат ни предочија и авторите на данскиот претставник „Танцот на поларните мечки“, кој на битолскиот фестивал дојде со претходното меѓународно лауреатско педигре. Режисерот Биргер Ларсен и директорот на фотографијата Бјорн Бликет, доловуваат низ формата на социјалноетичка драма, еден исечок од современото данско секојдневје, сконцентрирано врз кризата на бракот и семејството чии раслојувања посебно трауматично се одразуваат врз психата и личноста на децата. Бликетовата камера и фотографија ненаметливо нè внесува во типичниот свет на едно растурено и врз него вештачки накалемено друго семејство, со коментарот дека среќата во животот не ја прават материјалните нешта (симболиката нà, во гнев, фрлениот телевизор низ прозорецот на куќата од напуштениот и разочаран маж и татко кој тоне во алкохолизам) туку луѓето, нивните изградени односи кои притоа не треба да почиваат врз рутина, туку врз меѓусебна љубов. Ловејќи ги дури и деталите во семејните ентериери, Бликет нè ја сугерира иронијата на животната дисхармонија.

Посебен настан за програмата на битолскиот фестивал беше средбата со еден албански филм за првпат. „Смртта на еден коњ“ на режисерот Сајмур Кумбара и на директорот на фотографијата Бардул Мартинијани, не само што значеше еден од ретките излези на еден албански филм на странски фестивал, туку тој беше и прв снимен на до-неодамна табу-темата: да се говори за тоталитаризмот на Енвер Хоџа. По паѓањето на режимот, кој Албанија ја уназади за скоро цел век, со повеќепартиските парламентарни промени, на албанските филмации им се даде можност да го разобличат мракот на диктаторот Хоџа и филмот „Смртта на еден коњ“

говори токму за еден таков случај кога еден службеник на државната безбедност, поради своето недозволено слободоумие, станува жртва на сталинистичките методи на прогонување и уништување на животот на чесните граѓани. Со своето присуство како гостин на битолскиот фестивал, снимателот и директорот на фотографијата Мартинијани ни откри дека во голем дел од реализацијата на филмот и самиот бил режисер со што станува јасно како повеќе секвенци снимени во ентериерите или екстериерите дишат со една драмско-снимателска изедначеност.

Израелскиот претставник „Неверојатна молитва“, последното дело на предвреме починатиот режисер од сида Амос Гутман нè воведе во психолошки деликатниот свет на израелските млади хомосексуалци, па од тој аспект, филмот е на некој начин тестаментарна исповед на неговиот режисер кој, по својата природа, бил дел од животот и личностите кои ни ги предочува. Оттаму и поделикатната задача на симпатичниот гостин од Израел снимателот и директор на фотографијата Амнон Злајт кој, пак, за разлика од режисерот, иако не му припаѓа на светот на хомосексуалците, како што и самиот изјави, со посебно љубопитство и сочувство за психотраумите на хомосексуалците, влегол во реализацијата на филмот, успевајќи преку посебната атмосфера на фотографијата да долови дел од чувствата на геј-момчињата.

Вториот руски претставник филмот „Жена со цвеќиња и шампањско“ е просечен резултат на режисерот Владимир Граматиков и на многу поискусниот директор на фотографијата Александар Антипенко, кој претходно има остварено поголем кинестетски квалитет во соработката со Парацанов, на пример. Ако веќе се одеше на втор руски филм тогаш тој мораше да биде еднакво или уште поинтересен и особено снимателско-фотографски поквалитетен дури од второнаградениот „Кикс“, иако и изборот на обата руски претставника можеше да биде жанровски далеку поатрактивен за публиката.

Добар за комерцијално репертоарско прикажување, но дали и доволно квалитетен за фестивал на кој се вреднува камерата и фотографијата, е отворено прашање кое се однесува на учеството на чешкиот претстав-

ник „Канарска врска“ и покрај тоа што одговорот веројатно лежел и во сентименталната приврзаност кон дело кое е производ на двајца македонски синеасти кои работат успешно во друга средина, кинематографски поразвиена и со поголема традиција од нашата, во случајов чешката. Авторите на филмот „Канарска врска“, режисерот Иво Трајков и директорот на фотографијата Владимир Холомек, создале една комерцијално исфорсирана бап-комедија на чешки начин со снимателско-фотографско „пакување“ со кое скоро во секоја сцена или секвенца „се лови“ некаков артифициелен хумор кој дури и попусто претендира на интелигентност, а визуелната страна е пренагласено спотовски „исплакнета“.

И австрискиот претставник „Илона и Курти“ на режисерот Рејнхард Швабенички и директорот на фотографијата Франк Брун, ни го наметна прашањето: зарем од Австрија не можеше да дојде подобар филм од оваа комедија на заплет со елементи на црнохуморност? - која и покрај релативната препорака за привлечност кај публиката, за жал, токму пред нашата публика ја предизвика нејаснотијата околу „измешаните лончиња“ во сценариото. Имено, како на сценаристите да им било сеедно како се скрпува набрзина некаков си балкански тип на гастарбајтерска жена, чиј муслимански имиџ е лежерно „илустриран“ со фолклорна музика за која не се знае дали се сака да биде бугарска или македонска. Тоа нам ни е јасно, но очигледно не и

на сценаристот и режисерот! Оттаму и заскираноста на овој филм во Битола.

Не многу посоодветен за фестивалот на филмската камера беше и, бугарскиот филм „Ждрепка“ чија режисерка Иванка Грапчева очигледно ја остварила целта во правењето на првичната изворна ТВ серија, работена според популарен бугарски роман. Задачата на директорот на фотографијата Виктор Чичов е професионално коректно студиски изведена, но, повторувам, добро за ТВ медиумот, но несоодветно дело за конкуренција на фестивал на кој се вреднуваат дострелите во чисто кинематографско дело, а не дополнително произведено од серијал. Не верувам дека од најновата бугарска играна продукција не можеше да се избере подобар филм за битолскиот фестивал.

Учеството, пак, на единствениот долгометражен анимиран филм каков што беше „Фреди“, пријавен како британски претставник, имаше оправдување во желбата да се покажат специфичните резултати на трик-камерата под раководство на искусниот експерт за анимација Рекс Невил, а повод повеќе е што како продуцент и режисер на филмот се јавува нашиот сонародник Јон Ацевски, кој повеќе од две децении живее и успешно работи во Лондон. Тие околности, како и реткоста на ваков целовечерен филмски производ, беа мотивите за филмот да биде прикажан во Битола, но само како информација за еден дијаметрално спротивен



Сергеј Мачилски, еден од лауреатите за фотографијата во филмот „Кикс“

уметнички и снимателски резултат, а не и во конкуренцијата со играни филмови.

Францускиот претставник „Не плачи, љубов моја“ во режија на познатиот Тони Гатлиф и потпишан од еден од водечките француски директори на фотографијата Жак Лоасло, го имаше пехот да не биде целосно прикажан поради загубувањето на последната ролна. Иако тоа беше непријатно и за самите организатори и за публиката, која не ја виде докрај оваа современа интимистичка психодрама, за најштетен мора да се смета самиот директор на фотографијата Лоасло, бидејќи од она што го видовме, а и од фактот што тој лично ни го кажа, дека фотографијата во овој филм е остварена без интервенција на вештачки извори на светлина туку само во природните дневни и ноќни амбиенти - во нормални услови, ако филмот беше интегрално виден, веројатно кај жирито би можел да се наметне како еден од кандидатите за награда, токму поради крајно суптилниот професионализам остварен во фотографијата во природни услови.

Доста спорно беше и учеството на филмот „Горилите се капат напладне“ на режисерот Душан Макавеев, чија, од политичките настани осуетена, идеја за филм за поделениот Берлин се претвори, по паѓањето на ѕидот, во приказна за еден млад руски офицер, кого времето на Источен Берлин, кој се преточи во единствениот Берлин - го прави музејска фигура. И тоа не би било толку спорно, иако сакавме да видиме многу понагласена политичка опсервација на Макавеев, од типот на онаа од филмот „BP Мистерија на организмот“, на пример, ако во својот филм „Горилите се капат напладне“, Макавеев не користел голем дел архивски изворен материјал од филмот „Падот на Берлин“ со што автоматски уделот на снимателите и директори на фотографијата, инаку искусните: Александар Петковиќ и Миодраг Милошевиќ, останува видливо намален т.е. играно-филмски неинтегрален. Затоа, повторувам, филмот не е спорен, но е спорно неговото учество на специјализиран фестивал на кој, пред сè, се вреднува снимателската и фотографска креација.

И конечно, случајот со последниот филм - филмот со кој битолскиот фестивал

беше затворен. Неслучајно составувачите на програмата и организаторите се определија за американскиот филм „Сомерсби“ во режија на малку познатиот Јон Амиел и директорот на фотографијата Филип Русло, чиј адуќ за публиката, сепак, беше популарната артистичка двојка: Џоди Фостер и Ричард Гир. Меѓутоа, знаејќи ги строгите бизнис законitosti и репертоарски интереси на американската комерцијална продукција, којзнае дали учеството на филмот „Сомерсби“ било обезбедено со сите благослови од компетентните меѓународни дистрибутери. А самиот факт, што тој веднаш беше планиран за прикажување на скопскиот репертоар, говори дека, тој немал специјална дозвола за учество на фестивалот, туку неговото појавување на битолскиот фестивал е сфатено од странските партнери како претпремиерна репертоарска промоција, како филм веќе откупен за прикажување кој никако не би бил испратен специјално за фестивал со скоро минимален поширок комерцијален ефект каков што објективно е битолскиот. Затоа учеството на секој американски комерцијален филм од поновата продукција е добредојдено и за битолскиот фестивал, ако, се разбира, тоа во иднина биде одобрено од странскиот дистрибутер. Но, не треба да се залажуваме дека токму филмовите од комерцијалната продукција ќе бидат специјално испраќани за учество на битолскиот фестивал. Нивното прикажување може да дојде предвид само надвор од конкуренцијата (со дозвола од странскиот партнер) и тоа според мене, по предложена програма од 10 филма во конкуренцијата и 2, по можност, американски комерцијални и за публиката атрактивни, кои би биле прикажани надвор од конкуренцијата на почетокот и на затворањето, со единствена цел да се анимира публиката. Инаку, што се однесува до вистинското, специјално, учество на американски филмови во конкуренцијата на битолскиот фестивал, тоа единствено е можно ако селекторите им се обратат на независните продуценти од чија продукција излегуваат десетици многу интересни филмови на многу талентирани млади режисери. Тие филмови, значи, постојат само што до нив треба да се дојде, а ќе се дојде ако во нив, барем минимално, се има увид.

ЕКСПЛОЗИЈА НА БОИ И СВЕТЛИНИ

Кога се збогувавме со гостите и учесниците на Четиринаесетиот меѓународен фестивал на филмската камера, „Браќа Маџаки“, во Битола, бевме уверени дека во нашите културни хроники впишавме уште еден културен настан на кој сите му се радуваме и секој од нас ги поддржува неговите цели. Но, како минува времето, значењето на овој настан како да почнува да се проширува и да зазема место и таму каде што не очекувавме; меѓу афинитетите кои се дел од нашите не само поединечни, туку и далеку полични преокупации. Фестивалот на филмската камера не ни донесе само едно големо ветување и охрабрување и една прекрасна обврска - Битола да ја направиме еден од центрите во кои ќе се вреднува, според меѓународните стандарди, се разбира, уметноста на снимателската дејност - туку и една по нешто интимно децидирана сатисфакција; вредносните аспекти на фотографијата, нејзиниот психолошко - емоционален контекст, интенционалното чувствување на драмата што фотографијата го презема од фабулата, па зависно од природата на филмската приказна, ги контрапунктира или ги синхронизира со нејзините сивејни цели - секое од овие својства на фотографијата, значи, да заземе позначајно место во нашите преокупации,

благодарение, меѓу другото, и на фактот дека на една таква средба на филмаците и нивните дела, каква што е битолската смотра, ѝ бевме домаќини токму ние. Тоа се, покрај манифестантните и практичните ефекти на фестивалот, уште и психолошките конвенции кои, се разбира, не би требало да не заслепат, па понесени од славеничката еуфорија да се најдеме на ровкото тло на самоизмамата. Битола, градот на конзулите и на првиот синеаст на Балканот, уште е далеку до целта да се вообличи во едукативно жариште што ќе ги апсорбира и пренесува квалитативните искуства на снимателите од целиот свет. На тој миг ќе треба уште да се чека, без да се заборава дека притоа ќе мора да се вложат голема упорност, знаење, а, се разбира, и ентузијазам. Но сепак, почетниот импулс, а со тоа и големиот залет, се направени. Античкиот град под Пелистер беше домаќин, во краткиот период од 14 до 18 октомври 1993, на фестивалот и на цела редица познати имиња од светот на филмот. Во неговата програма беа вклучени извонредно квалитетни филмови, 16 на број, од 16 земји.

Овде би требало да се забележи дека во работата на двете семинарски сесии, посветени на снимателската дејност, но и на проблемите на едукацијата и теоријата на

филмот (сето тоа во рамките на фестивалот), учествуваа десетина авторитетни имиња од Македонија, САД, Русија, Полска, Бугарија и Албанија.

Меѓу многубројните гости на чии средби можеа да се чујат мошне остроумни, мошне духовити, но и критички забелешки, фестивалските посетители особено срдечно ги поздравуваа и повикуваа на разговор Роналд Холовеј, филмски критичар од САД, Мирон Черненко, историчар и теоретичар на филмот од Русија, Тео Ангелопулос, надалеку прочуен режисер од Грција, Дариус Конци, познат снимател кој ќе го запомнеме и по неговото учество во својство на директор на фотографијата во филмот на Милчо Манчевски, „Пред дождот“, филмскиот теоретичар од Полска, Владимир Василевски, ветеранот на турскиот филм, Илхан Аракон, теоретичарката од Франција, Доминик Вилен, која беше и претседател на официјалното жири, и многу други.

Ако згора на ова се додадат академски профилираните сеанси, посветени на снимателското дело на доајенот на турскиот филм, Илхан Аракон, и на неговиот нешто помлад македонски колега Љубе Петковски, тогаш без двоумење ќе констатираме дека програмската лепеза на фестивалската смотра на чиј репертоар можеа да се набројат цела низа придружни манифестации, беше извонредно богата, разновидна и сестрана.

Но, веќе рековме, најубавото од сè што ќе се запомни од овој фестивал, беше изборот на филмовите извршен од организациониот тим што го конституира Кинотеката на Македонија, врз чие членство падна мамутскиот дел од товарот на реализацијата на оваа единствена филмска смотра во нашава земја. А критериумите според кои се вршеше изборот на филмовите мораше да ги вклучи покрај творечките цели кои најчесто им ги припишуваме на режисерите, уште и квалитивните домени на камерата, нејзините технолошки дострели, но и целокупниот визуелен контекст на филмската глетка која ги трпи и апсорбира сензитивните преобразби во вкусот на гледачите.

Од она што го видовме во големата сала на Домот на културата во Битола, може, без големи огради, да се заклучи дека фестивалската приредба ги задоволи овие критериуми.

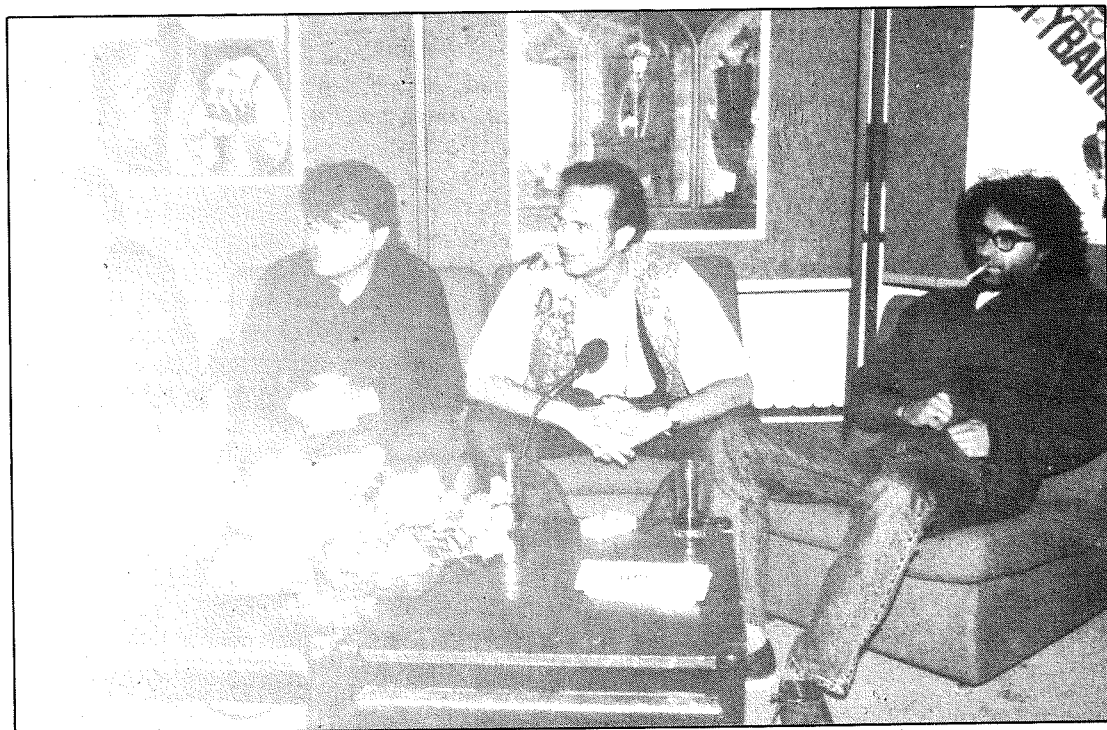
Добитникот на Златната камера 300, Вилко Филач, кој е директор на фотографијата на филмот „Аризона дрим“ во режија на Емир Кустурица, оствари еден несекојдневен потфат; тој ја помина онаа тешко достижна граница кон која се доближуваат талентираниите сниматели, усовршувајќи го своето умевање до мајсторство, за да преминат потоа во сферата на еквилибристичката слобода и самостојност. Филач ни разоткрива во богатите и живописни глетки од Аљаска, Њујорк или Илиноис еден свет во кој се дозволени сите визуелни сензации. Тој може како во старите бајки да ги добие сите својства на студот, на влагата и на снегот, а веднаш потоа да остане преплаван од златоносните наноси на топлината што во густе слоеви шурка од стеблата, тревата, дрвените куќи, небото и женското тело.

Навистина, фотографијата на Филач не ќе се доведе во искушение да го направи оној опасен, па во многу случаи и фатален чекор од кој стварноста ги губи своите природни својства, се изобличува и ирационализира, стапица на која се фаќа талентот на немал број мајстори на камерата. Фантомите умеат да се борат и пред камерата за превласт над стварноста. Филач ригорозно го чува и истакнува идентитетот на човековото лице и неговата плотна структура, ја почитува конфигурацијата на амбиентот во кој, од друга страна, се одигрува една волшебничка игра на човековите судбини, не се осудува со своите оптички интервенции да го зачне реализмот на предметниот свет, но затоа, пак, никој не ќе го спречи да се забавува како вдахновен илузионист, откривајќи ги илјадниците лица на предметите, нивната опачина и нивните неверојатни преобразби.

И рускиот снимател, Сергеј Мачилски, добитник на Сребрената камера 300, за својот снимателски труд во експресивниот и, така да кажеме, халуцинантен филм, „Кикс“, ни открива еден бизарен и жесток свет на вжарени бои, пастелни светлини и сури сенки. Навистина, на привиденијата кои живеат рака под рака со автентичните ликови, на



Гости и публика во фоајето на фестивалскиот центар



Екипата на чешкиот филм „Канарска врска“ во фестивалскиот центар

калигариевскиот амбиент и на предметите кои добиле својства на сеништата, најчесто сме готови да им припишеме некакви онирички специфики но, тие, парадоксално, никако не ја демантираат очигледноста на стварноста и на нејзината неприкосновена власт. Додека ја следиме драмата на главната хероина која очајнички се бори против својот бездушен двојник, готови сме да се заколнеме дека сиот тој кошмар, тој страв, тоа викање на помош на младата жена низ светлосните облаци на згаснатите бои се дел и од нашето искуство, можеби длабоко втиснато во потсвеста, можеби затворено во срцето и заборавено до мигот кога силата на стравот ќе експлодира во разурнувачка агонија.

Владимир Самоиловски, добитникот на останатите две награди, Бронзената камера 300 и Повелбата за најдобар дебитант, е нашата голема надеж. Иако зад себе има долгогодишен снимателски стаж и асистентура со голем број директори на фотографијата, Владимир Самоиловски ќе ја постигне творечката зрелост и целосната експресивност на својата камера, дури врз работата на играниот филм. Точно е дека другите компоненти на филмот „Македонска сага“ квалитативно не стоеја рамо до рамо со мајсторството на фотографијата, но таа околност како во голем број случаи досега, ни за миг не го замагли оној животен сјај на филмската слика, во која со подеднаква сила се разгорува вжештената атмосфера на ентериерот, наелектризиран од осуетените табуа, потоа исцелувачката и девствена просирност на пејсажите, како и чувствената густина на блиските планови. Камерата на Владимир Самоиловски, воопшто, го прави невозможното; вдахна живот таму каде што режијата и сценариото ѝ се препуштија на матицата на случајноста.

Вториот македонски игран филм што ја доживеа својата премиера на битолската смотра, омнибусот „Светло сиво“, е сочинет од три стории: „Птицата Урубу и Девица“, во режија на Александар Поповски, „Прекрасен свет“ во режија на Срѓан Јаниќиевиќ и „Ѓавол во срцето“, режија Дарко Митревски. Сиве овие три стории ги обединува сценаристич-

кото учество на Дејан Дуковски. Снимателски, овој експеримент е извонредно интересен и за него може да се каже дека апсорбира некои од искуствата на филмската авангарда од дваесеттите години, потоа на постмодерната, која има статус на некој вид естетички катализатор на традиционализмот во современото перцепирање на филмската глетка, но и на класичната реалистичка оптика. „Птицата Урубу и Девица“ ни го откри снимателскиот талент на младиот Бранд Ферро, кој сообразувајќи им ја фактурата на фотографијата на интенциите на режијата, ја контрастира сликата на стварноста со магличавите визији на соништата. Апостол Трпески во сторијата „Прекрасен свет“ ќе ги развие доблестите на воедначениот тоналитет на сликата, но само до моментот до кога таа го подвлекува реалистичкиот привид на стварноста. Кога приказната ќе се дислоцира во еден поинаков свет, населен со амблемски привиденија и со симболи на сејачите на војната, сликата ќе се исфилтрира со некоја зеленкасто метална гама што во себе содржи хроматски знаци на кошмарите. Снимателскиот труд на Владимир Самоиловски во третата сторија, „Ѓавол во срцето“ е покомплексен и во неговата анализа треба да се дефинираат хроматските односи меѓу црвената, белата и црната површина, но исто така, и фактурата на фотографијата која треба да ни помогне да ја разликуваме поделбата на светот во сфера на ѓаволот (кралството на мракот и на пеколот) и во сфера облеана со светлината на сонцето (земниот свет на кој сме навикнати да гледаме како на здодевна стварност).

Не треба ни да се спомнува дека зад оваа еквилибристика на камерата што во прв ред е заслуга на снимателите, сепак стои визионерскиот талент на режисерите Александар Поповски, Срѓан Јаниќиевиќ и Дарко Митревски, синеастите, значи - да го додадеме и тоа - што се претставија во светлина на млади естетички бунтовници кои им објавуваат војна дури и на жанровите врз чии постулати, тврдат, ја развиле својата поетика.

На фестивалот во Битола не беше од помал интерес и средбата со чешкиот филм

„Канарска врска“, во режија на младиот Иво Трајков и под снимателско раководство на Владимир Холомек. Филм, подеднакво интересен и како снимателско и како режисерско остварување. Иако Македонец по потекло, Иво Трајков го апсорбира во еден здив, мошне инспиративно, но, кога треба, и критички, сиот рафинман на далеку познатиот чешки хумор. Вкрстувањето на жанровите во оваа необврсна и суптилна игра на духот, над која сепак доминира пријателскиот повик на смеа, може во примерот со досетливоста на Иво Трајков и со виртуозноста на Владимир Холомек, да се толкува, исто така, како хипотетично објавување војна на конвенциите кои не можеш туку така презриво да ги прегазиш. Или, ако веќе им вртиме грб поради тоа што можеби креативно не сакаме да ги почитуваме, или, пак, сакаме нешто друго самоиронично да им се подбиваме, сепак, ќе дојдеме до точката кога ќе воспоставиме нов систем конвенции.

Инаку, кога прибегнуваме кон употребата на квалификацијата виртуозна камера, треба да се има на ум дека со тоа не е брзоплето изведена синтагма, барем не во случајот со филмовите за кои зборуваме, синтагма, со други зборови кажано, која треба да ја прикрие творечката рамнодушност со примена на една рутински повторена операција. Кога го спомнуваме снимателскиот труд на Жак Лоасло во филмот „Не плачи, љубов моја“ не ни можеме да бараме замена за една блескава игра на фантазијата, на умењето и на чувствителноста, во еуфемизмите кои го одземаат правото на восхит, радост и ликување. Во еден од најдобрите француски филмови што ги гледавме во последните години, споменатиот „Не плачи, љубов моја“, ќе се излее цела лавина од восхит пред триумфот на светлината, пред блесокот на зеленилото и просирноста на утринскиот воздух. Воодушевување од божествениот вид на стварноста која нè опкружува, кое Лоасло бездруго го наследил од своите славни предци како Сезан, Реноар или Моне.

Еден друг колоритен тоналитет на филмската слика која ја подвлекува постојаноста на човековата борба против надворешните зла, повикувајќи ја на мобилност и нескршливоста на тоа крвко суштество,



Џоди Фостер во „Сомерсби“

човекот, ни носи фотографијата на Бугаринот Виктор Чичов, во филмот „Ждрепка“. Обликувајќи ја романескната визија на режисерката на филмов, Иванка Грабчева, Чичов ќе го реконструира со нумизматичка прецизност амбиентот во кој се чувствува не само духот на епохата (првата половина на нашиот век), туку и зрачењето на страдањата низ кои минале оние достоинствени градители на светот на изобилството, толку често обвинувани за самољубие, цинизам и ароганција.

Стоицистичката строгост во користењето на боите може да му се вброи како доблест на снимателскиот труд на Александар Антипенко, кој заедно со режисерот Владимир Граматиков, го направи необичниот филм „Жената со цвекиња и шампањско“. Оваа по малку бизарна слика на големата тага на руската душа, може да се каже, ја обновува и изострува диоптријата низ која современо ги откривале големите рани на човековата осаменост мајсторите на руската проза како Антон П. Чехов и неговите наследници во нашиот век Андреј Бели, Борис Пилњак, па и поетите како Есењин, Владимир Хлебников или, дури, раниот Мајаковски. Александар Антипенко, сепак го збогатува визуелното доживување на човековата беспомошност и на лавиринтите низ кои тој ака кон идеалот на среќата, контрастирајќи ѝ ги пастелните тонови на отсликувањето на градскиот амбиент, на онаа тиха хроматска екстаза на пејзажот низ кој се протнуваат опасните трупови на бандитите, но и на сивилото на затворскиот амбиент во кој по некоја инерција на апсурдот, западнаа хероите на филмот.

Иако користена со намера да предизвика сосема различни состојби на духот и поинакви емоции од оние со кои е заситена сликата на Александар Антипенко, хроматската променливост на сликата и нејзината приспособливост кон драмските и амбиенталните потреби, ќе добие висока емоционална вредност во доживувањето на драмата на херојот од албанскиот филм „Смртта на еден коњ“. Во ова потресно сведоштво за страдањата на обичните луѓе под стравотната диктатура на Енвер Хоџа, фактурата на фотографијата, чиј директор е Бартул Мартинијани, едновременно ги подвлекува и разликите, но и идентичноста на затворскиот

амбиент во кој доминираат згаснати и сури тонови, со атмосферата на улиците облеани со светлината на сонцето, чиј сјај, сепак, ја загуби својата медитеранска топлина и пробивност, па во воздухот над плоштадите, парковите и проспектите, сè уште лебди заканата на згаснатитот, сив и сур колорит.

Вистинска светлинска и колоритна спротивност на, речиси, сите наброени филмови, е експлозијата на бои во анимацијата „Фреди“, чиј автор е нашиот сонародник, Јон Ацевски, кој живее и работи во Британија. Оваа неверојатно среќна рожба на фантазијата која најде свој побратим и верник во камерата на Рекс Невил, ни ги предочи, разликите меѓу снимателскиот ангажман во цртаниот и во играниот филм, но, исто така, и сродностите, кај кои креативноста, бегството од клишеа и од рутинерството што води во творечка летаргија, веројатно се на самиот врв од листата на условите што треба да се исполнат доколку се сака и во двете дисциплини да се соопшти нешто изворно, единствено и неповторливо.

Сосема е разбирливо дека фактурата на фотографијата во филмот на Израелецот Амос Гутман „Неверојатна молитва“ сосема се разликува од онаа со која Рекс Невил ја разнежува нашата фантазија. Снимател на оваа репортажно конципирана драма е Амнос Злајт, кој ги оцрта ликовите на младите несреќни луѓе, осудени поради своите настрани склоности, на изолација, осаменост, па и смрт, со колоритна благост што треба да роди симпатии за нивната несреќа, наспроти суровоста на трагичната положба во која се турнати младите луѓе. Но, се разбира, Амнос Злајт, ликовно не ја изневерува вистината за бесцелноста на страдањата на овие граѓански дисквалификувани луѓе, па социјалното милје во кое тие живеат, се бранат, мечтаат и умираат, е осветлено со онаа хроматска едноличност на боите што ја познаваме од документаристичките жанрови на репортажите, хрониките и фељтонистичките записи.

Децидна колористичка спротивност на визијата од Амнос Злајт, во која се чувствува здивот на смртта, е објективистичката, но се-

пак, и лично обоената слика на светот, во филмот на Австриецот Франк Брун, „Илона и Курти“ (режисер: Рајнхард Шбавенички). Овде, по малку парадоксално, доминираат светли тонови и филтри со кои омекнуваат цртите на човековото лице и го прават попитом неговиот израз. Режисерот на оваа симпатична комедија во која наспроти големиот атак што врз неа го вршат фантомите на верските, моралните и психолошките табуа, решил, заедно со својот снимател, да ја крунисаат непредвидливата мижитатара на љубовта со хепиенд, со колоритниот сјај кој еднакво ги осветлува и човековото лице, и собите во кои тој се брани од тривијалноста на секојдневјето, и улиците по кои задишано трчаат некои натрапливи, но, кога ќе затреба, добродушни и смешни креатури.

На слична тема како „Илона и Курти“ е правен и филмот „Берлин во Берлин“ на режисерот Синан Четин, но во овој мошне репрезентативен примерок на турската кинематографија, неконтролирано од случај до случај, избиваат некои искри на патетичност што ќе се заканат да ја застрнат, инаку, сериозната драма, во лоша имитација на трагедијата. Интелигентно водената фотографија на Ребека Хас мошне впечатливо ги истакнува амбиенталните контрасти на ентериерот во кој живеат турските гастарбајтери и на социјалното милје на родените берлинчани кои не пропуштаат ниту една пригода да им одржат лекција на натрапниците, грубо диктирајќи им ги своите правила на поведение. Во домот на турското семејство како да е преселено и Сонцето на Анадолија, кое пријателски и доверливо им ги осветлува мургавите лица на медитеранците со портокалови преливи. Дизајнот на ентериерот во кој работат и живеат Германците, меѓутоа, ги истакнува конотациите на изолационизмот во сината боја и, воопшто, психолошките импликации на ладните колоритни тонови. Се разбира, Ребека Хас не ќе пропусти да ги подвлече светлинските контрасти и кога ќе се засили драмскиот интензитет на приказната за љубовта на младиот Германец, готов на толе-

ранција и попустливост, спрема убавата Турчинка, заробена во прангите на традицијата и деспотскиот морал.

Во политичкото и географско милје на Берлин се одигрува и дејствието на најновиот филм на југословенскиот режисер, Душан Макавеев, „Горилите се капат напладне“. Сниматели на овој трактат за неповратното гаснење на светот кој живееше во близок дослух со големите идеали за сеопштата, планетарна среќа, се Александар Петковиќ и Миодраг Милошевиќ, ако се исклучат секвенците од стариот руски спектакл на Чиаурели, „Паѓањето на Берлин“, кои исполнуваат бареј една третина од филмот на Макавеев. Убав пример на демонстрација на две различни техники на снимање, на два различни естетички принципа од кои едниот и ликовно ја поистоветува функцијата на личноста со историјата, а другиот, по малку механички ја демистифицира оваа доктрина.

Во фестивалската програма беше вклучен и костимираниот спектакл, „Сомерсби“, па така битолчани ја видоа оваа трогателна приказна за љубовта, измамата и прошката, облеана, се разбира, во блескави бои, пред нејзиното премиерно прикажување во другите градови во Македонија. Снимателот на „Сомерсби“, Филип Русло, не морал да го докажува своето високо мајсторство во работата со камерата, но сосема е очигледно дека без да сака да ја истакнува својата заслуга, тој ја ставил сета своја уметност во служба на квалитетот на доживувањето на приказната. А таа, како во безброј случаи кога се работи за високо буџетни проекти, не враќа со многу тенко исткаени нишки, во годините на граѓанската војна во Америка, во амбиентот напоен со одблесците на викторијанскиот свет, на неговата чувственост и неговиот вкус. Но фотографијата која не смее да изневери ниту една од безбројните цели што си ги одредил режисерот и неговите продуценти, не пропусти да го истакне и овојпат гламурозниот сјај на личноста на актуелните актерски величини на Холивуд, Ричард Гир и Џоди Фостер.

ЗА РАДОСТА ОД ФЕСТИВАЛСКОТО ПРАЗНУВАЊЕ

Има ли некој поубав збор, или има ли многу зборови што носат поубава содржина отколку зборот „фестивал“ - кој значи свеченост, слава, празник, средба заради славење, реална и духовна веселба, обврзно со музика. Тоа е поим на зрела култура, на среќна заедница, која знае да се подготви за миговите на концентрација врз емоциите, врз радосните и пријатни доживувања, поттикнувајќи го духот да му се доближи на физичкото и телото, и според зачестеноста на пројавата, и во квалитетот, и во значењето за вкупниот живот.

Верувам во културата како секојдневје, па и самиот се борам што почесто да ја остварувам оваа своја верба. Бидејќи тоа не се остварува толку лесно, му се радувам не само на секој фестивал, туку особено на оние што ја реализираат својата изворна сфатка (поим) и кои значат повеќе од она што сме, и што фактички, масовно, без специјален напор можеме да го сториме, и кои ни ја потврдуваат вербата во жизнерадостта, и ги афирмираат потребата и духовната инспирација и културните пројави да бидат добри колку што може и повеќе отколку саканото „може“ („не може“).

Особено е значајно што фестивалите во модерново време се врзаа за големите

уметности. Музите не се само повеќе разделени по своите постојани институции (стабилни - како што би рекле Италијаните), туку се раздвижуваат, создавајќи концентрација од творци, зачестена презентација, поквалитетна програма отколку што е редовната, радоста на празникот на културата и уметноста, зголемувајќи ја со почестите кои им се укажуваат на делата, на творците и на публиката, славејќи го актот на творењето, неговото значење и љубовта спрема него, потврдувајќи ја исправноста на ориентацијата на старите љубители, придобивајќи нови вљубеници, ангажирајќи ја и анкуражирајќи ја критичката и естетичка мисла да се разбрани повеќе отколку во секојдневната практика, па, конечно, но не последно, искажувајќи ја вредноста на уметноста низ одбрани, подготвени (измиеени, подоблечени...), свечено презентирани и со насмевка примени остварувања.

Без уметничките фестивали не само што личниот живот на гледачите би бил посиромашен со настани кои му значат, туку и самата соодветна уметност (а со неа и сите уметности заедно) би била поскудна, спурена, неразвиена за таа пупка, гранка или стебленце кое ќе процути од таа мала одгледба што ѝ (им) е сторена. Дали треба да потсету-

ваме дека „култура“ значи одгледување, грижа, нега, заинтересираност, определена насоченост, дух на соодветна активност, повторување и траење што се прават со знаење, осмислено живеење и постапување. Тоа и не се толку незначајни работи во човечкиот живот.

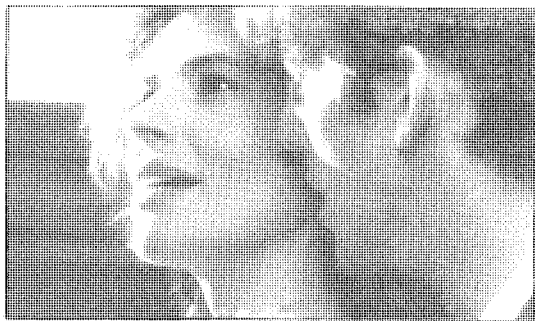
Затоа пред многу години бев срекен што група филмски и културни ентузијасти замислија и почнаа да спроведуваат филмски фестивал во Македонија, т.е. во Битола, и затоа сум повторно срекен што подобновениот состав на ентузијастите, со раздвижена амбиција, нова заинтересираност и поттици ги возобнови заталканите и замрени филмски средини.

Што се случи? - Според нашите можности, споредено со сите наши околности и потенцијали на сите полиња, со компаративно културно согледување на сите аспекти, особено на смислата, значењето и специфичните тешкотии во организирањето на еден меѓународен филмски фестивал - фестивалот во Битола оваа година беше не само добро концепиран, извонредно добро организиран, туку прекрасен и меѓу најдобрите културни манифестации што ги замислуваме и изведуваме кај нас.

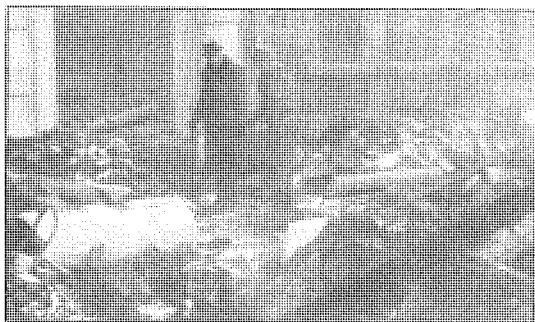
Всушност, многу нешта ми се допаѓаат кај него.

Првин, што оди со *новиот* бран на животни, културни, духовни новини, како „нов поглед“, „ново препознавање“, „нов фокус“, „нова линија“, воопшто, како нешто ново. Сметам дека нема поубаво нешто во животот отколку одење по новини, зашто новите тенденции секогаш се поинтересни од старите, за човечкиот живот *in toto* позначајни отколку веќе доживеаните и застарени, а за смислата на човечкото постоење незаменливи носечки столбови за вклопување во сложеноста на светот и за решавањето на неговите објективни и природни тешкотии.

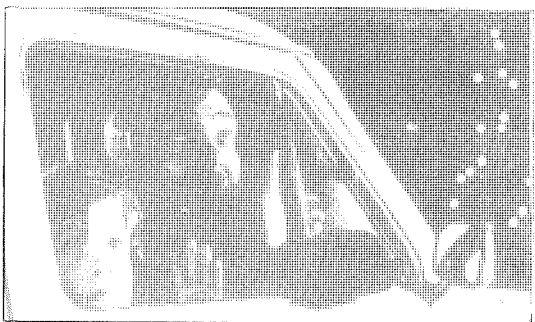
Второ, ми се допаѓа што има нова *концепција*, што неговите поттикнувачи, инспиратори и содејственици не се стегaa да го пресмислат, рedefинираат, протресат, повторно да ја проверат ориентацијата и да изнајдат нов начин и тенденција на неговите заложби и нов начин за неговото одвивање. (Како човек од културното дејствување, ме интере-



„Не плачи, љубов моја“ (Франција)



„Ждрепка“ (Бугарија)



„Танц на поларните мечки“ (Данска)

сираат и решавањето, и методологијата, и техниката на одвивањето на културните приредби и манифестации.)

Ми се допаѓа, трето, што инсистира на *култура*. Тоа е многу значајно за една манифестација од областа на културата, на што често забораваме кога се осмелуваме да се занимаваме со такви задачи. Цивилизирано беше најавувањето и поканувањето, културна беше суреденоста на амбиентот, комуникациите меѓу луѓето инсистираа на култура - се разговараше на разни јазици, се правеа обиди во стилот, симултано и консекутивно

се преведуваше, се правеше одличен, прекрасно дизајниран, информативен и писмен билтен (кој редовно и благовремено беше завршуван), културно беше и што билтенот се издаваше и на англиски јазик, се изразуваеше убава почит спрема учесниците; програмите, воопшто, беа замислени како културни, културно се одвиваа, а и на тоа неколкудневното дружење со луѓето му се наметна културата на однесување што се допаѓа.

Натаму, го сакам тоа што сепак *внимаваше* на своите *основи* и што во барањето реконструкција го зачува своето битие, кое него го оправдува(ше), давајќи му своевидна смисла. Остана фестивал на филмската камера - што е имиџ кој му прилега на градот на првиот филмски снимател на Балканот, но и на земјата и културата која има одлични филмски сниматели (во што се истакна во досегашната филмска продукција); проверено е дека тој модел функционира и е, впрочем, единствен на пошироките простори околу нас, а дава шанса да добиеме добри филмови - бидејќи станува збор за значајни творци во производството на секој филм (снимателот-директорот на фотографијата е вториот или третиот човек во екипата, односно заедно со режисерот и продуцентот го сочинува творечкиот тандем трио). Филмот, сепак, е и ликовна уметност и овој клуч (замисла) на овој фестивал дава резултати, ги даде и овојпат, па нема зошто да не биде истакнуван, поддржан и неменуван.

Натаму, одлично е што на фестивалот беа организирани *претставувања* на творечки личности, на нови и стари творци, и на творечки целини, разни презентации на материјали, а, исто така, што мошне сериозно беше организиран вистински *симпозиум* (научна и стручна средба) на познавачите на проблематиката („филмската камера“), кој нив може само да ги поттикне на креативен престој во Битола, на здружување многу повеќе отколку поради самото физичко присуство на исто место, односно од присутните на овој фестивал создаде еден тип заедница (друштво, здружение) на луѓе со иста дејност, значи со слични и блиски животни настојувања, животни околности и свртеност, односно со иста доживувачка и интимна смисла. Патем, тој интернационален собир на коно-

сери кои спонтано, искрено, аналитички и упатувачки ги изнесуваат своите сознанија, кои се од големо значење за сите учесници, е нешто што доста ретко се среќава на нашите простори.

Овие нешта ќе му донесат достатно углед на фестивалот во Битола да не мора да се грижи за добри учесници, за добри филмови и за натамошен успех.

Ме радува, значи, новиот имиџ, постигнатите резултати, новиот подем на Битолскиот фестивал.

Тоа е доказ дека на ова поле (организационо културно) не изостануваме од следењето на новиот подем на филмот во светот, а и кај нас. Всушност, филмот почна да си го враќа малку разнишаниот углед на значаен и пропулзивен уметнички жанр на епохата (впрочем, каква вистинска културна индустрија би бил тој ако лесно се предадеше, па дури и ако противник му е милјардоглавата ламја на телевизијата и сл.). Големите нови продолжителни американски филмски достигнувања, моќта на творечкото искуство и на творечката имажинација на другите големи филмски сили, како и новата димензија на творечката енергија во земјите во транзиција (со големи творечки капацитети) - ја враќаат љубовта и довербата на филмските гледачи, оправдувајќи го и со крв напојувајќи го животното ткиво на постмодерниот филм.

Фестивалот во Битола е резонанса и на настојувањата од новата ера на разбранет и зголемен културен интензитет на пресвртницата на вековите, која се бори зрелите човечки светови и култури да не влезат во редукционизам, депресивна акултурација и омаловажувачка индолентност на некултурните.

Фестивалот во Битола, каков што е сега - модерно и стручно организиран од Кинотеката на Македонија, со интернационално учество, со специјалистичка насоченост, со висок културен дух, со вистинска духовна отвореност и интелектуална доблест, особено со високо почитување на творците, со љубов спрема нив - претставува една од најинтересните и најзначајните културни манифестации кај нас и сигурен сум дека ќе се здобие со углед и во поширокиот филмски свет, со благопријатни консеквенции кои сите ќе нè радуваат.

ЦЕЛОФАН СО ПАНДЕЛКА

(за придружните фестивалски програми)

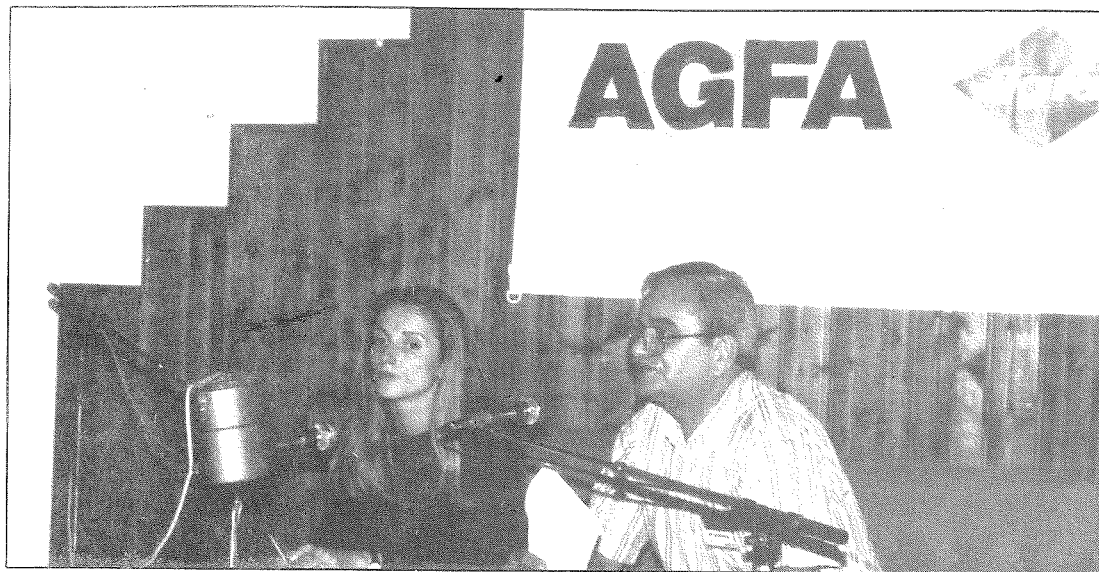
Филмските фестивали се паметат по филмовите.

Канскиот, на пример, по „Париз-Тексас“, по „Жеравите летаат“, „Црниот Орфеј“, „Сладок живот“, „Еден маж и една жена“, „Зголемување“, „Јас сум Бог-Татко“, „Апокалипса сега“, „Кагемуша“, „Сиот тој цез“, „Соларис“, „Носталгија“... А пак Венецијанскиот фестивал останува со „Хамлет“, „Рашомон“, „Непокорени“, „Минатата година во Мариенбад“, „Ивановното детство“, „Убавицата на денот“, „Црвената пустина“...

14-от Фестивал на филмската камера „Браќа Манакџи“ - Битола '93 јас ќе го паметам како прв меѓународен филмски фестивал кај нас, ќе го паметам по филмовите „Не плачи, љубов моја“ и „Неверојатна молитва“, ќе го паметам по фактот што на него беа прикажани и два македонски филма, веројатно нема да заборавам дека тука беа и „Сонот на Аризона“ и „Сомерсби“. И како што секој фестивал своето комплетно обликување го опремува и со низа придружни програми, така и нашиов - Битолски фестивал ја заокружи својата „амбалажа“ (што би рекле „целофан со панделка“) со цела дузина интересни и значајни придружни програми. Па така, ќе го

паметам и по Семинарот за филмска камера, и по интересните изложби, и по промоциите на филмолошката литература, и по сеансите посветени на снимателите Илхан Аракон и Љубе Петковски (дојдени на фестивалот), и по Агфа Геверт, и по Ревиијата на аматерскиот филм, но ќе го паметам и по блесавото музичко-куклено кабаре „Спомени во ноќта“, кое со својата виртуозна игра на сенки, танц и музика едноставно се „залепи“ на филмската илузија. Во продолжение ќе зборувам за овие нешта што никогаш нема да ги заборавам.

Како еден нераскинлив сегмент на Фестивалот на филмската камера, односно на филмската програма, беше Семинарот за филмска камера на кој беа допрени многубројни значајни прашања од снимателското творештво. Во воведните зборови, во соопштенијата и во дискусијата се зборуваше за проблемите на филмскиот формат, за улогата на светлоста во филмската фотографија како уметнички феномен, за учеството на новите техники во снимателското творештво, потоа се допреа прашања за динамиката на формата, за учеството на компјутерската слика во филмските дела, за системот на об-



Од презентацијата на „Агфа Геверт“

разование на филмските сниматели кај нас и во светот... Една ваква лепеза од многубројни и разновидни прашања и искуства, како и многубројноста на учесниците во овој дводневен Семинар, укажува дека потребата од негово одржување е повеќе од неопходна. Но, веројатно, во идните негови реализации, ќе треба да се оди на строго определени тематски средби на кои поединечно ќе се разгледуваат и демонстрираат одделни сегменти од снимателското творештво. Според мене, Семинарот што се одржа во рамките на Фестивалот '93, значи само еден општ вовед во идните специјализирани семинари или тркалезни маси, на кои ќе треба да земат учество и други профили врзани за филмската слика (читачи на светло, лаборатории и сл.). Лично сметам дека Семинарот, како најзначаен придружен сегмент на Фестивалот на филмската камера, може да прерасне во своевидна теоретска и практична лабораторија за истражување на феноменот на филмската слика.

Презентацијата на новите технологии на „Агфа Геверт“ беше, секако, уште една значајна придружна манифестација која, пак, од своја страна, отвора извонредни можности за развојот на Фестивалот на филмската камера. Велам „отвора извонредни можности“ за иднината на нашиот фестивал затоа

што презентациите на нови технологии и техники, па понатаму и организирање на специјализиран маркет, ќе му обезбеди на фестивалот значајна меѓународна репутација и популарност. На сеансата на „Агфа Геверт“ претставникот на оваа голема и позната светска компанија за производство на филмски материјали професорот Стефан Стефанов ги презентира можностите на филмските негатив ленти XT-100, XTS-400, XTS-250 и позитивите SR-10. За негативот XTS-250 ова претставуваше и светска промоција. Сосем накусо ќе се задржиме на она што беше и основа на стручната презентација на проф. Стефанов - на осовременетата технологија на Агфа ХТ колор негативот која претставува напредок во областа на истражувањата на емулзијата. И порано, емулзиите на двојно структурираните табеларни ХТ кристали овозможувале извонредна брзина на гранулирањето, убава репродукција на бојата и широк опсег на експозицијата, но стручњациите за емулзии на „Агфа Геверт“ ја одведоа технологијата ХТ чекор напред во правецето филмови со мошне ситни зрна и зголемена острина со концентрирање на дистрибуцијата на зрната во емулзијата од сребрен халоид. Имено, зрната од сребрен халоид што се состојат во емулзијата на филмот значително варираат во својата големина. Сит-



Од промоцијата на филмолошката литература

ните зрна се активираат кога се експонирани на интензивна светлина, а големите зрна се неопходни за послаба светлина. Со подобрувањето на латентната сликовна перформанса на кристалите ХТ без зголемување на нивниот пречник, стручњациите на АГФА успеаја да ги преправат емулзиите АГФА ХТ во однос на оптималната дистрибуција на различните големини на зрната. Па така, просечната големина на кристалите е намалена и новите емулзии АГФА ХТ 100 и ХТС 400, како и ХТС 250, ги содржат ситните зрна, додека оние најкрупните, кои се примарна причина за зрнестоста, се елиминирани. Практично, повоедначената распределба на ситните сребрени халоидни кристали обезбедува минимална зрнетост во сите делови на снимената слика - од најсветлите, до најдлабоките сенки. Инаку, во оваа пригода, треба да се нагласи дека стручното предавање на проф. Стефанов беше придружено и со практична демонстрација со слајд примери од колекцијата на новата АГФА ХТ технологија.

Една дамнешна фестивалска традиција, востановена уште од времето кога фестивалот ѝ беше посветен на југословенската филмска камера, остана да се практикува и во меѓународното издание на Фестивалот. Тоа е изборот на фестивалски доајени-сниматели (еден странец и еден домашен). Честа

да бидат доајени на Фестивалот '93 им припадна на Илхан Аракон од Турција и Љубе Петковски од Македонија. За нив беа организирани пригодни сеанси, придружени, покрај воведните слова за нивното творештво, и со богати филмски програми составени од инсерти на филмови чии директори на фотографиите биле нашите доајени. Овие убави програми завршуваа со интересни и непосредни разговори меѓу славениците и многубројната публика, па така тоа беше можност повеќе за добивање што поголем број информации, како за творештвата на овие значајни филмски сниматели, така и за кинематографските состојби во земјите на кои тие двајца им припаѓаат. За нашиот доајен, директорот на фотографијата Љубе Петковски беше подготвена и една пригодна фотографска изложба во просториите на прес-центарот.

Ликовниот салон, пак, на Фестивалскиот Центар (Домот на културата) беше, условно кажано, домакин на раскошната изложба на БУГАРСКИОТ ФИЛМСКИ ПЛАКАТ. Оваа изложба беше резултат на соработката што ја воспоставија Македонската кинотека и Бугарската национална филмотека од Софија. Педесетината изложбени експонати го прикажуваа пресекот на развојот на бугарскиот филмски плакат во периодот од 1946 до денес, при што, за жал, на фестивалските

гости им беше ускратено задоволството да ги видат и првите филмски плакати од триесеттите години, но како што истакна воведничарот, филмологот од Софија Димитрина Георгиева Иванова, тие како архивски примероци им се достапни само на истражувачите во Бугарската национална филмотека. Инаку развојот на бугарскиот филмски плакат е длабоко врзан со развојот на бугарскиот филм - и плакатот доживувал кризи и блескави мигови, и плакатот изминал пат на многубројни премрежја, но сепак во неговиот развој длабоко се втиснати авторските белези на сликарите Александар Жендов, Вера Лукова, Божидар Икономов, Димитар Ташев, Асен Старејшински и други.

Фестивалот на филмската камера - Битола '93 беше можност повеќе на јавноста да ѝ бидат презентирани и најновите филмолошки изданија од Македонската кинотека. Така, уште првиот ден беше промовирана книгата од симпозиумот за филмот „Малиот човек“, а беше претставен и последниот број (8) од списанието „Кинопис“. Воедно, во еден убав агол од пространиот фестивалски прес-центар беше сместен и продажниот штанд на Кинотеката на Македонија со сите досегашни изданија. И мора да се каже, љубопитството, особено кај странските гости, за овој вид литература не изостана.

Љубопитството не изостана и онаму каде што организаторот чувствуваше одредена загриженост во однос на посетеноста - на Ревијата на македонскиот аматерски филм дојдоа и битолчани, дојдоа и студентите, дојдоа и странските гости. Можност повеќе за информирање за уште еден сегмент од нашето филмско живеење. Селекторот на оваа Ревија, кандидат-мајсторот на аматерскиот филм Стефан Сидовски добро знаел дека на посетителите, особено на оние странските, треба, преку десетина аматерски филмови, практично да им го прикаже развојот на нашиот аматерски филм, па така ја избрал најдобрата можна шема за ова. Во час и половина, колку што траеше програмата, посетителите имаа можност да видат дела на три генерации филмски аматери од нашата земја - на оние најстарите, оние од средната генерација и на оние најмладите, и така да добијат одредени сознанија за развојните етапи,

за авторските личности и за жанровските преокупации на нашиот аматерски филм.

Последната заврска на панделката што го обликува фестивалскиот пакет беше прекрасното музичко-куклено кабаре „Спомени во нокта“ на Младинско-детскиот театар од Скопје. Во доцните неделни ноќни саати, во прекрасната сала на Битолскиот театар се разлеаја прекрасните музички ноти, се разлеаја убавите гласови на младите артисти, се растанцуваа волшебните сенки како едно несекојдневно празнување на илузијата наречена - филм! Но, ова е веќе друга приказна.

За крајот на овој фестивалски осврт оставам простор за неколку сугестии. Обемноста на програмите што ја придружуваа основната фестивалска филмска програма укажуваат на, барем, две работи: прво, еден фестивал на филмска камера дава извонредни можности за повеќе специјализирани придружни програми, какви што се тематските семинари или трибини посветени на одредени стручни прашања од снимателското творештво, потоа разни презентации на нови филмски техники и технологии, па дури и специјализирани маркети со асортимани од познати светски филмски производители на филмска лента, техничка опрема итн. Втората работа е конкретно врзана за нашиот фестивал, односно за неговото последно издание кое, како што веќе реков, обилуваше со многубројни придружни програми кои, пак, од своја страна, придонесоа фестивалското време да биде набиено до крајни можни граници. Па така се случуваше планираното време за една сеанса длабоко да навлезе во времето планирано за друга и тоа, се разбира, создаваше одредени главоболки и нервози. Значи ќе биде неопходно, во наредните реализации на овој фестивал, најнапред добро да се изанализира фестивалското време и на најдобар и најрационален можен начин да се распредели. Во едно така рационално распределено време ќе треба да се има простор и за „дишење“, односно време за дружење и неформални средби и разговори во одреден фестивалски клуб, нешто што практично отсутствуваше од фестивалското издание Битола '93. Ова се можеби ситни нешта, но понекогаш таквите дребулии оставаат силен печат на севкупниот поглед, доживување и секавање за одреден настан.

Минатото, сегашноста и иднината на Фестивалот
на филмската камера од личен агол

ШТО СОНУВАВ, А ШТО ДОЖИВЕАВ

(НО, СЕКОГАШ ПОСТОИ ПОДОБРО УТРЕ!)

*„Немој цел живот да го чекаш човекот
што го сакаш, туку цел живот чекај ја љубов-
та!“*

Вака гласи рекламниот слоган на американскиот филм „Секогаш млад“ на режисерот Стив Мајнер со Мел Гипсон во главната улога, што неодамна се прикажуваше во нашите кина. Освен што ме „потресе“ со својата реалност на животната филозофија, оваа максима, чинам, извонредно коинцидира со мојот став, да не речам желба, за она што беше, а што сакам да биде Фестивалот на филмската камера во Битола. Зашто, како негов долгогодишен проследувач, при што му ги знам сите негови доблести и мани, бев и останувам длабоко уверена дека оваа единствена филмска манифестација во Македонија полека, но сигурно станува значаен сегмент во мапата на светските фестивали што се одржуваат во чест на таа фамозна целулоидна лента.

Кога ја добив задачата да пишувам на оваа тема, веднаш пред очи ми се појави сликата на „мојот прв Фестивал во Битола“. Тогаш, само што бев зачекорила во професионалните води на новинарството и веќе имав напишано неколку информации што се однесуваа на филмот. Како млад новинар, нормално, добивав задачи да пишувам за сè

и сешто, но оние што ги пишував за областа на седмата уметност некако ми се чинеа најпривлечни.

Дури подоцна сфатив зошто, кога добро ги запознав нашите филмации - целоживотни заробеници (од љубов и омраза) спрема она што се вика филм. Нека не звучи претенциозно, но мене освен љубовта спрема подвижните сликички, ме привлекува и генот. Имено, мојот дедо - Михајло Зега - бил чирак на легендарниот Милтон Манаки, со него ги снимил многубројните фотографии од историјата на Битола, потоа неколкуте документарни филма, а му бил и апаратер во неговото кино на Широк сокак и до крајот на животот ја црпел мудроста и вештината што уште од дете му ја беше всадил првиот снимател на Балканот. Подоцна мојата мајка со гордост говореше дека Манакиевци се тие кои ѝ обезбедиле и солиден живот и школување, па јас, како трето колено, нормално беше уште како дете „да се заразам“ од илузијата на филмот.

И така, во тој септември 1983 година, првпат на Фестивал. Сакав да поверувам дека и овој, во мојата Битола, е еден од оние што се одржуваат во светот, а кои можев да ги следам само преку печатот или телевизискиот екран. Бев пресреќна кога ја добив сво-



Битола - домаќин на Фестивалот на филмската камера

јата прва фестивалска акредитација и што почнав да ги следам програмите на манифестацијата. Ми се чини дека никогаш нема да го заборавам претставувањето на учесниците на „Манакиеви средби“ што таа година се одигра пред платното на сцената во Домот на културата, кога сите ние педесетина гости и организатори се поклонивме пред битолската публика. Таа фотографија денес ме потсетува на убавите времиња на соц-реализмот, но сепак ми причинува големо задоволство.

На тој мој прв Фестивал во Битола запознав многу луѓе, кои дотогаш ги знаев само од филмските шпици. Доаѓаа тогаш во Битола филмски работници од сите југословенски простори, па така ги остварив своите први контакти со Карпо Година, Радо Ликон, Пеѓа Поповиќ... Поради филмовите што имав можност да ги видам, интересните разговори со учесниците (што ги „пиев“ како најслаткото вино), целовечерните другарувања и забави, тогаш сè уште не можев целосно да ги видам недостатоците на Фестивалот. Важно ми

беше што мојата Битола празнуваше во чест на филмот и што тука, во срцето на Балканот, се одржува празник на филмските сниматели, каков што нема никаде на целава земјина топка. Сè во чест на големите за филмот Манакиевци.

Веќе следната година, уште на почетокот на манифестацијата, почнав да ги откривам нејзините „рак-рани“. Најболно ми беше што Битола сака да прави светски фестивал, но поради неискуството и незнаењето на организаторите сè се сведува на „мала селска приредба“. Секоја му чест на Петар Целаковски, директорот на Домот на културата во Битола, кој долги години беше првиот човек на Фестивалот. Ги ценив неговите напори да направи нешто, неговите трчања од киносалата до кинокабината, до „Епинал“, добриот збор со кој сакаше да ги смири изнервираните гости, но сето тоа не беше доволно „Манакиевите средби“ да го добијат својот дигнитет. Ги почитував напорите на искусните македонски филмации, кои со последните сили сакаа да прават фестивал, но



Фестивалско дружење - И. Аракон, Р. Булку, И. Емјан, Ј. Ацевски, Д. Вилен и Р. Чок

ни тоа не беше доволно да се направи она што треба да биде една манифестација од ваков вид. Зашто, ако организацијата беше поинаква, немаше да се случуваат инциденти и неверојатности кои беа интересни да влезат во енциклопедијата на Рипли. Паметам дека во изминативе години на Фестивалот на филмската камера во Битола сликата на филмското платно по правило беше „катастрофа“. А за таа - филмската слика, во која беа вложени толку труд, љубов и знаење од филмските сниматели во чија чест се одржува манифестацијата, на овој Фестивал - мора да биде најдобра. Историјата забележала дека неколку пати, и тоа токму на најинтересниот дел од филмот, знаеше да заглави целулоидната лента, знаеше да се проектира филм без претходно да се „наостри“ проекторот, тонот да биде гласен - а одвај разбирлив... Бадијала оправдувањата по лошите проекции, дури и во фестивалскиот билтен, кога сте ги навредиле и филмските креатори и битолската публика и фестивалските гости. Го паметам и тоа кога големиот

Мустафа Надаревик, едноставно без причина, беше заборавен на охридскиот аеродром. Го поканиле човекот, му испратиле авионски билет, тој дошол во Охрид и по два часа откако сфатил дека никој не го чека, успеал некако да прати абер: ако има некој од мајка роден да дојде да го земе од аеродромот! Нормално, Мустафа никогаш веќе не дојде во Битола.

Паметам уште многу непрецизности, недоследности, ненамерности... што го „темнеа образот“ на Фестивалот, но кои сакам да ги заборавам и јас и сите оние што биле нивни учесници. Сум пишувала за нив неброено пати и, повеќе на шега, велев дека „ја изградив кариерата на недоследностите на „Манакиеви средби“. Сепак, тешко ми паѓаше кога битолчани, оние што беа организатори на манифестацијата, често ми „забележуваа“ дека јас како родена во градот под Пелистер не смеам да пишувам за негативностите на Фестивалот. Никој, се чини, не сакаше да сфати дека преку сите тие мои критички текстови сакав да му помогнам на

Фестивалот, тој да стане она што треба да биде - манифестација со дигнитет во чест на браќата Манаки и празник на сите филмски сниматели!

И токму во контекст на максимата со која го почнав овој мој личен поглед, на последниот Фестивал на филмската камера, што од 14 до 18 октомври 1993 година се одржа во Битола, го дочекав она што толку години го пожелував: бев сведок на раѓањето на фениксот, што од пеплиштата (со по некое жарче) на изминатите изданија го назначи почетокот на еден нов, современ, зрел, сериозен, професионален и релаксиран Фестивал на филмската камера. Само манифестација, каква што беше оваа последнава, може да се спореди со оние што со ознаката „фест“ се прават во нашата поблиска и поширока околина и кои слободно можат да си го при својат она - меѓународна. Заслугата за тоа, секако, со голема благодарност на сите оние што го сакаат филмот, ѝ припаѓа на Кинотеката на Македонија, што за првпат ја презеде и изведе организацијата на Фестивалот во свои раце. Не навлегувам во тоа колку имало отечени нозе, болни глави и капки пот на сите од македонскиот архив на филмот, бидејќи тоа сега не му е никому важно. Она што го паметиџе е добро организираниот битолски филмски фест, многубројните гости од сите страни на светот, одличните проекции на филмовите, премиерите на најновите македонски филмови, најновите остварувања на седмата уметност, првата македонска премиера на Фестивалот на еден американски филм („Сомерсби“), плодните разговори низ одбраните, за фестивалските гости, битолски кафеани, склучените зделки за производство и дистрибуција, одличните прес-конференции (на кои, како на онаа за „Македонска сага“ може да ѝ позавиди и еден Кански фестивал, каде што по правило средбите на

новинарите со филмските ѕвезди сè сведуваат на банални прашања и наизуст научени одговори), на фестивалскиот билтен (што не беше само информатор, туку и одлично филмско четиво), на многубројната битолска публика дојдена да ужива во понудените програми на програмите што го сочинуваа неофицијалниот дел на манифестацијата, на оние убави сончеви денови и топли битолски ноќи, на...

Ништо освен едно големо - браво! Се гордеев во тие фестивалски денови што сум родена во Битола, што дедо ми му бил чирак на Манаки, што мојата Македонија му се претстави на светот со одличен „фест“. И длабоко сум уверена дека Фестивалот на филмската камера не беше успешен само поради амбицијата на неговите организатори. Јавно признавам дека се надевам оти идниот Фестивал во Битола ќе биде за десетпати подобар од овој! Следниот - нови десетпати и така во недоглед. За неколку години Битола ќе биде значаен фактор во одредувањето на најуспешните филмски камери на филмските сниматели од целиот свет.

И само така ќе докажеме дека браќата Манаки не се само наши прапочетници на филмската уметност. А со тоа ќе им ја затвориме устата на сите оние што, следејќи ги недостатоците на Фестивалот на филмската камера, сакаа да ѝ ја преземат манифестацијата и да ја избришат Битола од мапата на светските филмски фестивали. Јас оптимистички гледам во сето она што нешто ми значи. Така сум настроена и спрема Фестивалот на филмската камера во Битола: тој ќе биде (многу бргу) светска смотра на достигнувањата на директорите на фотографијата. Битолафест го проживеа своето минато, ја живее својата сегашност и се подготвува за својата иднина. А нели секогаш постои подобро утре!

ЗЛАТКО АНДРЕЕВСКИ

УДК 791.43:741/744(410:=866) (049.3)

Кинопис 9 (5), с. 93-94, 1993

БЕЛИОТ КАЧКЕТ НА ПРИЛЕПСКИОТ ЖАБОК

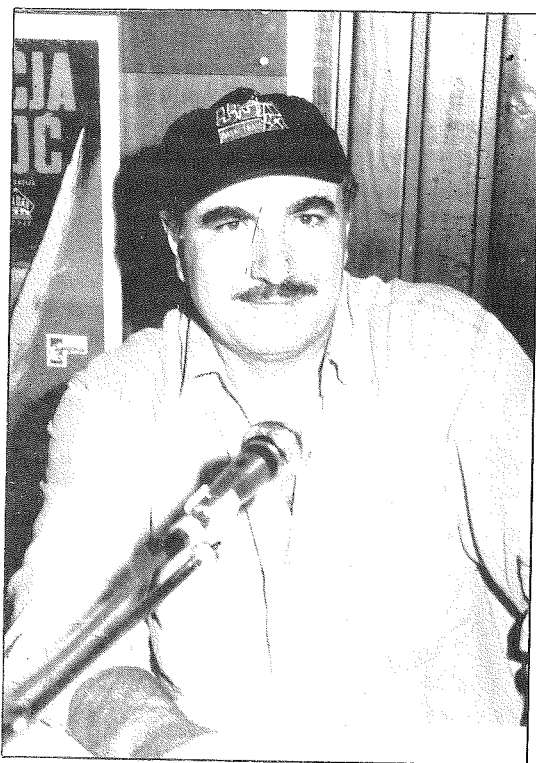
(за сериозните нешта - несериозно и од жабја перспектива)

Не знам за вас, но, според мене, многу потешко е да бидеш актер во цртан, одошто во нецртан, односно „жив“ филм. Во цртанките сè ти е нацртано, понекогаш прецртано, со што вкупно сè е потцртано и однапред зацртано. Што ќе рече, не се гледаш, ами само може да се слушаш, а што е уште потешко, често не си ниту она што си, или што сакаш да си. На пример, наместо да си принц, да речеме, си ... па, еден обичен раскрекан жабок. И сè е повеќе од јасно: некој зол вештер со боички во рацете ти ги смрсил конците за навек, или барем до следната епизода. Токму како во бајките од дамнешните времиња.

А еден таков вештер со регистерска табличка „МК“ си имаше свое заслужно место на еден подновен и освежен ФКБМ со табличка „БТ“. И замислете, му успеало она што на многумина им останало сон: од многу светски „плинцови и плинцези“, познати од сите сателитски украдени канали и пиратски видеокасети, да создаде ликови за нова музичка фантазија. Патем, табличката „МК“ на која сите сме горди си има свој двојник во онаа „ГБ“, за која може и да не ни е по кефст, но на наш терен секогаш ќе важи само прва-



„Фреди“ на Јон Ацевски



Јон Ацевски

та. Тоа значи дека кога еден карактерен актер како Бен Кингсли може да се прелаже да кречне... пардон, да прозбори по жабешки за еден газда-филмација-нашинец, чувството што треба да нè исполни е само и единствено патриотски еуфорично. Преостанатата „сит-на“ музичко-филмска боранија со светски углед не ја споменуваме. А можеби баш затоа, од еминентната БТ-СК и околна фест - конфекција, според симпатиите го издвојувам белиот качкет, инаку трејд-марк на Јон(че) кој, неверојатно, со потекло „отприлеп“ (се крека, т.е. чита и пишува заедно) собра доволно храброст за да дојде во Битола, на ачик-мегдан, што би се рекло, со својот цртан. Мегданот се стори и сите задоволни од чистата борба и убавите слики. Особено стоилјадната битолска младина со разврвени гласчиња за која мистер Ацевски се искачи на бината, па дури и без микрофон се кандиса да каже збор-два за својот ФРО-7. Деца како деца, кој чу, кој не чу, ама едно сложно „уааа“ се оптегна при фактот дека тој мистер со белиот качкет, всушност, не е излезен од некоја лон-

донска магла каде што заради неа ни возовите не доцнат, ами дека таму стигнал од Прилеп, 40 км. источно, кај што камери и биоскопи мора, за инает, да имало уште пред Милтон, брат му и компанија. Така, без навреди, со дух и шарм, работата бидна во стил „шо знај дете шо се два-тријсе миљаони долари и кој е Бен-Ганди“. Искрено, до таа лекција и многумина од постарите не стасале, а не деца маџепсани од цртаниот филм.

Да се признае дека под честа да влезе на таква „гунгула“ а-ла „Мапет-шоу“ и беше и на добро дотераната скопска студентарија со поважни работи во чаршиското кафуле, наместо да гледа измислици што се продаваат како предбожикна алва во стоипет-шеесет илјади примероци видеокасети.

Нејсе, „Фреди д фрог“, жабешкиот Џејмс Бонд, трчаше, скокаше лево-десно преку Каналот и успешно му фрли ракавица на Дизнијевиот машинерски Холивуд и сето тоа, за чудо, без да му падне качкетот од глава. Впрочем, доброто лепило држи сè, па еден скромн снимател со големо знаење како Рекс Невил, само спомена дека и покрај 3 посветени години од својот живот, сосема залепени за еден неугледен жабок, не му е тешко кога младите фест-домаќинки, ненамерно ќе преведат дека „снимањето цртан и игран филм е исто“ иако - приватно без жалење ми призна - „јас го реков токму спротивното“. Грешката е ситна, а разликата е битна, но неговата РОСТРУМ камера бездруго уште ќе се загрева на ФРО-7 во вториот или третиот дел, а може и во живо, така што на неа од жештина ќе може да се пржат и жабји батаци. Всушност, сето тоа на крајот ќе биде само филм. И така, белиот качкет се прошета низ конзулските порти, се врати во маглата и вети дека пак ќе дојде на македонско Сонце. Барем да донесе некој вештер како него самиот кој на мак-филмот ќе му го залепи спасоносниот бакнеж кој, како во бајките, од жабок ќе го стори принц. А може да стане и спротивното, па сешто се случува денес. Во меѓувреме, кој сака да архи филмска лента, може да проба колку помага еден бел качкет во бизнисот, и не само шапкаарскиот.

Многу се раскрекав, нели? Следната Битола и не е толку далеку. Треба да се снима. Или да се црта!

ФЕСТИВАЛСКИ ДОАЈЕНИ: ИЛХАН АРАКОН И ЉУБЕ ПЕТКОВСКИ

Илхами Емин

УДК 791.44.071.1(560)
Кинопис 9(5), с. 95-96, 1993

СЛОВО ЗА ИЛХАН АРАКОН

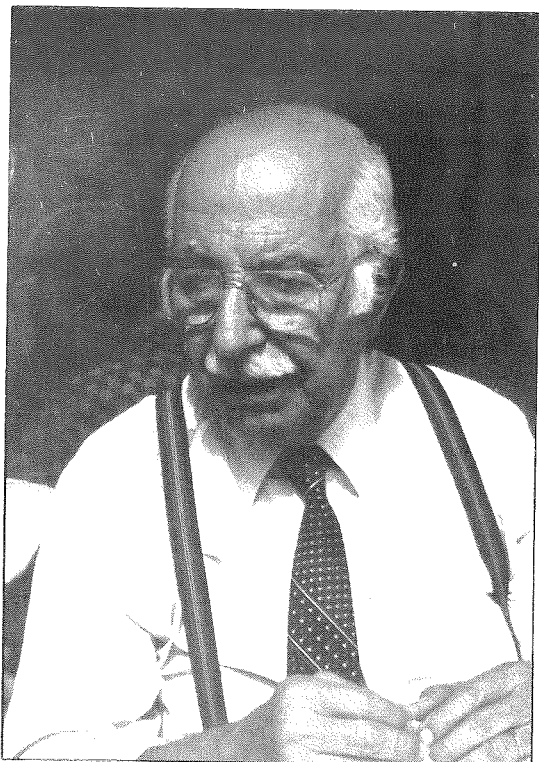
По обичај најнапред некои најнеопходни податоци.

Илхан Аракон е роден 1916 година во Едирне, Турција. Студирал на Државната уметничка академија во Истанбул. Во 1938 година почнува да се занимава со уметничка фотографија, а три години подоцна, од 1941 година, неколку години работи како асистент по режија во Детскиот театар во Анкара.

Неговата снимателска дејност почнува во 1944 година, кога се јавува како директор на фотографијата на првите турски колор филмови. Учествува во над 400 филмски проекти, некогаш и како сценограф или тон-снимател, но, најчесто како директор на фотографијата, инаку негова основна творечка преокупација. Освен како директор на фотографијата, се јавува и во улога на режисер на документарни филмови.

Од 1974 година е професор на Институтот за филм и ТВ на Универзитетот „Мимар Синан“ во Истанбул. Воедно е генерален координатор на телевизиската продукција на овој турски филмско-образовен центар.

Позначајни играни филмови во кои Аракон се јавува во улога на директор на фо-



Илхан Аракон

тографијата се: „Грев“ (1946), „Крик“ (1949), „Освојувањето на Истанбул“ (1951), „Анкара експрес“ (1952), „Бегалец“ (1954), „Остров на сиромаштијата“ (1955), „Плач“ (1965), „Кезбан“ (1968), „Диво цвеќе“ (1971), „Забранета љубов“ (1973), и други.

Според Аракон, филмот „Освојување на Истанбул“, во целост или во фрагменти, сè уште, се прикажува во кината и на телевизијата, како и на разни пригодни свечености. Своевиден куриозитет претставува податокот дека дури и при замена на текстот со нов, фотографијата останува незаменлива, односно ненадмината, кога се работи за екранизација на конкретниот историски настан.

Од многубројните документарни филмови, во кои Аракон се јавува како директор на фотографијата, односно во улога и на режисер, ќе ги издвоиме само најзначајните: „Без слика“ (добитник на прва награда во Италија), „Пријателство во височините“, „Стари мајстори, стари градби“, „Додека трае светот“, „Дворецот Топкапи“ и други.

На Аракон посебно му е драг документарниот филм „Додека трае светот“, посветен на едно од ремек-делата на Мимар Синан-џамијата Селимие во Едирне. Незаборавни се сцените во кои доминираат стројните минариња на оваа џамија. Според кажувањето на Аракон, за време на снимањето на минарињата од балони, поради силниот ветар за малку екипата можела да биде одвлечена во Бугарија?!

Аракон со задоволство зборува дека Институтот во кој работи е снабден со најмодерна филмска техника, која на идните филмски творци на Турција им овозможува своите теоретски знаења да ги проверат и во практиката, а која можат да ја користат и македонските студенти по филм. За жал, повеќето завршени студенти не остануваат во кинематографијата, туку, поведени од попривлечни материјални услови, се вработуваат во приватниот рекламно-пропаганден сектор на турското стопанство, што претставува голема загуба за творештвото, бидејќи

меѓу завршените студенти постојат и талентирани млади творци.

Илхан Аракон, секако, е меѓу ретките филмски творци, кој не сака да зборува за сопствените филмови. Затоа, пак, за време на престојот во Битола, беше необично дарежлив кога се отвораа теми посветени на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола, филмот на Бранко Гапо „Македонска сага“ и за старата Битола, низ која шеташе, речиси, возбуден.

Овој голем творец и хуманист со возбуда им ја искажува најтоплата благодарност на одговорните во Битола и, воопшто, на Република Македонија, поради незаборавот на делото на двајцата филмски сниматели, ветерани на Балканот, Милтон и Јанаки Манаки, што, според него, како пример треба да го следат и другите земји, кои, најчесто бргу ги забораваат пионерите на своите кинематографии.

И, додека за „Македонска сага“ на Гапо мисли оти е „потурски“ во структурата од филмот на Синан Четин „Берлин во Берлин“, Аракон посебно ја истакна мошне впечатливата камера на младиот Самоиловски.

За старата архитектура на Битола, Аракон смета дека е неоткриено гигантско природно филмско студио, кое, сега, по осамостојувањето на Република Македонија како држава, секако, ќе го привлече вниманието, особено на филмските сниматели од светот.

Искрена желба на Аракон му е меѓусебното запознавање на двете кинематографии, со размена на искуствата, инсистирајќи притоа, на потребата творечките контакти меѓу филмските творци и студентите по филм од Република Турција и Република Македонија да станат традиционални. Истакнува дека тој лично ќе се ангажира на овој план.

Со еден збор, во личноста на Илхан Аракон се здобивме со искрен пријател на Република Македонија, во Република Турција, за што најмногу придонесе Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола.

ПОРТРЕТ НА СНИМАТЕЛОТ ЉУБЕ ПЕТКОВСКИ

Дами и господа, почитувани гости! Ќе ми биде чест и задоволство да ви го прочитам овој мој скроман обид, со кој би сакал да ви го претставам на некој начин, навистина богато творештво на еден од доајените на македонските филмски сниматели, нашиот драг маестро Љубе Петковски. Неговото повеќе-децениско другарување со филмската лента и со филмската камера, навистина не можат ни оддалеку да се стават во рамките на еден ваков пригоден текст. Свесен за тој факт, јас од почетокот бев принуден да се ограничам на некои, по мое мислење, битни димензии што се однесуваат на снимателското творештво на маестро Петковски, што во еден свој поширок аспект би требало да ги опфатат безмалку сите сегменти на кинематографските активности, а тука се неговата сценаристичка и режисерска дејност и, секако, неговото снимателско надградување на филмската глетка.

Меѓутоа, токму тука, во прегратките на филмската камера, се надевам на сите што го познаваат маестро Љубе им е јасно, тој најсилно го почувствува и досегна, она живо креативно пулсирање, отчукување едновременно со ударите на срцето заедно со прете-



*Љубе Петковски со Кочо Недков и Драган
Салковски во Битола*

кот на филмската лента низ камерата. И јас сум еден, верувам, од многубројните почитувачи на неговата снимателска уметност. Така за мене нема дилема, а таа никогаш од мојата прва средба со камерата на Љубе Петковски и не постоела, дека, всушност, станува збор за еден автентичен талент на овој план, за личност со неподмитлива естетска природа и за она што најчесто го нарекуваме, мошне истенчен вкус за пластичните убавини на нашето понекогаш толку тривијално секојдневје.

Сево ова, што е само дел од творечките квалитети на снимателот Љубе Петковски, јас сум го забележал веќе при мојата прва средба со него, а која лично за мене претставува една мошне драга реминисценција, која на ова место едноставно не можам да одолеам, а на некој начин, се разбира невешто и вам вербално да ви ја репродуцирам. Тоа повеќе е впечаток за личноста на еден уметник, каков што јас, морам да признаам, дотогаш не сум имал можност да запознаам. Сето тоа се случи некаде кон крајот на 1964 година, во Телевизијата, тогаш во Нерези. Како еден од покомплексните проекти, беше предвиден и еден омнибус филм од две стории по сценарија на Анте Поповски и Бранко Гапо, кој воедно требаше да биде и режисер на тој ТВ филм. Мислам дека тоа беше и една од првите соработки на Телевизијата и на „Вардар филм“, па поради тоа беше предвиден и за киноексплоатација. Во таа екипа бев вклучен и јас како што би рекле тотално пресен почетник, оти тоа навистина ми беше прв ангажман, колку што се секавам како втор или трет асистент по режија. Гапо, пак, за директор на фотографија го ангажира господин Љубе Петковски и тој се појави на првиот состанок со екипата каде што присуствував и јас. И тогаш се појави човекот што носеше не баш толку темни очила, кои не го затскриваа неговиот пробиен и по малку скептичен поглед, човекот со, за тој собир на луѓе нагласено ладнокрвно однесување, и што мислам дека најмногу импресионираше, човекот со сосема прецизни критички забелешки во врска со проектот, кои ние како постојана телевизиска екипа ги имавме веќе бајаги елаборирано, или барем сметавме дека е така. Ете тоа беше мојот прв

впечаток за личноста на маестро Љубе Петковски. И да не должам многу. Колку што се секавам целиот тој проект остана само на едно пробно снимање со одбраните актери. Јас, пак, по некоја среќа, подоцна, можеби дури деценија и повеќе подоцна, работев како телевизиски режисер, а често сниматели ми беа неговите соработници, всушност ученици: Иван Петровски, Васил Василевски, Душан Гаик, Љубомир Вагленаров...

Снимавме некои документарци, некои емисии, значи го снимавме сето она што ѝ беше потребно на една телевизиска програма, и добро се секавам на разговорите со нив, со тие сега мои соработници, кога ќе се спомнеше името на маестро Љубе Петковски. Тоа беше изговарано не само со некоја чисто цеховска почит, туку тоа претставуваше една безмалку институционализирана метафора за снимателското мајсторство, воопшто, што јас секако и пред тоа без некакви посебни предуслови го имав сфатено.

Се разбира, генезата на снимателскиот стил на маестро Петковски, започнува некаде заедно со почетоките на македонската кинематографија. Така, Љубе Петковски доаѓа како млад човек во, исто така, младата македонска филмска ситуација, како еден вљубеник не само во уметноста на подвижната слика, туку и ентузијазизиран набљудувач на нејзините тогаш за нас сè уште технички и технолошки тајни.

Меѓутоа, изградениот автентичен снимателски стил во кинематографската практика на Петковски го среќаваме веќе во неговите први документарни филмови. Се секаваме, така, на филмот „Народна техника“, скромно по употребените пластични средства, но со видливи усилби да се избегнат некои дотогаш користени визуелни стереотипи, во таков вид филмови. Во овој филм, впрочем, се сретнуваме и со извесно ослободување на камерата, односно на првите аероснимки, што е една визуелна импресија која ни малку не отстапува од оние што беа правени со многу поусовршена филмска техника.

Ова на некој начин беше и ослободување на камерата, но и надградување на филмската глетка, која повторно ја среќаваме во филмската репортажа за „4-то Сојузно падобранско првенство“, за која Петковски напи-



Љубе Петковски, како член на фестивалската жири комисија, со В. Василевски, Б. Куновски и Д. Вилен

ша и сценарио, и ја режира и, се разбира, беше снимател. И во овој филм во визуелна смисла Петковски создава апсолутно реалистична атмосфера, предавајќи ги падобранските скокови по онаа нужна вертикала која и ја наметнува овој спорт.

Употребувајќи ја оваа теза за почетоките на снимателското творештво на Љубе Петковски, по малку и во симболичка смисла, сепак, ќе се осврнам и на уште некои од немалите број атрибути што ги содржи неговиот снимателско мајсторство.

За мене тука, пред сè и над сè е, би кажал, неговата неверојатно систематична снимателска природа, бидејќи маестро Петковски и по некоја своја психолошка структура, на некој начин е отворен и мошне љубопитен објектив. Тој, очигледно е во состојба максимално да се идентификува со не секогаш послушниот механизам на филмската камера, па дури и со мотивот кој стои пред неа, навидум индиферентен, но, исто така, не секогаш податлив за визуелна обработка. Оваа негова навистина ретка особеност ја откриваме веќе во неговиот документаристички

опус, кој јас овде не ќе можам целосно да го спомнам, бидејќи, верувајте, станува збор за еден грандиозен комплекс на снимени документарни филмови, кој достигнува некоја трицифрена бројка. Затоа јас овде се чувствувам хендикепиран, но ми се чини дека неговиот опус заслужува една апсолутно поопстојна анализа, поради безброј нешта, а најмногу поради тоа што мислам дека кога ќе се согледа тој опус дејствува совршено воедначено, избалансирано, токму во смисла на еден снимателски третман кој постојано по некој, би кажале, естетски императив, оди кон една нагорна стилска линија.

Една таква стилистичка компактност, макар што станува збор за најразличен вид документарни филмови, бездруго мора да предизвика внимание, токму на чисто естетски план, што тоа, сепак, најмногу се чувствува во играниот опус на маестро Петковски.

И бидејќи ги спомнав претходните два филма, сега ќе бидам слободен да се надоврзам и натаму на почетоките на овој сјаен опус, каде што ќе спомнам уште низа документар-

ци, кои од тој навистина огромен снимателски опус, барем за мене претставуваат, некој вид сублимирани фази на една неспорна снимателска еволуција.

Така ќе го наведат повторно примерот за еден од првите филмови на Петковски, „Памук“. Знаете, тоа е главно едукативно насочен документарец. Како таков тој има одредена специфична фотографска реализација во која, меѓутоа, бидејќи филмот е снимен во црно-бела техника, снимателот со тој свој вонреден инстинкт за пластичното, (овде да направам и една дигресија, примарно се оди на едно реалистичко прикажување на мотивот, но мотивот едноставно не можете реалистички да го претставите во таа техника што ви е на располагање) одбива на некој начин да учествува во замислениот концепт, затоа што сите тие неми растителни трансформации се случуваат во определена колористичка ситуација. Меѓутоа, маестро Петковски, пак, воден од својот визуелен инстинкт, го изнесува, го претставува овој мотив, со еден збор тој ликовно го присвојува. А сето тоа не е направено навидум едноставно, но ако нешто повеќе се задлабочиме во оваа ситуација, ќе откриеме дека станува збор за една извонредно успешна фотографска стилизација на мотивот, а тоа е во случајов - „памукот“. Така тој „памук“ во својата визуелна презентација, се здобива со нешто што во чисто иконографска смисла би можеле да го окарактеризираме како една пиктурална апстракција, се разбира, во неговата појавна смисла, односно како еден симбол, па дури би кажал и на еден чисто појмовен план, како еден животен факт.

Овој, можеби, ситен детаљ од творештвото на Петковски, а такви, се разбира, имало безброј, мене ме наведе на еден заклучок на кој би сакал да му дадам нешто поовоопштена форма. Имено, мене сега ми се чини дека ми е јасно оти, во недостиг на определена технологија, каква што е во случајов колор-лентата, која единствено одговара за едно реалистичко прикажување на споменатиот мотив, маестро Петковски ја користи тогаш достапната стандардна црно-бела лента, со која на некој начин нужно прави една, би кажал, ригорозна стилизација на мотивот. Но оваа постапка сепак бара еден мошне раз-

виен визуелен инстинкт за да не се премине во целосна трансформација на мотивот. Ликовно-пластичното балансирање помеѓу она што е пред објективот, значи појавното и неговиот симболичен контекст кој се појавува на овој начин при неговата визуелна интерпретација, тоа навидум природно усогласување, секако, е еден од несомнените квалитети на мајсторството на камерата на Љубе Петковски. Така мотивот искористен како филмски објект, во голема мера ги губи своите буквални, реалистички белези, тој на некој начин станува визуелен архетип за еден простор, за една почва, која ние ја препознаваме преку него. Оваа стилска конотација важи главно, за најголемиот број документарци од тој период кои ги има снимено Петковски. Но како што веќе реков, од тој навистина импозантен број јас ќе се ограничам на една, можеби антологиска скица.

Така меѓу другите тука се „Македонски тутун“, „Преспа“, „Охрид“, „Илинден 1903“, „Галичка свадба“, „Дервиши“, „Катастрофа во Маврово“ и „Распламтени факли“. Во еден од нив, што навистина беше интересна глетка и податок за мене, во филмот „Културен живот во Македонија“ снимен некаде во 1950-51, во кој, всушност, е прикажана една глобална хроника на културните настани во Македонија во текот на 1950 година во неколку кадри можеме да забележиме и еден млад, симпатичен изразито русокос човек како ја насочува камерата ми се чини од типот „Ас-канија“, кон бараните глетки. Во тие кадри секако, го препознаваме снимателот на тој филм Љубе Петковски.

Веќе со филмот „Ритам и звук“, доаѓа новиот момент во снимателското творештво на Петковски, а тоа е освојувањето на колорот, со што ги насетуваме неговите тогаш сè уште, на некој начин, скромни пластични можности. Но паѓа в очи дека „Ритам и звук“ е конципиран и колористички остварен мошне воедначено и тоа без никакви дополнителни технолошки интервенции врз самиот негатив. Тука сите оние, да кажеме, потребни дотерувања, се правени на самото место, значи директно во рамките на самиот кадар. Како што знаеме овој филм претставува една филмска фолклорна китка, снимена исцело во избира-ни екстериери, со една очигледна едностав-

ност, со одлично фиксирање и водење на статички и динамички кадри, со пејзажи набиени со светлина и со мноштво разиграни човечки фигури во кадарот, извонредно усогласени со амбиентот во кој се наоѓаат.

Ова, чинам, прво искуство во колор, маестро Петковски натаму ќе го проследи, но и функционално ќе го усоврши, подредувајќи го кон бараниот третман на дадената тема. Овде ќе ги спомнам филмовите „Кратовско злато“, посветен на Детската ликовна колонија во Кратово, а фотографски збогатен со едно исклучително чувство со кое е фиксиран и предаден релативно скржавиот колорит на овој простор. Со задоволство ги спомнувам низата успешни документарци посветени на македонските сликари од кои го издвојувам документарецот за Василие Поповиќ - Цицо што претставува секавање за сликарот и карикатуристот преточено низ објективот на камерата и така оживеано со можеби една нова своја димензија. Димензија која, пак, на чисто пластичен план ни ги доближува линијата, цртежот, бојата на сликарот, кои често остануваат скриени за гледачот во нивната галериска поставка. Овој фотографски пристап присутен е и во филмот „Лазар Личеновски“, во кој низ една медитативна визуелна интерпретација блиска до колористичкото сфаќање на големиот уметник, ни се претставени најважните фази на неговото творештво. Притоа, Петковски мошне успешно контрастира со повеќе колористички гами, соочувајќи ги така на ликовен план, се разбира, документарниот материјал од животот на сликарот со амбиентите за кои главно и е врсана неговата ликовна инспирација, третирајќи ги и екстериерот и ентериерот како подеднакво значајни простори за сликарот и што е најинтеесно компарирајќи ги мотивите од неговите платна со истите во нивниот природен амбиент.

Би можеле да констатираме дека слична постапка на фотографско-ликовен план Петковски применува и во филмот за Никола Мартиновски. И овде постојат низа секвенци составени од документарни кадри со сликарот од неговото секојдневје, кои се решени со посебна гама. И овде визуелно ги следиме просторите во кои живеел и творел сликарот - Крушево, Скопје, Топана, Буку-

решт, Париз итн... Но овде имаме и едно непосредно влегување во самата слика кон која е насочен објективот на камерата. Тој објектив сега станува еден рафиниран регистратор на ликовниот свет на уметникот, и не само тоа, тој настојчиво не покренува повторно да ги почувствуваме специфичниот колорит и пластичниот космос кои камерата на Петковски овојпат ги поврзува во една специфична сукцесија на филмската глетка.

Меѓутоа, опстојување и на еден поинаков колористички пристап, кај Петковски наоѓаме во некои од документарците кои можеме по нивниот општ стил да ги наречеме класични. Таков е на пример филмот „Вранештица“ кој е ориентиран кон прикажувањето на народното творештво и фолклорот, и кој избобилува со извонредно пронајдени детали, со крупни планови на грнчарија и нивната орнаментика, со стилизирани мотиви на фауна и флора кои едновременно ги забележуваме и исцртани на стомните, но и извезени врз најразлични делови од носијата. Колористичките ефекти предизвикани од ваквото компарирање, навистина дејствуваат врз гледачот возбудливо.

Во документарецот „Подмолна сила“, пак, камерата на убедлив начин со понеутрален колористички фон, ни го доближува феноменот кој, иако апстрактен по својата природа, сепак може да дејствува застрашувачки со својата конкретност. Конечно тука е и филмот „Голгота“, ода на човековата соработка со природата, но и на отпорот спрема нејзините сили. Така овој документарец има една своја, би кажале, строга композициона и колористичка постапка, каде што камерата во ниту еден миг не го напушта мотивот на својата обработка. За оваа фотографија Љубе Петковски добива и една вредна интернационална награда „Бронзен змеј“ на фестивалот во Краков.

Колку и да се импресивни сиве овие податоци, сепак тоа се, како што веќе кажав, само фрагменти од богатото документаристичко творештво на Љубе Петковски. Тука секако спаѓаат уште филмовите остварени со доза на критички реализам, какви што се „Проштевања“, потоа „Полошки огнови“, па „Хроника за злетовските рудници“, „Лето Господово 1967“, „По пат одам за пат



Кадар од филмот „Жед“

прашам", „Козите... и друго по 10 години" и уште многу други.

Овде јас би се осврнал и врз уште една вредност од снимателското мајсторство на Петковски кое конкретно се однесува на неговиот документаристички опус. Имено, тоа е неговата едновременно студиозна, но и снимателски ингениозна работа со статичен визуелен материјал, со разни фотографии, историски документи, мапи, предмети итн. Така во низата документарци снимени на ваков начин, камерата престанува да биде само повеќе или помалку пасивен апарат за регистрирање на она што е пред нејзиниот објектив. Таа тука во никој случај не е само визуелен посредник на нештата, туку може слободно да речеме дека ги анимира со својата подвижност, како со самиот корпус така и со објективите, или поточно речено се обидува пластично да го апсорбира тој статичен свет на документи и така да ни ја открие нивната понекогаш забравена суштина.

Петковски го применува овој метод понекогаш со доза на ликовна дистанца како што е во филмот „Венчавка на една фотогра-

фија", некогаш со доза на пластична носталгија како што е во филмот „Охридски трѹбадури", но најчесто на еден доследно аналитичен план, како што е тоа во филмовите „Македонија 1942", историска хроника за една тешка воена година, потоа во „Глигор Прличев", каде што доминантно емотивната тема, каква што е евокацијата на поетовиот живот ја следиме преку кадрите облеани со чирски занес контрастирани со неумоливата суровост на понудената фактографија низ која толку пластично ни се открива несреќната судбина на Прличев. Овој драматичен визуелен спој го среќаваме во нешто поекспонирана ликовна смисла и во филмот за Гоце Делчев. И овој филм, се разбира, претставува една визуелна евокација базирана исклучително врз статичен документарен материјал, тука барем за мене беше интересно тоа што Петковски со една поголема ликовна слобода, врши некои пластични интервенции во тој материјал. Овде, пак, маестро Петковски на најдобар начин го пласира својот усет за боја, односно својот усет за обоена фотографија. Имено, станува збор



Кадар од филмот „Јад“

за користење на автентична сепија, односно дагеротипија која снимателот ја пренесува автентично и за која тој е убеден дека тоа, односно нејзиното визуелно ехо со современоста, која, пак, е решена со поинаков снимателски метод, ќе донесе во пиктурална смисла соодветна импресија на една историска епоха толку неповолна за овие простори и толку трагична за личностите што сакаа да ја подобрат. Ваквиот снимателски пристап, ваквите, да кажеме, пластични интервенции, сметам дека особено доаѓаат до израз уште во два документарни филма. Првиот е „Бараме леб“, филм кој впечатливо ни пренесува една драматична епизода од развојот на работничкото движење во Македонија, фотографски овој настан е евоциран низ делови од печатот, низ фотоси и документи кои ја претставуваат историската клима од крајот на триесеттите години во Македонија, а посебно во Велес, каде што народниот кандидат добива мнозинство гласови на изборите. Поради ова, тогашната власт решава да им се одмазди на работниците кои гласале за опозицијата. Сето тоа предизвикува судири

во градот кои нешто подоцна ќе резултираат со жестоки репресалии врз граѓанството. Од снимателски аспект филмот донесува, држејќи се токму на зададените визуелни факти, автентична атмосфера од овие собитиија.

Нешто слично, но низ една поуниверзална снимателска призма, е постигнато и во документарецот „Насмевнете се, молам“. Авторите, овде, со посебен графички интензитет ни прикажуваат една предупредувачка трагична визија на катаклизма која може да му се случи на човештвото. Низ чисто фотографско контрастирање на беда и раскош, на страв и задоволство, на војна и мир, на закана и насилство; со една одбрана ритмика на зумот, кој непогрешливо одбира најефектни детали од фотосите, со успех се настојува да се предизвика едно пластично и катарзично чувство кај гледачот.

Свесен дека не сум ги исцрпил, а можеби нешто не сум ни спомнал од снимателските квалитети и дострели на Љубе Петковски, кои се однесуваат на неговиот документаристички опус, сепак, ќе ми дозволите нешто да кажам и околу неговиот снимателски

ангажман во играната продукција, кој на некој начин, барем за мене, претставува и најилустративен пример за неговото творечко созревање. Исто како и во документарниот филм, тој од почетоките е присутен и во македонската играна продукција. Така Петковски е соработник на ветеранот Киро Билбиловски за првиот македонски игран филм „Фросина“, потоа тој е коснимател, заедно со Бранко Михајловски на вториот игран филм „Волча ноќ“. Натаму по еден забележлив континуитет, го среќаваме неговото учество во првиот наш колор-тоталскоп филм „Мис Стоп“, каде што соработува со Миша Стојановиќ, потоа, исто така, соработува со познатиот италијански снимател Умберто Џордани, во копродукциониот филм „Дубровски“, тогаш снимен во најсовремената филмска техника. Подоцна следува неговиот ангажман како сценарист и снимател во среднометражниот игран филм „Бунт на куклите“, во режија на Димитар Османли, тогаш дебитант на игран филм. За овој филм е интересно да се спомне тоа дека во овој случај имаме филмски текст со особен акцент врз цврстата база на современите аспекти на општествено-воспитната ситуација на децата и младината. Така дидактичката цел на сценариото, со тоа се става во определен медиумски контекст, што, во секој случај, тогаш беше нова и комплицирана авторска задача. Експликативното ниво на филмската приказна содржано во сценариото на Љ.Петковски, се одликува со соодветна јасност на наративните пунктови на целосната фабулативна структура. Во него е раскажана едноставната приказна за едно момче кое почнува да го доживува светот околу себе, не само низ своите чувства, туку полека навлегувајќи и во чувствата на другите. Станува збор за некакво стекнување на морален однос спрема околината, значи за социјализација на позрело ниво. Сето тоа започнува и завршува низ секојдневните детски игри при што се облагородува само нивната содржина. За Љ. Петковски како сценарист и снимател на оваа сторија, таа визија е комплексно присутна во композицијата на секој кадар од филмот.

Ова, всушност, на некој начин беше и прво самостојно искуство во снимателска реализација на играна материја. Макар што реков дека Љубе Петковски, со веќе апсолви-

раниот став спрема можностите на филмскиот јазик по низата документаристички обиди во кои се огледа една особена задлабоченост во третманот на кадарот, сега се соочува со предизвик, главно на пластичен план, таа структура да ја произнесе и на идејно - експресивен план.

Тоа е налог што во стандардните продукциони услови, во многу нешта ги надминува вообичаените задачи за еден снимател кој, сепак, самостојно се соочува со играниот филм. Но работата на филмот „Мирно лето“, на најдобар начин ќе ги афирмира тие навидум непроверени и амбициозни настојувања.

Сиот снимателски труд околу фотографијата на филмот „Мирно лето“ се чини, од денешен аспект, апсолутно ориентиран кон надминувањето на дотогашните достигнати визуелни стандарди, во рамките на обемот на тогашниот, сепак, скромн кинематографски квантитет кај нас. Следејќи го овој факт, и амбициите на снимателот стануваат, се разбира, сè пооправдани. Секако во фотографскиот пристап на „Мирно лето“, можеме да пронајдеме и низа примери на една, би кажале, по малку и опортунистичка ликовна поставеност, на она што тогаш и сега сè уште се нарекува „жанр-фотографија“, но токму низ определени ликовни спротивставувања, снимателот настојува да ги сплоти иконографските елементи во една функционална визуелна опстојност. Всушност, овде, се чини дека целосна ликовна насока на фотографијата во „Мирно лето“, е низ динамичен ликовен концепт, да презентира, што друго ако не една современа животна случка, но притоа не впуштајќи се во непотребни фотографски стилизации на амбиентот кој ги опкружува актерите. Овој навидум класичен концепт на филмското обликување, режисерот Димитар Османли и снимателот Љубе Петковски, сепак, во конечната реализација ќе го насочат кон еден најадекватен визуелен третман. За оваа соработка би спомнал уште нешто, а тоа е дека во овој филм, кој, всушност, е првиот целосно создаден од македонски филмски работници, се создава онаа неопходна, креативна соработка на режисерот и снимателот за достигнување на бараниот, посакуваниот ликовен израз на филмското дело.

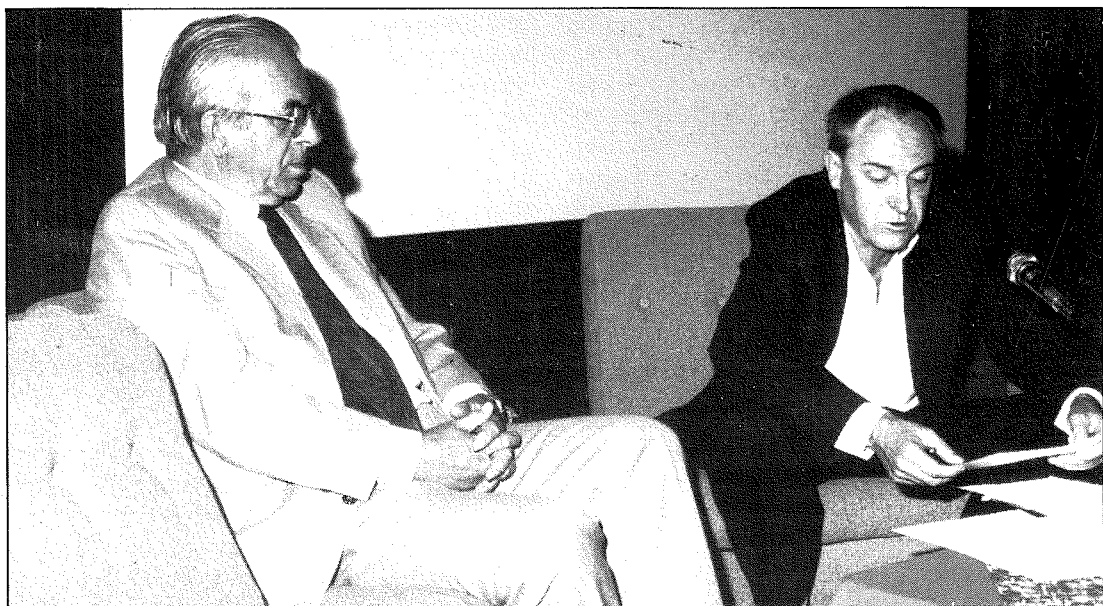
Следната снимателска креација на маестро Петковски е во филмот „Солунските

атентатори". Фотографијата, односно работата на камерата во „Солунските атентатори“ ѝ припаѓа на традицијата кога во нашата кинематографија се промовираше скоп-систем на снимање. Овој систем, се разбира, донесе и низа условености во самата структурација на кадарот. Искуството со скоп-системот маестро Петковски веќе го имаше во двата претходни филма: „Мис Стон“ и „Дубровски“. Меѓутоа иконолошката поставеност на „Солунските атентатори“ е битно различна. Овде, пред сè, имаме, обид во една комплексна оптичка репродукција, во едно време и во еден простор, да се предаде градот Солун на почетоците од овој век. За да се постигне поставената пластична цел во „Солунските атентатори“, камерата строго се придржува до некои иконографски постулати. Пред сè, тука се, се разбира, изборот на скоп - техниката и одбирот на црно-белата лента. Користењето на овие два елементи придонесуваат да се промовира еден определен визуелен контекст во кој иконолошките средства ќе се здобијат на некој начин, со свој фактицитет. Овде мислам на онаа реалистичка фактура која беше нужна за „Солунските атентатори“ да имаат своја автентична пластична димензија.

По овие несомнени успеси Љубе Петковски ќе ги сними и следните филмови, за

кои јас сум должен да кажам неколку збора бидејќи тие тогаш се наоѓаа на самиот врв на нашата и, мислам, не само нашата кинематографија. Пред сè, тука е извонредниот снимателски зафат во филмот „Пресметка“, снимен во колор-скоп техника, и со исполнување на сите тогаш барани стандарди. Конечно во оваа смисла е и фотографијата во филмот „Невесинска пушка“. Тоа е филм снимен во црно-бела техника, но правен во една извонредна градијација на она што го предизвикува оптичкото чувство во односите на црното, сивото и белото. Со една таква слична организација на камерата е и филмот „До победата и по неа“, меѓутоа сообразно со темата, во нешто поконтрастни светлосни ситуации. И сега овде е нужно нешто да констатирам, се разбира, пак, поткрепувајќи се на некои мои поранешни истражувања на снимателското творештво на Петковски, а тоа е дека низ сиот негов снимателски опус е очигледна една синусоида на постојана потрага по оној најадекватен визуелен израз на определена сценаристичка материја, едно упорно трагање по нејзините ликовни излезни точки.

По овој неспорно, плоден снимателски период, ќе уследи уште еден, за кој мислам дека претставува една од најдобрите, најквалитетните, ако така може да се рече, фази во



Љубе Петковски и Мирослав Чепинчиќ

македонската играна продукција воопшто. Нормално дека еден од битните учесници во тоа е пак маестро Љубе Петковски.

Имено, тоа беше времето на современите тенденции, воопшто, во културата, па се разбира и во филмот. А тоа е времето во кое маестро Петковски снимил неколку филмови, на кои исто така би сакал да ви обрнам внимание. Пред сè, тоа се филмови што треба да нè заинтересираат од аспект на нивната мошне различна снимателска концепција. Всушност, овде станува збор за филмовите: „Време без војна“, „Жед“ и „Црно семе“. Во кинестетичка смисла, оправдано би кажал дека тие се, главно различни. Така, на пример, фотографијата во „Време без војна“. Токму во овој филм постои нешто што како традиција се провлекува од неговата снимателска практика во документарниот филм. Така во случајот со филмот „Време без војна“ ќе се соочиме со секогаш тмурниот и со влага и магла исполнет екстериер, и со безизразниот до одбивност ентериер, кои речиси, физички ги притискаат актерите но не одбивајќи им ја, сепак тајната на можната хармонија чии остатоци сè уште се воочливи.

По ова искуство веќе во филмот „Жед“ маестро Петковски успева овојпат во колор, да добие мошне успешни монохроматски ефекти, но пак со повеќевалентна визуелно-драматуршка експресивност, која можеме да ја споредиме и со најголемите достигнувања на овој план.

Што се однесува до филмот „Црно семе“, неговата визуелна форма ја карактеризира една крајна сведеност на ликовно-пластичните односи. Таа стилска ригорозност применета врз целиот филм во фотографијата е постигната со примерена редуција на колористички ефекти. А што се однесува до боите, применети се главно придушени тонови, додека инсистирањето на крупни планови, создава определена драматуршка валоризација, така што тие ги истакнуваат и ги следат главните ликови на филмската приказна. На овој начин успешно е избегната драматуршка линеарност, а наместо тоа почнува да функционира еден диегетички комплекс, кој се базира исклучително врз визуелни конфронтации.

Филмското дело, какво што е, пак, „Јад“, претставува парадигматско остварува-

ње, токму од страна на неговото формално обликување. Овде вибрантните кадри на снимателот содржат во себе доволно ликовно-пластична динамика. Тие, исто така, поседуваат извонредна иконографска асоцијативност и композиција. Од друга страна, и колористичкото богатство на кадарот, е сообразно во најголема можна мера со гамата на средновековната ликовна традиција. Секако проценувајќи го ова како несекоедневно снимателско достигнување и жирито на Пулскиот фестивал му додели на Љ.Петковски „Златна арена“ за фотографија.

Со еден збор епските теми кои се предмет на овие филмови по својата природа бараат целовитост, статичност која всушност, тешко може да се приспособи кон филмската нарација. Снимателот Петковски со своето богато искуство ги оформува, би кажале, основните ликовни конституенти. Во филмот „Време, води“ тоа се некои пластични репери кои ќе бидат ликовен пандан на нивната епска тематска основаност. Бојата на кадарот овде е сведена на една основна гама во која доминираат скудните тонови на вода, исушена земја и потемнет камен.

Филмот „Јужна патека“ е дело со мошне високи формални стандарди за кои голем придонес дава и директорот на фотографија. Така во најширока динамична рамка, барем што се однесува до една ваква тематска основа, таа ни се предава преку култивирана колор - фотографија, со инвентивно користење на вајд-скрин форматот и со ритамот на движењето на камерата, во целост усогласен со емоционалната структура на дејствието. Во „Јужна патека“, треба да подвлечеме се ретки субјективните визури и одови на камерата, кадарот е главно благо дистанциран наспроти протагонистите, нагласувајќи ја празнината што се наоѓа пред сите нив и која тие треба на некој начин да ја совладаат.

Со ова го завршувам портретот на снимателот со богато дело кое претставува извонреден творечки придонес кон македонската кинематографија, иако сум сигурен дека за него има уште многу да се каже.

За тоа и за убавината што ја донесуваат неговите филмски глетки, најсрдечно му се заблагодарувам.

СЛИКА НА ФАКТОТ И НА НЕГОВИТЕ СОДРЖИНИ

(од филмографијата на Љубе Петковски)

Доајенот на снимателската уметност во Македонија, Љубе Петковски, влезе во светот на филмот според законитоста која ги обединува сите творци во големото семејство на уметноста, според поривот кој е подеднакво личен и обединувачки - вљубенички да се сознае светот и во големите искуства да се вткае уште една слика за неговите неверојатни преобразби.

Околностите што го упатија на овој благороден и освојувачки чекор, полн, во исто време, со ризици и неизвесности, не им одаа во прилог на природните склоности на идниот снимател да се здобие со побогати знаења и искуства; можностите за потемелна и сеопфатна едукација во годините на раната младост на Љубе Петковски беа неверојатно ограничени и скромни.

Но поривот да се усвои и научи и она што се чинеше дека не може да се освои и овојпат беше посилен од пречките на ограничувањата: Љубе Петковски уште во најмладите години беше заробен од љубовта спрема сликата на репродуцираниот свет, од магијата на неговите светлински трансформации и од фантастичните својства на фото-

графијата да ја овековечи сликата на стварноста во форматот на кадарот.

Љубе Петковски ја почна биографијата на снимател уште на своја дваесетгодишна возраст, преземајќи ја понекогаш улогата на асистент, но мошне често работејќи и како самостоен камерман. Тој си постави задача, и во тоа успеа, да не ги губи попусто ни времето ни енергијата, па секоја, макар и најмала можност, ја користеше да ги дополни, развије и усоврши своите знаења. Во 1947 ќе се најде во Белград каде што ќе ги слуша предавањата на Вјекослав Африќ, автор на првиот игран филм во тогашна Југославија „Славица“. Потоа неговите искуства се дополнуваат на студиските патувања во Загреб, па во Франција и Германија. Не ќе помине многу време кога ќе се видат и првите резултати на оваа самопрегорна активност; почетничките застрашувања и колебања стануваат, во филмските записи што сè позачестено ги правеше Љубе Петковски, - минато. Младиот снимател сè појасно се профилираше како визуелист



кадар од филмот „Време, води“

кој со внимание ги уочува морфолошките разлики меѓу автентичниот документ од една страна, и преобразбите низ кои минува тој, обликувајќи се во една нова артикулирана стварност, од друга. Неговата камера со леснина го апсорбираше спектарот на боите откривајќи еден сензибилитет кој, кога ќе си постави таква задача, непопустливо се дистанцира од хроматската дихотомија на фотографијата, снимена во црно - бела техника.

Љубе Петковски, како што во повеќе пригоди самиот ќе забележи, не ја апсолутизира вредноста на еден единствен стилистички постулат и не ја крие својата љубопитност зад клишеата што ги прифатија како свое естетичко засолниште дури и мајстори од мошне голем формат. Ние ја впишуваме како истражувачка и автентично креативна црта на неговиот снимателски талент способноста да ја обелодени скриената поезија на документот. Не се мал број случаите кога камерата на Љубе Петковски со стоичка упорност ги бара невидливите сили што ја одржуваат борбата на човекот со исконската природа, без да ја истисне од перспективата на таа безмилосна борба за опстанок и нејзината митска димензија.

Во филмот „Птиците доаѓаат“, снимен во 1956 (црно - бела техника), површинскиот слој на фотографијата е напоен со некаква празнична светлина во воздухот, тоа фантастично засолниште на птиците кои се доселуваат како триумфално да му се враќаат на просирниот, а, сепак, заштитнички дом. Нивниот лет над сјајната водена површина се доживува како заслужен поход во светлото кралство на небото, но спојот настанат од сликата на небото и од глетката на водата, во прецизно одмерениот кадар добива уште и вредност на метафора за вечноста, отелотворена во единството на водата и небото, единство кое, сепак, го демантира, или подобро кажано, го приземнува и го прави блиско до сетилната стварност, повремено крик на птиците и нивниот неуморен лет.

Нешто од митолошкиот порив на исконската борба што ја води човекот со природата, камерата на Љубе Петковски ќе ни открие во објективната и навидум неутрална фотографија во еден од подоцнежните фил-



*Од отворањето на изложбата посветена на Љубе Петковски - Б. Ноневски,
Љ. Петковски и К. Темков*

мови на Мето Петровски, „Голгота“ (1979). Иако насловот на овој филм ни најавува дека ќе се соочиме со темата на страдањата, глетката на човековата борба може лесно да предизвика, како што тоа и ќе се случи, сосема нови и непредвидливи асоцијации. Човекот, турнат на двобој со природата од која прометејски го грабнува орудието за својата егзистенција, - каменот, не е беспомошна жртва на силите кои, слепи за неговиот очај, одбиваат да му ги направат достапни своите плодови. Камерата го открива нашиот анонимен борец, и самиот чедо на природата, во положба рамна на титанистичкиот дуел меѓу силите на плодот и нивните вооружени стражари. Човекот е сам и изолиран, неговото избрчкано лице е облеано со пот, неговиот поглед тврд и можеби неприемлив за каква било лажна надеж. А пејзажот камерата ни го открива во некаква девствена светлина која, сепак, љубоморно ги крие своите плодови. Кој ќе излезе победник во таа битка? - Осамениот градител кому му се потребни и сила, и умевање и филигранска вештина за да го откорне тој библски камен и да го обликува во плодносно тркало, или богатата, слепа и неверлива природа.

Интересно е дека камерата, излучувајќи ја млечната боја на тој непријателски расположен камен, стоицистички ги подвлекува неговата тврдост, отпорност и скржавост спрема човекот кој, од своја страна, е осветлен со топли колоритни тонови. И тој, како и божјата природа, има свои пријатели меѓу оние едноставни трагачи по анонимните човечки вредности, вооружени со апаратот кој и самиот е непоткуплив, со камерата.

Овој по нешто личен однос на снимателот што е, се разбира, во мошне близок дослух со интенциите и афинитетите на режисерите со кои работи, Љубе Петковски ќе го развие во уште поизразена мера работејќи во играните филмови.

Веќе ја спомнавме чувствителноста на камерата на Љубе Петковски пред хроматските разлики меѓу фотографиите работени во црно-бела техника и оние во боја. Овде би требало само да додадеме дека пластичните ефекти од примената било на едната или на другата техника се подеднакво успешни и ат-

рактивни иако, се разбира, црно - белата фотграфија ги подвлекува со посебен интензитет светлинските, а тоа значи, и сетилните контрасти, како, впрочем, и емоциите кои можат брзо да се претворат во своја спротивност, додека колорот ја истакнува со поголема сугестивност емоционалната рамнотежа или чувственото единство.

Сликата на свежото летно утро во кое уште е зачувана штипливата влага на ретката магла, Љубе Петковски ќе ја оживее во филмот „Време без војна“ како најава на една неверојатна сетилна експлозија. Магиската спротивност на оваа експлозија, гаснењето на денот, ќе доживее визуелен триумф, каков што ретко се виѓава, во една друга секвенца од овој ист филм, во ритуалните сцени на свадбата, кога Сонцето е на самиот раб од далечните планини и кога тажниот Дарко Дамески, меланхолично го доигрува својот танц на свадбената трпеза.

Но, како што веќе рековме, неговите хроматски решенија во примената на колорот, ќе воспостават еден сосема поинаков емоционален ритам и еден по малку загадочен сооднос на позитивните и негативните чувствени сили.

Така, на пример, ентериерите од спектаклот на Кирил Ценовски, „Јад“, во кои оживуваат трагичните судбини на нашите несреќни средновековни витези, добиваат во фактурата на фотографијата на Љубе Петковски некоја патинеста гама, која ликовно ја згуснува и, во исто време, ја турка во библиски фон, фаталноста и клетвата фрлена врз животите на овие големи маченици. Љубе Петковски не дозволува докрај да угасне трагичарскиот сјај на патинизираниите фрески кои љубопитно гледаат од побледените сидови, но и од ходниците по кои одат костимираниите велможи, свештеници и безбожници. Златниот одблесок на нивните одежди, топлата светлина на врвот од свеќниците, сребрените облаци на кандилата, го шират и длабат оптичкиот вител во кој гаснат животите, страстите, анатемите и клетвите, но преобразени во костимирани сеништа, тие повторно се враќаат и дефилираат пред камерата, која мирува, ги фиксира тие бледи лица и полека се лизга по полутемните соби, по олтарите и големите црковни лустери.

Но на оживувањето на овој филигрански мозаик Љубе Петковски ќе му додаде уште еден импулс; тој ќе ги сведе подвижните слики до својата дводимензионалност и ќе се обиде да го украде оној флуид што гради мостови меѓу генијалноста на фрескоживописот и сензибилитетот на современиот гледач, чии зеници, гледајќи во кадрите на Љубе Петковски стануваат почувствителни за големите ликовни подвизи.

Во „Црно семе“ што, исто така, ќе го сними со Кирил Ценовски, доајенот Петковски ќе демонстрира извесни својства на својот снимателски талент што по малку напад-но ги негуваат голем број модерни камермани; да се истакне студениот поглед, што би требало да значи, објективистичката оптика на глетката која, сама по себе, ни ги обелоденува најстравотните казни што му се нанесуваат на најранливото и најотпорно суштество - човекот. Љубе Петковски ја демонстрира оваа готовност фактографски да го наслика човековиот лелек, со дигнитет на молчалив известувач и хроничар, тукушто дојден на фронтот.

Натамошната кристализација на објективистичкото сведочење со окоето на камерата ќе најде израз во работата врз филмот „Јужна патека“ на Стево Црвенковски. И овде драмата на човекот заробен од своите фрустрации, од својата метафизичка ограниченост, ќе добие облик на скржаво составен извештај. Сликата не кажува ништо повеќе од она што на прв поглед изгледа неприкосновено вистинито; овие млади луѓе што ги гледаме насекаде низ градот, не знаат ништо друго освен да се подбиваат, да тагуваат, да се смеат, да бидат рамнодушни и да го употребуваат цинизмот.

Наведените примери од снимателската дејност на Љубе Петковски, се разбира, се само дел од неговата импресивна филографија, или ако сакаме да бидеме поелоквентни, тие се само смалена слика на една живописна космогонија во која има место и за калиграфски конструкции на снимателската фантазија и за силни пробиви на стварноста во нејзините елементарни облици.

ЗА ФИЛМОТ, ЗА ФЕСТИВАЛОТ И ЗА ДРУГИ НЕШТА

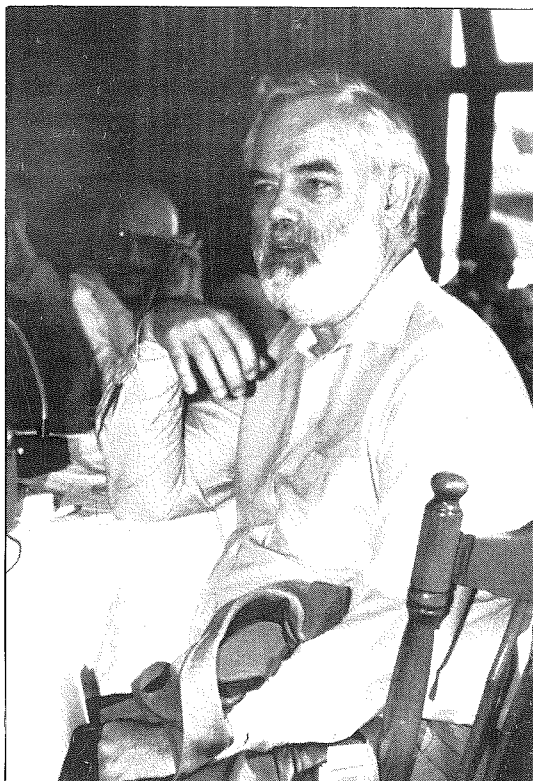
(серија разговори со фестивалски гости)

На 14-от меѓународен фестивал на филмската камера „Браќа Манакѝ“ присуствуваа голем број гости од земјава и странство. На страниците што следуваат пренесуваме неколку куси разговори со дел од нив.

РОН ХОЛОВЕЈ,
филмски критичар на
„The Hollywood Reporter“

КИНОПИС: Првпат сте во Битола на Фестивалот на филмска камера. Каков е Вашиот првичен впечаток?

РОН ХОЛОВЕЈ: Често сум се прашувал зошто еден Фестивал на филмска камера никогаш не бил одржан во некоја од европските земји, каде што филмот има долга и позната традиција. Затоа навистина сум одушевен што присуствувам на овој Меѓународен фестивал на филмската камера „Браќа Манакѝ“ во Битола, место каде што заедно со другите мои колеги го споделувам почитувањето за работата на талантираните сниматели и снимателки. Во Германија, каде што живеам, кариерите на нашите најдобри режисери се поврзани со работата на талантираните камермани. Рајнер Вернер Фасбиндер со Мајкл Бахаус, Вим Вендер со Роби Милер, Рајхард Хауф со Франк Брун (кој има филм овде во Битола) и Михаел Клиер со француската снимателка Софи Ментење. За време на 25-те години колку што ги посетувам европските филмски



Рон Холовеј

фестивали, често одев на Фестивалот на југословенскиот филм во Пула и таму го открив творештвото на снимателот - подоцна режисер - Карпо Година Ачимовиќ. Според мое мислење, неговиот придонес за филмовите на Желимир Жилник, Бата Ченгиќ и Лордан Зафрановиќ имаше пресудно значење за успехот на филмовите на овие режисери. Плус тоа, тој имаше храброст да соработува на еден филмски проект кој беше предизвик за цензурата на југословенската влада. Затоа не бев изненаден кога првиот филм што го режираше тој беше едно маестрално деби „Сплавот на Медузата“, словенечка продукција, според сценариото на Бранко Вучиќевиќ од Белград. И зошто, сега, Ви го кажав сево ова? Да се сретнеш со Карпо овде во Битола, на Фестивалот, е вистинско задоволство. Па затоа е и мојата благодарност до организаторот за поканата да присуствувам на овој единствен фестивал.

К.: Господине Холовеј, учествувавте и во работата на Семинарот за филмска камера што беше еден дел од Фестивалската програма. Тука Вие поттикнувате интересна дискусија за современите тенденции во снимателската работа, особено за употребата на компјутерската техника. Дали мислите дека употребата на компјутерот е еден вид закана за уметничкото во филмот?

Р. Х.: Филмот се развива некако цик-цак, лево-десно, напред-назад. Компјутерот е предизвик затоа што ја заменува работата на повеќе луѓе. Можно е сета филмска историја да се внесе во компјутер и на тој начин да се прават нови филмови, да се вратат артисти кои сега се стари, па така, ако филмот работи со минатото може истиот артист да го прикаже кога бил млад (затоа што компјутерот го има), да го прикаже во разни фази. Од овие причини многумина режисери се заведени од оваа идеја. Тоа значи дека Џон Вејн може да оживее. И така, некои мислат дека во тоа е иднината. Ако се случи ова, за камерманот ќе нема работа. Но, добро е тоа што повеќето сметаат дека квалитетот на филмската лента денес е толку добар, што нема потреба толку да се користи електрониката. Едно е јасно - видеолентата не може да ја замени филмската. Ако филмскиот материјал дава најдобра слика, тогаш камерманот ќе има ра-

бота. Можеби компјутерот е само една стапница која режисерите и камерманите ќе треба да ја одбегнат. Можеби ќе откриеме дека филмот е моќен како што бил и пред 100 години. Јас лично се надевам дека е така.

К.: Вие, господине Холовеј, сте еден од најдобрите познавачи на светскиот филм. Дали сте имале можност да се запознаете и со македонското филмско производство.

Р. Х.: Што се однесува до македонскиот филм јас многу добро ги познавам филмовите на Столе Попов и документарците на неговиот татко, Трајче Попов. Исто така ги почитувам и филмовите на Кирил Ценевски и Бранко Гапо, кои лично ги запознав на фестивалите во Пула. Нивните филмови ги гледав и за време на една седмица што ја поминав во Кинотеката на Македонија пред десет години. Но, признавам дека одвај знам нешто, па да пишувам, за придонесот на македонските сниматели во развитокот на домашниот филм и на филмот во поранешна Југославија. Но, се надевам дека наскоро ќе ја пополнам таа празнина во познавање и оценка на постариот и новиот македонски филм.

ВАЛЕНТИН ЖЕЛЕЗЊАКОВ,
директор на фотографија и професор на
ВГИК од Москва

КИНОПИС: Професоре Железњаков, активно учествувавте на Семинарот за филмска камера каде што го изложивте, меѓу другото, и системот на образование на сниматели во Русија. Бидете љубезни, па, и за читателите на „Кинопис“, кажете ни нешто повеќе за ова.

ВАЛЕНТИН ЖЕЛЕЗЊАКОВ: Нашиот систем на образование на сниматели е, речиси, идентичен со оној во Полска, со извесни мали разлики, но многу се разликува од системот во Америка. Имено, во американскиот систем ова образование е поделено на два степенa. Теоретските дисциплини се изучуваат на факултет, а потоа оние што сакаат да продолжат со практично усовршување одат во некоја од приватните школи и таму за време на летниот семестар вршат практична снимателска работа. Кај нас, пак, идните студент-сниматели ги одбираме на конкурс. Во текот на првите две години тие интензивно работат

на фотографското мајсторство, но прават и некои мали снимателски етиди. Најнапред тие снимателски, така да ги наречам обиди, се многу едноставни, но постепено тие стануваат сè посложени. Студентот во текот на тие четири и пол години студирање, треба да сними четири работи. Првите можат да бидат на видео-лента, но потоа е задолжителна филмската лента. А дипломската работа, пак, задолжително мора да биде на филмска 35мм лента.

К.: Ова се однесува на практичниот дел на студиите. Како, пак, стојат работите со теоретскиот аспект на студирањето?

В.Ж.: Паралелно со изведувањето на практиката се слуша и теоретски курс кој во многу нешта е сличен со оној на американските универзитети. Во овој дел се изучуваат некаде околу 20 теоретски дисциплини и на тој начин се стекнува највисоко теоретско-естетско образование. Значи, паралелно одат двете насоки: од една страна се изучува занаетот (техниката и технологијата), а од друга се обликува уметноста. И во овој контекст ми паѓаат на ум зборовите на Анатоли Франс дека на уметноста ѝ се закануваат две чудовишта: уметник кој не станал мајстор и мајстор кој не станал уметник. Ние се обидуваме да ги споиме овие две работи.

К.: Според Вас, што треба да поседува личноста на еден снимател?

В.Ж.: Па еве накусо ќе кажам дека личноста на снимателот се состои од три компоненти: најнапред, тоа е неговиот личен талент кој му е даден од Господ или го наследил од родителите. Второ, тоа е занаетот на кој ние интензивно го обучуваме и трето, тоа е неговиот карактер. Ќе прашате, зошто карактер? Јас тука сум категоричен - без карактер, нема снимател! И тука се јавуваат проблемите. Кога тој ќе го заврши факултетот, мора до оди во производството. И тука тој ќе се судри со тој свет и, иако во текот на школувањето бил таму на практична работа, тоа сега веќе не е исто. Сега тој започнува да живее со тие луѓе и токму тука неговиот карактер, неговата способност за контакти или пак, неспособност, доаѓаат до полн израз.

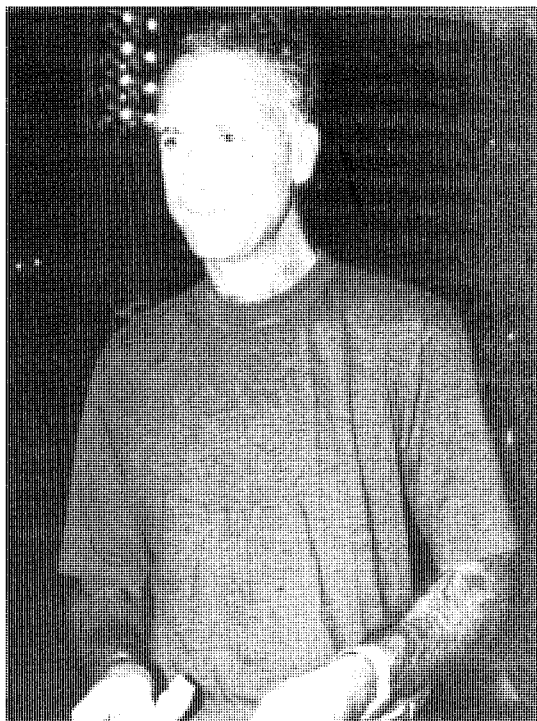
К.: Професоре Железњаков, со големо љубопитство го следевте овој Фестивал. Какви се Вашите впечатоци?

В.Ж.: Единственоста на битолскиот фестивал е во тоа што тој демонстративно го подига статусот на директорот на фотографијата (главниот снимател), означувајќи, со историскиот пример на Манаки, дека сите филмски професии настанале од снимателот и дека тој самиот, во краен случај, може да биде - и сценограф и режисер, ако има брат кој ќе му обезбеди камера. Со еден збор, на Фестивалов му пожелувам многу успеси и долговечност.

АМНОН ЗЛАЈТ,
директор на фотографијата на филмот
„Неверојатна молитва“ од Тел Авив
(Израел)

КИНОПИС: Секако дека еден од најзначајните и најпровокативни филмови прикажан на овој фестивал е израелскиот „Неверојатна молитва“ на режисерот Амос Гутман. Вие, господине Злајт, сте директор на фотографијата на овој филм. Како дојдовте до овој проект?

АМНОН ЗЛАЈТ: Режисерот Гутман ми се јави во врска со тоа сценарио некаде пред 6 годи-



Амнон Злајт

ни. Ми кажа дека видел еден краток филм што јас го имав снимено и поради фактурата на фотографијата што ја бев реализирал во тој филм, тој сака да ме ангажира за својот игран филм. Во кратки црти ми објасни за што станува збор и рече дека наскоро ќе ми го даде сценариото. Потоа исчезна цели 6 години, што е, морате да признаете, доста време. Потоа, наеднаш се појави со сценариото кое, морам да признаам, многу ми се допадна. И на другите соработници им се допадна, па затоа сите се зафативме со оваа работа. Но, немавме пари за филмот. Снимањето го започнавме практично без буџет. Инаку филмскиот буџет во Израел е многу мал, тој во просек изнесува 700.000 долари годишно. Ние собравме 100.000 долари, нешто од роднините, нешто од родителите, нешто од пријателите. Додека го снимавме филмов не знаевме дали ќе имаме пари да го завршиме. Од оваа причина сите работевме без надомест.

К.: *Дали специфичноста на темата наметна и некаква друга атмосфера во екипата додека траеше снимањето?*

А.З.: Па, во почетокот се чувствуваше одредена неприродност во атмосферата меѓу луѓето од екипата. Меѓутоа, тоа многу бргу се надмина - сфативме дека и ова снимање е како секое друго снимање, како секој друг претходен ангажман, па така работите се одвиваа како во секоја друга филмска екипа. И додека го снимавме филмот нè водеше едно прекрасно чувство на исполнетост и задоволство. Но кога го завршивме филмот, сè уште не бевме сигурни дали имаме филм! Сè додека не го видовме. И еве, минатата година филмот доби награда на фестивалот во Ерусалим, а јас добив награда за фотографија во тој филм.

К.: *Како се одвиваше Вашата соработка со режисерот Амос Гутман?*

А.З.: Пред сè, со жалење, морам да кажам дека Амос Гутман почина од сида пред неколку месеци, па така овој филм е, во извесна смисла, и негово дело-тестament. Инаку, тој беше многу талентиран режисер. Пред „Неверојатна молитва“ имаше снимено уште три играни филма. Инаку работењето со него беше многу интересно. Тој имаше полна доверба во мене - не проверуваше што правам со светли-

ната, со кадрирањето, но, се разбира, ми кажуваше каква му е замислата, а мене ми оставаше таа замисла да ја спроведам со камерата. Инаку, тој најмногу работеше со артистите.

К.: *Кажете ни, накусо, каква е состојбата во израелската филмска продукција?*

А.З.: Претходно веќе реков каков е просечниот годишен филмски буџет во Израел. Сега ќе кажам накусо за тематската ориентраност на нашиот филм. До пред неколку години, речиси, сите филмови беа во врска со израелско-арапското прашање. Тоа беа филмови со војници и војски. Од пред 3-4 години се појави новиот израелски филм со многу разновидни теми. Тоа навистина ја освежи нашата кинематографија. Па, еве, и нашиот филм „Неверојатна молитва“ спаѓа во тој нов бран - жестокоста и спецификата на нашата тема, практично, доаѓа од нашето секојдневно опкружување.

ИВАНКА ГРАБЧЕВА,
режисер на филмот „Ждрепка“, Бугарија

КИНОПИС: *Филмот „Ждрепка“ е работен според роман од Свобода Бочварова. Како дојдовте на идеја да се зафатите со екранизацијата на ова дело?*

ИВАНКА ГРАБЧЕВА: Романот на Свобода Бочварова „Земја за нишан“ се состои од пет книги и претставува семејна сага која го опфаќа периодот од 1904, па до 1944 година, значи тоа е период од рамно 40 години. Овој роман е многу популарен во Бугарија, вистински бестселер. Во 1990 година „Земја за нишан“ ја доби наградата на Сојузот на писателите на Бугарија. Јас за овој роман се заинтересирав уште во времето кога се појави, во 1988 година. Сагата за едно банкарско семејство претставуваше вистински предизвик за еден филмски човек.

К.: *Секако дека едно вакво книжевно дело претставувало уметнички предизвик за Вас. Но, предизвикот бил секако и од аспект на продукцијата, особено затоа што се работи за еден подолг период во кој постојат мноштво ликови, ситуации, простори...*

И.Г.: Како што веќе реков јас за ова дело се заинтересирав уште на почетокот на 1988 година и тогаш ја замолив авторката Бочва-



Иванка Грабчева

рова да направи сценарио за 27 телевизиски епизоди. Таа тоа и го стори. Но, за жал, тој проект не се оствари и јас се впрегнав да барам пари за реализација барем на еден филм. Но, ќе се согласите дека, еден толку обемен материјал е тешко да се реализира во еден целовечерен филм, па дури и во два филма. А самата популарност, пак, на романот обврзуваше да се придржуваме до литературната основа. Затоа, конечно решивме да направиме помала ТВ серија што ќе ги почитува принципите на ТВ филмот. И така сега имаме два камерни играни филма во кои настаните се прикажани доста фрагментарно и имаме 7 епизоди по 52 минути за телевизија кои, според мене, повеќе одговараат на нашите привични намери.

К.: Филмот навистина изгледа раскошно и богато. Како дојдовте до средства за неговата реализација и со колку пари учествуваше државата?

И.Г.: Најнапред за она „раскошно и богато“. Се радувам што филмот ви изгледа така. Снимањето се одвиваше во 1992 година и тогаш имав можност да користам релативно поевтини реквизити. Плус тоа најголем дел

од филмот се снимаше во природен амбиент, значи не требаше да се прави нов декор. Снимахме во Националната галерија, снимахме во автентичната банка на Атанас Буров (кој е главниот лик во романот и во филмот, се разбира) и сето тоа беше бесплатно, или ако сакате, тоа беше еден вид спонзорство. Преку сагата за семејството на Буров во еден поширок контекст е претставен банкарскиот живот во Бугарија. Со тоа, практично, беше и посочен основниот извор на пари за реализацијата на овој филм - трговски банки. Државата не даде ниту еден лев. Значи овој филм е направен со средствата што ги обезбеди еден приватен продуцент („Амата филм“) и пари што ги дадоа три трговски банки. Она што ги привлече банките да обезбедат пари за овој филм беше секако темата и тие преку тоа видоа реклама за својата дејност. За нас, се разбира, тоа беше среќна околност. Инаку, да правев современ филм, љубовен филм, не верувам дека ќе можев да најдам пари.

К.: Каков е составот на актерската екипа и колку сте задоволни од нивните креации?

И.Г.: Бидејќи уште на почетокот размислувавме дека тоа ќе треба да оди и на ТВ екраните, ние ги ангажиравме најдобрите бугарски артисти. Гледачите, оние пред ТВ екраните и оние што го претпочитаат киното, сакаат да ги гледаат своите миленици и да уживаат во нивните креации. Инаку, лично јас сум многу задоволна од соработката со актерите. Сите дадоа сè од себе. Всушност, кога ќе ги исклучиме придружните појави околу реализацијата, ние сите заедно уживавме за време на снимањата.

ВЛАДИСЛАВ ВАСИЛЕВСКИ,
професор на Високата филмска школа
во Лоф, Полска

КИНОПИС: Професоре Василевски, првпат сте на Фестивалот на филмската камера во Битола. Какви се Вашите привични впечатоци?

ВЛАДИСЛАВ ВАСИЛЕВСКИ: Првото мое искуство е дека Фестивалот е локализиран во прекрасната Битола, како што велат Италијаните *genius loci*. Околината, старата архитектура, концентрациите на мислите дава да се сосредоточите на филмовите. Органи-

заторот се погрижил сè да биде во центарот на Битола, киното, хотелот, местата каде што може да се седне и да се поразговара, за разлика од другите фестивали на кои сум присуствувал. Програмата нема многу паралелни случувања. На големите фестивали се има чувство дека за време на фестивалските проекции надвор се случува нешто поинтересно, што не е точно. Ова чувство тука го немам и затоа за мене тоа е подобрата страна. Тоа ме потсетува на некои постари фестивали од 60-тите години, каде што беа селектирани навистина најдобрите филмови.

К.: Според вас, каква е формулата на фестивалот, дали е интересна и значајна?

В.В.: Формулата на Фестивалот е интересна. Ова е единствениот фестивал колку што знам јас, што ѝ е посветен на уметноста на камерата. За разлика од другите елементи во филмот, режијата, играта на актерите, сценаријата, снимателската работа е единствената конкретна уметност. Ако актерот играл лошо може да се оправда со тоа дека токму така сакал. Но, ако сликата не е остра тоа е грешка на снимателот и за него нема оправдување. Знаам дека Фестивалот за првпат оваа година е меѓународен и затоа треба да има филмови од целиот свет кои со себе носат нови елементи на снимателската уметност. Свесен сум дека тоа е доста тешко, треба да се има комплетен увид во светските достигнувања, треба да се има контакти, но првиот чекор кон тоа е направен. На фестивалот се донесени доста интересни филмови меѓу кои американскиот „Аризона дрим“ и рускиот „Кикс“, што сведочи дека организаторот на Фестивалот оди во добра насока.

К.: Вие бевте еден од учесниците на Семинарот за филмска камера. Кажете ни нешто повеќе за тоа.

В.В.: Еве неколку збора и за Семинарот. Во ситуација кога киното во светот учествува во големите политички, економски и општествени промени, размената на слободните мислења меѓу луѓето кои се интересираат за филмската слика е многу важна. И не само за тие луѓе туку и за младите, идните сниматели кои ја следат размената на искуства на своите постари колеги. Мислам дека е важно на вакви собири да учествуваат што поголем

број млади кадри. Денеска навистина стоиме пред неколку опасности (не само во односот спрема филмската уметност, туку и спрема човекот), што ги носи современиот свет, а ние на тоа не можеме да му се спротивставиме. Не со пушки и со најсовремено ласерско оружје, туку со своите камери. Мислам дека традицијата на браќата Манаки, што ја започнале тие толку одамна, со која филмот е алатка за поправање на светот, мораме да ја продолжиме. Длабоко сум уверен во тоа и покрај моите спротивни искуства.

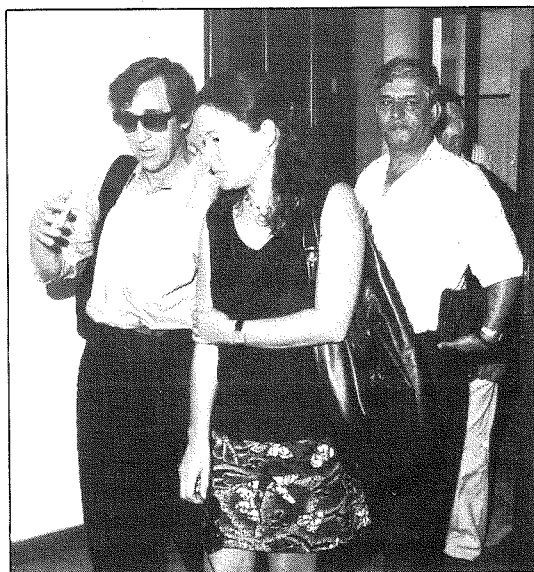
ЖАК ЛОАСЛО,

директор на фотографијата на филмот „Не плачи, љубов моја“, и претседател на Здружението на филмските сниматели од Франција

КИНОПИС: За да се биде претседател на Здружението на филмските сниматели на Франција треба, бездруго, да се поседува добар кредибилитет. Колку години сте директор на фотографија?

ЖАК ЛОАСЛО: Па, еве, сосема накусо ќе кажам дека како директор на фотографија работам од 1972 година, значи добри 21 година. Во тој период имам снимено вкупно 43 филма. Ова се фактите.

К.: Работите со познати авторски имиња.



Жак Лоасло и Доминик Вилен

Какво е Вашето искуство во тој ангажман, какава е соработката со режисерите и дали тие ги прифаќаат Вашите сугестии?

Ж.Л.: Најнапред ќе кажам дека снимам исклучиво авторски филмови и, во извесна смисла, овој вид филмови ја одредува и релацијата режисер-снимател. Значи, работам исклучиво со автори со кои имам особено тесна соработка. Еве еден пример. Морис Пјала, кој е многу познат режисер и со кого имам снимено пет филма („Лулу“, „Полиција“, „За нашите љубови“, „Под сонцето на сатана“ и „Ван Гог“), побара од продукцијата на нашиот последен заеднички филм да склучам договор како корежисер. За него сè што се случува зад камерата е во мојот ресор и тој ми дава комплетна слобода во однос на кадарот, па така јас сум и зад камерата, а истовремено се грижам и за осветлувањето. Една ваква ситуација бара режисерот да има комплетна доверба во снимателот, па тоа дава можност да се разговара за решавањето на прашањата од сценографијата, движењето на актерите, поставувањето на светлото итн.

РЕКС НЕВИЛ, снимател на долгометражниот анимиран филм „Фреди“, Англија

КИНОПИС: Снимањето игран филм и снимањето анимиран филм се сосема различни дисциплини за камерманот. Кои се основните разлики?

РЕКС НЕВИЛ: Снимателот, кога снима жива акција, ја обојува сликата со светлина. Кога, пак, работи анимиран филм, светлината е претходно насликана. Во однос на самиот тек на снимањето - еден 90-минутен игран филм се работи комплетно шест месеци, а анимираниот четири години. Кај играниот филм повеќето ефекти се додаваат потоа, а кај анимираниот не е така. За снимателот е важно да биде многу смирен, затоа што кај анимацијата е потребна голема концентрација.

К.: Што повеќе Ве мотивира - играниот или анимираниот филм?

Р.Н.: Јас лично повеќе сакам да работам играни филмови, иако уживам и во анимацијата. Но, факт е дека при работењето игран филм можам да бидам многу покреативен, додека, пак, кај анимацијата креативноста му се препушта на уметничкиот директор. Всуш-

ност, ти не ја сликаш сликата, бидејќи таа е однапред насликана. Кај играниот филм јас ја креирам сликата и го креирам чувството, атмосферата, додека кај анимираниот филм тоа е работа на уметничкиот директор.

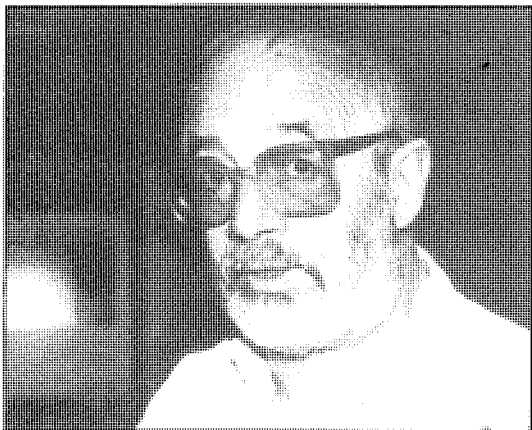
**МИРОН ЧЕРНЕНКО,
филмски критичар од Москва**

КИНОПИС: Господине Черненко, Вие сте еден од ретките годинашни фестивалски гости кој не е првпат во Битола. Доаѓавте и порано, додека Фестивалот беше Фестивал на југословенската филмска камера. Какво е Вашето чувство денес?

МИРОН ЧЕРНЕНКО: Последен пат бев на Фестивалот во Битола кон крајот на 70-тите години. Оттогаш, ми се чини, сè е изменето. На картата на светот ја нема земјата од која доаѓав; на картата на светот ја нема и земјата чиј дел беше Македонија. Се измени сè! Се измени градот. Се измени кинематографијата. А еве, Фестивалот на филмската камера го продолжува своето постоење. Продолжува да ги собира луѓето од онаа филмска професија за која најмалку пишуваат критичарите, за која, речиси, ништо не знаат гледачите. Ги собира луѓето кои не ги покануваат на фестивали, небаре, како тие да не се првите кои со свои очи го гледаат она што



Рекс Невил



Мирон Черненко

дури потоа ќе го видат милионите гледачи. И меѓу стотиците филмски фестивали што се одржуваат секоја година во сите делови на светот, досега единствено во Битола останува да се држи смотрата на снимателското мајсторство, снимателскиот поглед на животот, на уметноста и на самите себеси. Имам чувство дека денес во Битола почнува нов живот. Тој почнува и ќе нараснува, ако даде Бог, а финансиите ќе дадат Фестивалот да стане меѓународен. Во секој случај тоа им го пожелувам на моите македонски пријатели. И уште една додавка: би сакал на овој Фестивал да доаѓаат што повеќе мои колеги, критичари, зашто овде ги чека - нов поглед, ново препознавање.

К.: Доаѓате од земја со богата филмска традиција. Денес, по распадот на Советскиот Сојуз, каква е ситуацијата во руската кинематографија?

М.Ч.: Ситуацијата во нашата кинематографија се менува толку брзо, што и ние не успеваме да ја следиме. По експлозијата на кинопродукцијата пред три години, кога правевме 400 до 450 филмови годишно, сега таа опадна на 15 до 20 филмови. Затоа е многу тешко да се зборува за моменталната ситуација, но сепак ќе го кажам следново: има филмови, дури и многу интересни филмови, но неznam дали сега постои руската кинематографија. Го нема основниот организам, па така таа се распадна на малку моќни и сиромашни независни фирми. Помошта од државата е минимална, затоа што филмскиот комитет, едноставно, нема пари. Во државниот буџет нема

пари за културата, а во културата нема пари за филмот. Веројатно се поважни музеите, библиотеките и сè друго. Во моментот е прекинато снимањето на околу 50 до 60 филмови и тоа во разни фази на реализација. Дали ќе бидат завршени или не - не знам! Еве пример - со мене во Битола дојдоа двајца сниматели, кои можеа да допатуваат само поради тоа што е прекинато снимањето на филмовите во кои тие беа ангажирани. Едноставно, немаше пари за продолжение.

К.: Како се справуваат руските филмски работници со една ваква ситуација?

М.Ч.: Мислам дека во вакви услови е вистинска храброст и авантура да се прават филмови. Од една страна тоа е храброст и авантура, а од друга, пак - очај, затоа што за луѓето од оваа професија нема друг живот. Сите ние живееме за филмот. Филмските работници не можат да живеат поинаку. Но, јас би додал и тоа дека храброста е во почетниот стадиум, а понатаму веќе започнува борбата за гола егзистенција. Јас не знам како ќе заврши сево ова, особено ако продолжи актуелната државна економска политика, а се надевам дека ќе продолжи, најкатастрофални последици ќе има културата. Културата ќе биде сè полоша и ќе ја има сè помалку. Затоа јас, од една страна, сум оптимист, но од друга сум голем песимист и очаен сум. Но, во едно сум сигурен - секогаш ќе постојат луѓе кои ќе сакаат да снимаат филмови. Ако некој сака да сними филм, тој ќе треба да научи и како да најде пари за тој филм. Така се прави во целиот свет. Нашиот филм не е навикнат на самостојност, како, впрочем, и сите ние, целиот наш народ. Ние сме навикнати на тоа дека имаме „голем вујко“, голема држава која ни дава сè, нè храни, нè пои, нè успива. Но сега „вујкото“ е сиромашен. Затоа младите филмации учат како да наоѓаат пари за своите филмови. Се снаоѓаат! Мислам дека во моментот тоа е единствениот принцип, без оглед на тоа дали е вистински или не.

ТЕО АНГЕЛОПУЛОС,
филмски режисер од Грција

КИНОПИС: Првиот период од Вашето творештво, заклучно со спектаклот „Александар Велики“, на македонскиот гледач му е извонредно добро познат. Вашите филмови, без

исклучок, беа прикажувани не само во редовната кино mreжа, туку уште и на телевизијата. Напоредно со кино прикажувањето, во Македонија се пишуваше мошне исцрпно и аналитичко за повеќе аспекти на филмовите кои ги сметавме за естетички мошне смели, содржински сложени и богати, а проблемски провокативни за еден конвенционален начин на мислење. Проблемите со навремените информации почнаа да се појавуваат непосредно по пуштањето во дистрибуција на филмот „Александар Велики“, за кој дистрибутерите не само кај нас, туку, ако добро сме известени, исто така во Грција, па и во другите земји во Европа, велеа дека не може да ги надомести вложените средства. Од тоа време, значи од 1980 година кога заедно со Италијаните го направивте овој филм, за Вас читавме главно во фестивалските извештаи по повод прикажувањето на некој од Вашите нови филмови. Ќе бидете ли љубезен за македонските љубители на филмот кои необично многу ја ценат сета ваша филмографија, да кажете кои се новите преокупации во делот од Вашиот опус што ни е непознат, за филмовите, значи настанати по 1980 година.

ТЕО АНГЕЛОПУЛОС: Вториот период од мојот опус се карактеризира, пред сè, по еден понагласен антропоцентричен поглед врз судбината на луѓето и на околностите под кои тие се борат, мечтаат или ги губат битките. Филмовите за кои велите дека ви се поодблиску познати, имаат, ако сте забележиле, епска структура. Но по „Александар Велики“, мене сè повеќе ме интересира судбината на поединецот, па отаде и со многу поригорозна аналитичка острина го обликувам неговиот индивидуален портрет. Како последица на овие преобразби, драмата, како поединечна и како колективна судбина, станува трагедија, трагедија, во чиј центар е историјата.

По 1980 година проблемот на историјата во моите филмови, исто така, минува низ фаза на сериозни измени и преобразби. Тој веќе не е двигател на онаа голема и забрзана матица во која ги препознаваме лицата на нашите омилен мечтатели, борци или губитници, па на сцената на која се задржуваат нашите погледи, се појавуваат оние личности што ги поднесле траумите на историјата.

Се разбира, историјата сама по себе не е елиминирана од овој драмски прераспоред



Тео Ангелопулос

на носителите на главните и помалку значајни ролји, но таа не е во преден план. Она што сега многу повеќе ме преокупира се лицата, оние лица кои со мошне висока цена ги платиле својот сон, својата доверба и својот идеал. Лицата што болно настрадаа во еден романтичен период, лицата кои го поднесуваат распаѓањето на чувствата, на надежите дека учествуваат или веруваат оти учествуваат во создавањето на историјата. Тие наеднаш сфатија дека се објекти, а не субјекти на историјата. Тоа грчевито преместување од позицијата во која веруваш дека ја создаваш историјата кон положбата во која разбираш дека си нејзина играчка, е една голема лична драма, една непоправлива промена и, зборувајќи од позиција на автор, една нова морална преокупација.

К.: Во овој период Вие и самиот ги делевте соништата и надежите со хероите од вашите филмови.

Т.А.: Да, тогаш не се поставуваше прашањето зошто ги правам филмовите. Јас знаев зошто ги правам. На патот до остварувањето на слободарските и хуманистички идеали, јас учествував со своето творештво.

К.: Зарем сега се поставува дилемата зошто, воопшто, снимате филмови?

Т.А.: Од годините на „Александар Велики“ до „Китира“, значи, период што го исполнуваат цели четири години, јас почнав да си го поставувам прашањето: Зошто правам филмови? Што значи, воопшто, да правиш филмови? За кого? Зошто? Дури и, кому тие му се потребни? Овие измачувачки прашања не престанаа да се повторуваат цела низа години по „Алек-

сандар Велики". Токму затоа и ми беше потребно толку големо временско растојание, кое се протегна, како што констатиравме, на цели четири години.

К.: *Но сега сте во извонредно мобилна состојба и полн со творечка енергија. Вашиот нов филм е на пат на својата реализација. Кој е неговиот наслов и за што зборува конкретно неговото сиче.*

Т.А.: Филмот се вика „Патување во Китира“ и, ако може така да се каже го осветлува внатрешниот ѓд на еден филмски режисер кој сака да направи филм за еден политички бегалец. По триесетгодишен престој во Советскиот Сојуз, тој бегалец се враќа во татковината, но неговото изненадување нема крај, кога ќе заклучи дека таму никого и ништо не познава. Тоа, лесно ќе забележите, е враќање слично на враќањето на Одисеј. Но бидејќи Итака ја нема, нашиот херој повторно му се враќа на морето.

К.: *Мотив кој очигледно ги доближува бреговите на античките легенди и на современите теми. Но како, воопшто, се роди идејата за една ваква историска и митска синтеза.*

Т.А.: Јас отсекогаш сум сакал да ја екранизирам „Одисејата“ на Хомер. Та знаете дека јас, воопшто, правам филмови за патувањата. А „Одисејата“ е првото големо патување забележано во историјата на литературите во Европа.

Кога бев на гости кај мојот пријател од Италија, Танино Гуера, добив подарок со едно писмо напишано од ќерката на еден вајар. Во писмото пишуваше: „Мојот татко, кој живееше мошне долго, на крајот од животот беше опседнат од големата желба да направи една скулптура која би го заокружила сиот негов живот. На скулптурата мораше да доминира погледот на Одисеј. Тој имаше желба токму така да ја нарече скулптурата: Погледот на Одисеј. Беше уверен дека во очите на Одисеј се гледаат сите соништа, сите потраги и сите стремежи на човекот.“

Овој неупадлив и ненадеен настан беше причина што му го дадов таквиот наслов на мојот нов филм, но тој беше причина и да ја дефинирам содржината која пред тоа ја чувствував како нејасен порив.

К.: *Претпоставувам дека современиот Одисеј најголемиот дел од своето патување го минува на Балканските простори.*

Т.А.: Би можело да се каже така. Што значи едно патување низ Балканот? - Одисеја на чиј старт е обележано барањето да се разбере или дофати изгубеното. Нешто слично како желбата да се најдат некои кутии полни со филмски материјали што ги направиле браќата Манаки. Звучи ли тоа како чудно, бесмислено и нелогично прашање.

К.: *Значи ли тоа дека и делото на Манаки станува една од содржинските составки на филмот?*

Т.А.: Да, но за тоа ќе можеме да зборуваме многу поопширно и попрецизно кога ќе го видиме филмот завршен.

К.: *Сепак дилемите и потрагата на Одисеј остануваат. Во која насока се движат тие?*

Т.А.: Тој се прашува што ли е изгубено на овие балкански простори. А изгубено е она време регистрирано во филмовите на Манаки, на еден филмација, значи, кој работел кога филмот бил маѓија, чин на откривање и бескрајно заводлива забава, нешто што влегува во животот како изненадување.

Што е, значи, изгубено? Можеби една невиност, невиноста на првите кинематографи што денес ги викаме синеасти, кои кога го ставаа окоото на апаратот, го откриваа волшебството на светот. Затоа Одисеј ги бара тие кутии насекаде во земјите на Балканот. Ви велам и сега дека не можам да ви го кажам крајот зашто тоа би можело да значи дека ви го раскажувам целиот филм.

Во секој случај се работи за филм кој сака да ги поврзе и фокусира сите погледи во еден поглед, сите авантуристички недоразбирања и несполуки на Балканот, а и сите несполуки на човештвото, во еден поглед. Значи погледот на денешниот човек од една страна, со погледот на човекот од почетокот на нашиот век, од друга. Два погледа што денес се сретнуваат во Сараево, обата подеднакво ранети; едниот изигран затоа што мисли дека тоа е поглед на Одисеј кој ја гледа Итака, а другиот затоа што го има погледот на човек кој ја доживува трагедијата на Сараево. Таа средба се одвива во една уништена кинотека, додека наоколу се води војна.

Подготвија:

Илинденка Петрушева, Жанета Станоевска и
Георги Василевски.

ОДГЛАСИ

CANIER DU CINEMA (ПАЗИЗ)
БРОЈ 475, ЈАНУАРИ 1994

УДК 778.53.091.4(100) (049.3)
Кинопис 9 (5), с. 121-122, 1993

ФЕСТИВАЛИ СРЕДБА ВО БИТОЛА...

Имав среќа да бидам поканета на првиот меѓународен Фестивал на филмската камера во Битола, Република Македонија (поранешна југословенска) што траеше од 14 до 18 октомври. Убава можност да се запознае една гостољубива мала земја која отсекогаш претставувала стратегиска точка на Балка-

нот на неколку километри од Бугарија, Албанија и Грција.

Фестивалот, што го организира Кино-теката на Македонија, подразбира симпозиум за кинематографија и натпревар на петнаесетина филмови. Присутните се од блиските земји како Словенија (исто така пора-



Диминик Вилен ја соопштува одлуката на жири комисијата

нешна југословенска република), „братските“ како Бугарија, Чешка, Полска, Русија и далечните политички или географски - Албанија, Турција, Израел, САД, Велика Британија и Франција. Беше присутен и Тео Ангелопулос кој се подготвува за својот нов филм што ќе го снима надвор од Грција.

Битола се наоѓа на 180 км. јужно од Скопје и денес е втор град по големина во Македонија. „Град на конзули“ во почетокот на овој век, Битола традиционално организира манифестации во спомен на браќата Манаки, првите сниматели на Балканот. Во почетокот фотографи, потоа сниматели, основачи и организатори на една киносала во Битола во 1921 година, браќата Манаки архивирале спомени од секојдневниот живот, политички настани во регионот (официјални посети, востанија, балкански војни, Првата светска војна и сл.).

Денес, Фестивалот ѝ е посветен на работата на директорите на фотографијата, каков што е Фестивалот во Шалон сир Сон во Франција. Токму Жак Лоасло, чест гостин во Шалон, и претседател на Друштвото на директорите на фотографијата беше претставник од Франција со „Не плачи, љубов моја“ од Тони Готлиф.

Беше мошне тешко да се разграничи „сликата“ на еден филм од самиот филм без да се навлезе во техничките критериуми.

Жирито, во кое и јас бев член, ја разграничивме работата: награди им дадовме на Вилко Филач во „Аризона дрим“ (инаку најслаб филм на Кустурица), на Сергеј Мачилски (за употреба на филмската лента Совколор), како и на Владимир Самоиловски за филмот „Македонска сага“ на режисерот Бранко Гапо (наивна приказна за Ромео и Јулија убаво снимена во природен амбиент).

Моето внимание особено го привлекоа два филма, какви што ретко можат да се видат во Франција: „Смртта на еден коњ“ од албанскиот режисер Сајмур Кумбара (директор на фотографија: Бардул Мартинијани) кој на едноставен и застрашувачки начин покажува процес на банална репресија и израелскиот филм „Неверојатна молитва“ на Амос Гутман (директор на фотографија: Амнон Злајт), кој му е посветен на животот на младите хомосексуалци и наркомани.

За крај, семинарот на кој учествуваа професорите за филмска уметност од земјите учеснички (повеќе сниматели или соработници во филмовите во конкуренција) го отвори прашањето што остана без одговор: Како да се предава за филмот?

ДОМИНИК ВИЛЕН

Превод од француски:
Е. Стефкова-Никодиновска



Жак Лоасло и Доминик Велен на семинарот за филмска камера

СМЕЛОСТ И МОЌ ДА СЕ ИСТРАЕ

(необичен филмски фестивал во Македонија).

Македонија е поинаква. Поинаква е од другите поранешни југословенски републики и по тоа што остана далеку од националните војни за независност. Поинаква, отколку во другите балкански земји, е и положбата на националните малцинства кои учествуваат во јавниот живот со повеќе списанија и весници, радиостаници и телевизиски програми, па дури и преку личноста на министерот за култура, Турчинот Ѓунер Исмаил. Поинаква е и надворешнополитичката ситуација на земјата во врска со нејзиното име, односно конфликтот врз таа основа со Грција, која се смета за единствен историски наследник на античкото македонство, а со тоа и на името Македонија. Под притисок на Грција, оваа земја, сè уште, не е призната од страна на Европската заедница, а во Обединетите нации е примена како „поранешна југословенска република Македонија“ и покрај тоа што во однос на човековите права, толеранцијата и внатрешната стабилност би можела да служи како модел на Балканот, исцрпен од конфликти. Тоа е вистинска неправда, но Македонците во својата страдалничка историја поднесувале и поголеми неправди и сепак, опстанувале благодарение како на нивната необична моќ да се истрае така исто и на толку необичната смелост.

Кога станува збор токму за смелоста, мора да се подвлече фактот дека во едно вакво бурно време, сред најголемата стопанска криза што ја знае оваа земја во својата

понова историја, се обновува еден меѓународен филмски фестивал и ѝ се посветува на филмската камера - за публиката, но и за искусните филмски критичари, мошне необична тема. Станува збор за четиринаесеттиот фестивал на филмска камера „Браќа Маџанџи“, порано организиран како југословенски форум за филмската камера, кој од 1979 година се одржува секоја година (со исклучок на минатата), а годинава стана и меѓународен. Во време кога во сите републики на Титовото царство „братство и единство“ заедништвото неверојатно радикално гасне, дури и во однос на културните иницијативи и се проповеда тотално ограничување, Македонија со два милиона жители се осмелува да појде во сосема спротивен правец и од филмскиот форум, во историски маркантниот град Битола, да направи нешто како Балкански филмски фестивал со учество на Бугарија, Турција и Албанија.

Фактот дека од непријателски расположената Грција дојде Тео Ангелопулос и на една повеќечасовна конференција за печатот даде информации за неговите идни филмски проекти и визији за обединет и свесно буден Балкан, без сомнение претставува најголем успех на фестивалот. Неговите зборови во однос на Европа, „која Балканот како непослушно дете го тегне за уво и која без вистинско познавање на нашите проблеми, се обидува да ги реши во затворени работни простории“, ги собраа сите симпатии и изма-

мија аплауз од присутните, бидејќи секој знае дека не се изговорени поради евтин популизам.

Фестивалот кој е насловен според името на пионерите на кинематографијата на Балканот, браќата Манаки кои по потекло се од Битола, во рамките на својата програма даде преглед на најновата филмска продукција. И во оваа смисла организаторите на фестивалот повторно избраа необичен правец. Покрај малата македонска филмска продукција на играни филмови (еден долгометражен и три покуси на апсолвенти на Факултетот за драмски уметности во главниот град Скопје), во програмата беа вклучени и филмови на Македонци кои живеат во странство. Всушност, ги немаше големите македонски имиња во меѓународниот филм како што е Рамбо-режисерот Тед Кочев. Но затоа, пак, вистинско откритие беше Иво Трајков (живее во Прага), македонскиот режисер на чешкиот филм „Canaria Connection“ (камерман Владимир Холомек), мајстор на скеч - комедијата со изострен нерв за актуелните желби на публиката кои имаат интернационални вредности.

Трудовите на тројцата апсолвенти Александар Поповски, Дарко Митревски и Срѓан Јаниќиевиќ се, исто така, комуникативни и усогласени или, пак, успешно пародираат со „New-Age Culture“. Кога со појавата на омилените комичари на екранот, пред да изговораат макар и еден збор или да направат какво и да е движење, целата сала почнува да се смее или да аплаудира, човек се чувствува како во некои други киноремиња. Домаќините објаснуваа дека киносалите се полни само за време на фестивалите. Инаку, и овде кината водат битка со рецесијата. Домашните филмови-најверојатно како резултат на новоконституираната национална свест - поминуваат добро. Забележителна разлика не само во однос на Западна Европа.

И покрај сè, малиот пазар одвај може да ги покрие зголемените трошоци на продукцијата. Таа е упатена на приватни спонзори, на финансиски јаки претпријатија, на деловни луѓе кои имаат разбирање за филмот. Во последно време ниеден македонски филм не е реализиран без учество на приватен капитал. Голема улога има производната фирма „Пегаз“ на филмскиот ентузијаст Панта Миџиманов. Тој е продуцент на филмот „Македонска сага“ (режија Бранко Гапо, камерман

Владимир Самоиловски), кој беше „најбалканскиот“ од сите прикажани филмови и кој ја доби наградата „Бронзена камера 300“. Овој филм е приказна за Ромео и Јулија од македонската сегашност, приказна за несреќната љубов помеѓу еден христијанин и една муслиманка, која станува жртва на предрасудите, заостанатоста и патријархалниот селски морал и која завршува трагично, со самоубиство на девојката. Тоа е филм во кој камерата, водена мирно и со концентрација, придонесува според мислењето на многумина филмски работници - во голема мера за доживувањето на мошне типичната животна атмосфера во одредени краишта во земјата.

Посетителот на фестивалот би бил мошне осиромашен во своите секавања, ако со гостољубивоста на необичниот домаќин за еден меѓународен филмски фестивал - Кинотеката на Македонија - не ни беше дадена и една можност за поблиско запознавање на фестивалскиот град Битола. Градот кој по многу нешта е помал и посрекен брат на Сараево, претставува јазол од различни национални и религиозни традиции и културен центар на Балканот (и денес овде се организираат низа тетарски, музички и фолклорни фестивали). Со филцан турско кафе, покрај звуците на грчка и македонска музика, во целосен мир и спокојство може да се прочита српски, хрватски или бугарски весник и да се ужива во необично топлото задоцнето лето. Можна ли е ваква идилга? Да не е некоја измама ова спокојство? Градовите - каков што е Битола - во кој различните култури живеат толку хармонично една покрај друга или една во друга, секогаш будат мисли сврзани со Сараево и сликите од неговото разурнување. Но човек има причини да биде оптимист бидејќи гледа реални алтернативи. И тоа овде, на Балканот. Иако и овде не може сè да се објасни, како, на пример, фактот дека многу фотографии на маршалот Јосип Броз Тито се среќаваат не само во службите на државната управа, туку и во кафеаните и рестораните. Каква ли е таа носталгија за изминатото време? Заостанатост или визионерство?

РОСЕН МИЛЕВ

Превод од германски
С. Поповска

ПРЕДЕСТАЛ НА ЛАУРЕАТИ ЕДИНСТВЕН ВО СВЕТОТ

Во градот Битола, на самиот агол меѓу Албанија и Грција, на самиот југ од Република Македонија, во почетокот на столетјево работеа првите сниматели на Балканот, браќата Манаки. Во нивна чест веќе четиринаесет години по ред се одржува единствениот фестивал во светот посветен на снимателската уметност. Оваа година фестивалот за првпат стана меѓународен. Тој собра филмски дејци од 14 земји од светот, а во програмата, во конкуренција беа прикажани 16 играчки филмови, меѓу кои беа и мошне познатите остварувања како „Аризона дрим“ на Емир Кустурица, „Горилата се капе напладне“ на Душан Макавеев, „Сомерсби“ на Јон Амиел, „Берлин во Берлин“ на Синан Четин. Од Русија во конкуренција беа прикажани филмовите: „Кикс“ (снимател Сергеј Мачиљски) и „Жена со цвекина и со шампањско“ (снимател Александар Антипенко).

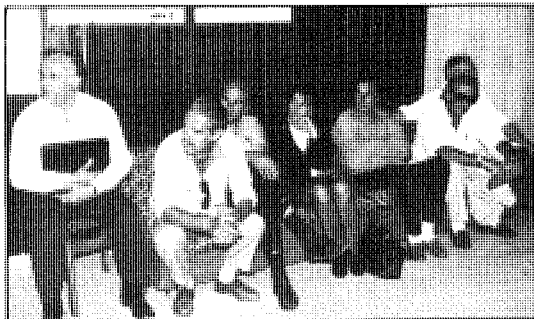
Во рамките на фестивалот, кој се одвиваше под девизата „Нов поглед - ново препознавање“, се одржа и меѓународниот Симпозиум посветен на можностите и техничките перспективи на снимателската уметност. На симпозиумот, со свое соопштение,

настапи и познатиот руски снимател Валентин Железњаков.

Фестивалските награди беа доделени на следниов начин: „Златна камера 300“ (таа бројка ја носела некогаш камерата на браќата Манаки) му припадна на снимателот Вилко Филач за „Аризона дрим“; „Сребрена камера 300“ на Сергеј Мачиљски за филмот „Кикс“; „Бронзена камера 300“ на Владимир Самоиловски за филмот „Македонска Сага“ (нему му припадна и наградата за дебитантско остварување).

МИРОН ЧЕРНЕНКО

Превод од руски: И.Петрушева



Дел од фестивалските гости

УДК 06.068:778.53.091.4(100) (049.3)

Кинопис 9 (5), с. 126, 1993

ФИЛАЧ ЈА ОСВОЈУВА „ЗЛАТНАТА КАМЕРА“

Вилко Филач, снимателот на филмот на Емир Кустурица - „Аризона Дрим“ (Франција) се здоби со наградата „Златна камера“ на инаугурацијата (прогласувањето) на наградите на Меѓународниот фестивал за филмска камера, одржан од 14-18 октомври, во Битола, Македонија.

„Сребрената камера“ му беше доделена на Сергеј Мачилски за снимателското остварување во филмот на Сергеј Ливнев „Кикс“ (Русија). „Бронзената камера“, заедно со дополнителната награда за најуспешен деби му е доделена на Владимир Самоилов-

ски за неговото остварување во филмот на Бранко Гапо „Македонска сага“ (Македонија).

Паричните средства за сите четири награди во вкупен износ не ја минуваат сумата од 10.000 \$.

Во изминатите 13 години познат како Фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“, кој се одржува во чест и почит спрема првите документарни сниматели на Балканот, Милтон и Јанаки Манаки, оваа година битолската манифестација, во своето 14-то издание, прерасна во меѓународна, со цел да се истакне солидната репутација на Македонија, како земја која бележи пораст во филмската продукција.

Севкупно, 16 играни филмови се натпреваруваа за наградите за камера, а повеќе од 50 гости од 15 земји присуствуваа на Фестивалот. Како дополнување на натпреварувачката програма, на Фестивалот се одржа и меѓународен семинар за техничките унапредувања во денешната (современата) кинематографија. Исто така, се отвори изложба посветена на бугарските филмски плакати, а почести им беа укажани на турскиот снимател Илхан Аракон, како и на еден од пионериите - сниматели во македонската кинематографија.

Присуството на грчкиот филмски работник Тео Ангелопулос како гостин на фестивалот придонесе Фестивалот во Битола да стане значаен филмски настан. Грчкиот режисер изјави за „Холивуд Репортер“ дека дошол во Македонија да разговара за неговиот следен филмски проект, кој треба да се снима во четири балкански земји.

На фестивалот на камерата учесник од САД беше филмот на Џон Амиел - „Сомерсби“, чиј камерман е Филип Русло. Преостанатите филмови се од следните земји: Албанија, Австрија, Бугарија, Чешка, Данска, Франција, Израел, Русија, Англија и Југославија.

Меѓународното жири беше составено од Доминик Вилен (Франција), Владислав Василевски (Полска) и Љубе Петковски (Македонија).

РОН ХОЛОВЕЈ

Превод од англиски:
В. Масловариќ

УДК 778.53.091.4.(100)(049.3)
Кинопис 9(5), с. 127, 1993

ФЕСТИВАЛ НА КАМЕРАТА ВО БИТОЛА

По четиринаесетгодишното одржување како Југословенски национален фестивал кој го чествува делото на снимателите во традицијата на браќата Манаки, во чии раце кинематографијата за првпат пристигнала на Балканот, во Македонија се одржа првиот Меѓународен фестивал на филмската камера во местото каде што Милтон и Јанаки Манаки во далечната 1905 година за првпат ги направиле првите снимки: во Битола, сместена на средината помеѓу Скопје и Охрид. Одржан од 14-18 октомври 1993 година и со тричлено жири кое доделуваше награди, Битола беше

домаќин на 50 гости од 15 земји и може оправдано да се гордее со обезбедувањето на 16 филмови во конкуренција. Како дополнителна програма се одржа Меѓународен семинар за техничките унапредувања на современата кинематографија, а исто така им беа укажани и почести на пионери сниматели од Македонија и од Турција. Вилко Филач, снимателот на филмот на Емир Кустурица „Ари-зона дрим“ (Франција), ја доби главната награда. „Сребрена камера“ му беше доделена на Сергеј Мачилски за снимателската работа во филмот „Кикс“ на Сергеј Ливнев, од Русија, додека, пак, Македонскиот снимател Владимир Самоиловски беше двојно почестен и тоа со „Бронзената камера“ и наградата за најдобар дебитантски филм за снимателскиот труд во филмот на Бранко Гапо - „Македонска сага“. Во Битола учествуваа во конкуренцијата и двајца германски сниматели: Франк Бруне, снимател на филмот на Рајнхард Швабеницки „Илона и Курти“ од Австрија, а и Ребека Хас, како снимателка на филмот „Берлин во Берлин“ на режисерот Синан Четин, во турско-германска продукција.

РОН ХОЛОВЕЈ

Превод од англиски: В.Масловариќ



*Бартул Мартинијани, снимател на филмот
„Смртта на еден коњ“ (Албанија)*

МАНИФЕСТАЦИЈА ОСУДЕНА НА УСПЕХ

Тајната на успехот е откриена: нештедлива (особено умствена) работа. Тајната на цената на успехот - остана.

Потврда за успехот „без остаток“ се доби од најкомпетентните; организаторот и другите вклучени во организацијата кои и ги дадоа првите оценки.

Петдневниот прв меѓународен фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ (четиринаесетто по ред чествување на Милтон) во Битола заврши на нескриено задоволство на организаторот и сите негови соработници со - тотален невиден успех! Нешто што ниту се случило ниту ќе се случи кај другите четириесеттина фестивали колку што го красат македонското културно милје во овој момент. Потврди за беспримерниот успех на оваа манифестација се низат речиси редовно и нема никакви причини широката јавност да не биде убедена во оценките кои доаѓаат пред сè од најкомпетентните - организаторот. Прво, покрај петдневното катавечерно кусо известување на МТВ за тоа што се случува, фестивалот беше ставен во директен три-

**Мало чудо под
Пелистер:
Меѓународен
фестивал на
филмската
камера**

часовен „Аквариум“. По оваа емисија фестивалот влезе во „Фокусот на филмот“, исто така со долг термин. Радиото му посвети добар дел од својата саботна емисија, а „Нова Македонија“ констатира дека тоа е „Чекор кон европските искуства“ (со изоставање да се каже дали тоа ние земаме или ѝ даваме на Европа).

Во што е всушност успехот на оваа манифестација која според сите претходни параметри, беше осудена апсолутно да - успее! Судејќи по искажувањата на директорот на Кинотеката и директор на фестивалот, тој мораше да успее зашто инаку ќе се доведеше во прашање авторитетот на Кинотеката. За да не се случи тоа, таа ја исполни задачата „без остаток“. Во тоа се наредуваат сите предвидени приредби нормално, филмски проекции исто така, бројот на гостите-некаде педесетина-странски. Сè на сè фестивалот се препорача со неизоставност да биде долговечна светска филмска манифестација во Република Македонија (без оглед што нејзината кинематографија е сведена единствено на агилноста на филмскиот архив, што го викаме Кинотека).

По овие констатации, прашањето зошто манифестацијата успеа стопостотно, не е само од љубопитство, туку тоа упатува на неопходноста да се користат нејзините искуства од другите културни манифестации (рековме - годинава во Македонија на секој 9-ти ден по секои педесетилјади глави удира и на секои 650 квадратни километри гази по еден фестивал, а благодарейќи на разбирањето на Татковината).

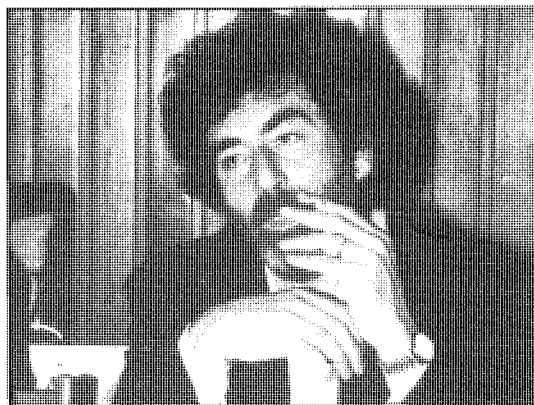
Паѓа в очи дека најголема заслуга за успехот имаат досегашните оценувачи: организаторот и вклучените во организацијата (Б.Куноски - преку својата емисија на Радиото, Ѓ. Василевски, во ТВ) кои всушност се и дел од оние што го носеа најголемиот товар во организацијата (по директорот на Кинотеката). Натаму, заслугите би можеле да се одбележуваат без прецизно градирање, но никако со премолчување: во изјавите на странските учесници, без куртоазија, се искажаа безрезервни одушевувања што некој се сетил во светот да организира фестивал на филмска камера (дури и без оглед што тој нема филмови). Така на самиот почеток, еден од странските учесници пред тв камерите се вчудовиде зошто една Франција или Германија немаат ваков фестивал на камермани, додавајќи оти тој ќе пишува дека некој веќе има таков фестивал. Дури ќе пишуваат и за фестивалот (особено откога им е ветоено да добијат сесрдна помош во подготвувањето и на книга за македонскиот филм) ветија и познатите гости Холовеј и Черненко - тие прекрасни вљубеници во македонските гоштовки не од вчера. Малку невнимателен беше французинот Лазло, кој рече дека иако фестивалот сега стои на стартни линии па некажувајќи што сакал со тоа кажувачот да каже, премина на прогнозата дека тој многу наскоро ќе стане европски и светски.

Но, она без што овој успех би бил невозможен секако е широкото разбирање на целокупната заедница за една ваква светска филмска манифестација изразена преку Министерството за култура и лично министерот. Првиот, не лесен чекор беше министерскиот декрет за одржување на фестивалот по што уследи помалку битниот елемент - одврзување на кесето како предуслов да му се одврзат рацете на организаторот. Во

колкав износ е тоа можеби ќе стои во евентуалниот конечен извештај, некаде и до 200 илјади ДМ но на видело беше дека учесниците, особено оние од странство тоа добро го почувствувале. Но како добри и цивилизирани европјани, не само што не прашаа, туку и не кажаа дали некаде во светот постои фестивал, дури и со натпреварувачки карактер, со награди, на кои учеството и на филмовите и на гостите исцело го покрива - организаторот! Освен ако тоа не им се случувало на некои наши учесници на канскиот, московскиот или венецијанскиот фестивал. Топтан, сосе авионските (а може и возни и ауто) трошоци и некој дробеж за алашвереш!

Значи тајната на успехот всушност не е тајна. Тоа одзема од дражта да се открие нешто непознато, но останува љубопитство дали би допуштиле господата да се размислува, на пример, и во овој дух: токму затоа што Милтон Манаки (нека го измислува Кинотеката со Ноневски и Јанаки) е фигура од културата не само на македонските простори, туку и многу широко, истата оваа Кинотека, но без овој сегашен министер и без толкаво кесе, пред петнаесет години почна да го слави. Тоа што се прекина е наш примитивизам, а што славењето продолжува е наша потреба. Ама тоа што отсуствува мерка е нашиот хендикеп. И наивноста дека претставата што ја добива странството за нас е онаа слика што ќе му ја подариме, а не онаа што самиот ќе ја види! Големата амбиција да бидеме она што не сме речиси редовно е контрапродуктивна.

(Ц.С.)



Саймон Пери од „British Screen“

МЕЃУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ“

Битола е еден од градовите со најбогато културно наследство на Балканот. Како административен центар уште од времето на Отоманската империја, тој со години обединувал различни национални и религиозни традиции. И денес, исто така, тој е важен културен центар во Република Македонија, домаќин на разновидни домашни и меѓународни збиднувања, како што е и Меѓународниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“. Овој Фестивал, кој е наречен според пионерите на кинематографот на Балканскиот полуостров - Браќата Манаки, започна 1979 година, како годишен форум на најдобрите национални снимателски остварувања во бивша Југославија. После куса пауза, за време на распаѓањето на југословенската федерација, оваа година Фестивалот започна одново, но со амбициозна идеја, да прерасне во меѓународен филмски форум. Кон крајот на октомври 1993 година, Кинотеката на Македонија, иницијатор и главен организатор на Фестивалот, во Битола глуми мајстори на филмската камера, режисери, критичари и други филмски уметници, главно од балканските земји, но, исто така, и од САД, Израел, Русија, Велика Британија, Франција, Германи-

ја. Покрај филмската програма, на Фестивалот беше организиран и интересен симпозиум за снимателската дејност во времето на новиот аудиовизуелен медиум. На симпозиумот беа изразени некои сосема контроверзни размисли, кои се однесуваат на иднината на оваа професија, но, сите учесници беа единствени дека новата ситуација наметнува нов степен на техничка компетенција на филмските професионалци зад камерата.

Голем успех на Фестивалот беше фактот што, и покрај нагласените политички контроверзи меѓу Македонија и Грција во врска со името *Македонија*, на Фестивалот зеде активно учество познатиот грчки филмски уметник Тео Ангелопулос, кој одржа голема прес конференција за македонските медиуми.

Ова уште еднаш го потврдува фактот дека за вистинскиот уметник, за вистинската уметност, не постојат граници и политичките конфликти се оставаат настрана.

На Фестивалот, на кој беше претставена севкупната едногодишна продукција на македонската кинематографија, исто така, беа поканети и филмски работници од Македонија кои работат во странство. Тие, во го-

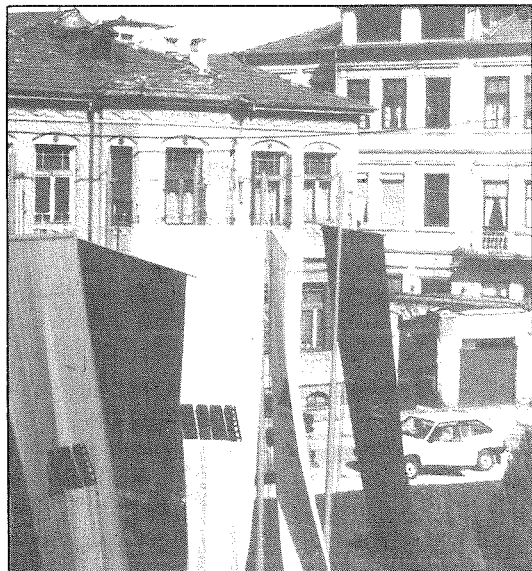
лема мера, беа во фокусот на вниманието кај публиката, но и кај новинарите. Комедијата „Канарска врска“ во продукција и режија на Иво Трајков, Македонец кој живее и работи во Прага, заслужува особено внимание и има добри изгледи за меѓународна дистрибуција.

„Најмакедонскиот“ и, можеби, „најбалканскиот“ филм, беше филмот „Македонска сага“ (во режија на Бранко Гапо, директор на фотографијата Владимир Самоиловски) - трогателна сторија за драматичната љубов меѓу православно момче и девојка муслиманка, која завршува трагично, со самоубиството на девојката, бидејќи таа не е во состојба да ги надмине религиозните предрасуди и застарените општествени норми. Филмот се здоби со награда за дебитантско остварување, но и со една од главните награди на Фестивалот.

Да се надеваме дека во иднина Фестивалот во Битола ќе продолжи да биде пример за извонреден филмски фестивал и ќе стане познат како форум на филмската култура на Балканот. Дека ќе продолжи да биде постојан форум на снимателската уметност, која, понекогаш, „традиционално“ се пренебрегнува во џунглата на меѓународните филмски фестивали.

СТАМЕН СТАМЕНОВ

Превод од англиски: В. Масловариќ



ПУЛС (СКОПЈЕ), 22 ОКТОМВРИ 1993

УДК 778.53.091.4(100) (049.3)

Кинопис 9 (5), с. 131-134, 1993

ФИЛМОВИ, КОНЗУЛИ, ВЕНЕЦИЈАНСКИ ОГЛЕДАЛА, ЛИКЕРИ...

Честитките упатени на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манакџ“ 93 во Битола, не се по потекло „од општа култура и примерно поведение“, туку - заслужени. Четвртиот фестивалски ден - недела, почна магично заради Ангелопулос, заврши младо, свежо, радосно и здраво заради македонскиот филм „Светло сиво“ и неговите некои нови (навистина) млади.

Битолските конзули пијат кафе и ликер во куќите со венецијански огледала и со сенки на потомците - во нив.

На стартот звучеше сомнително: Фестивал на филмската камера „Браќа Манакџ“ во Битола - прв кадар, четиринаесетти пат (клапа, акција), под мотото: „Нов поглед - ново препознавање“. Немојте ве молам, преку глава ни се тие нови погледи! Нов, нов, и

на крајот ќе се покаже дека... Го знаете оној виц? Се сретнуваат двајца будали. Здраво, како си, што правиш? Ете, ништо, си плетам џемпер вишна боја. Еј - вели другиот - и јас си плетам џемпер вишна боја, само зелен.

Од тоа страхуваа скептиците. Од новиот поглед на стар начин, или од старо ново видување - сеедно. Оние другите, кои на сето тоа му придоа со максимална позитивна енергија немаа зошто да се плашат. Влогот составен од комбинација на енергија и страст не може да се врати - со празно. Е, па, да говориме за вложувачите и за вратката.

Годинава организацијата на Фестивалот ја водеше Кинотеката на Македонија. Проширувајќи го максимално списокот на соработниците, организаторот, широко отворен за сите нови идеи, предлози, сугестии, сите видови помош: во луѓе, во енергија, во работен морал, во ентузијазам, во сугестии, во искуства - домашни и интернационални, во средства, талент... И така, значи, организаторот, на Фестивалот му ја обезбеди трамбулината за отскок кон Новиот поглед - ново препознавање. Потоа сè беше полесно. Кога еднаш ќе се отскокне, патот по инерција води нагоре. Се разбира, притоа секогаш виси над главата онаа опомена: кој високо лета, ниско паѓа. Плус, стравот од паѓањето. Но, за среќа, до тоа, во случајов не дојде. Напротив.

Ајде по ред. Да почнеме од крајот. На крајот се виде дека она што на стартот звучеше сомнително, беше само производ на сите наши, во генетскиот код втиснати, авторитетни во стилот: кај го можеме ние тоа? Оти на крајот, следеа честитки. Не по потекло од „општа култура и примерно поведение“, туку заслужени. Значи: честитање! Годишно-ново, обновено издание (лани не се одржа) на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаци“ во Битола, кој што се одржа од 14 до 18 октомври, беше, во глобала, навистина „Нов поглед, ново препознавање“. Погледот првенствено беше концепиран врз филмовите. Интернационалниот имиџ на Фестивалот, во прва линија, му го обезбедија тие и нивните автори. Притоа, се случи, она што ретко се случува со разните меѓународни - домашни фестивали откако Југославија се распадна. Ним, придавката - интернационални, од тогаш наваму, им припаѓа по силата на факти-

те: бившите републики станаа држави, па така и бившите домашни фестивали се престорија во меѓународни. Во случајов со „Браќата Манаци“ тоа не беше случај. Напротив. Доказан материјал е списокот на потеклото на прикажаните филмови и нивните имиња и „презимиња“. И по нив, свеченото затворање на Фестивалот и поделбата на наградите. Ноќ, исто така со имиџ на интернационалност, не само заради составот на жирито (Домик Вилен од Франција - претседател, членови: професор Владимир Василевски од Полска и Љубе Петковски, снимател од Македонија, прогласен на годинашниот Фестивал за доајен на македонската камера), туку и заради начинот на поделбата на наградите коишто на фестивалот му обезбеди „акредитив“ за иднина: наградите им беа врачени на најуспешните, без употреба на клучеви и калаузи од локално производство. Згора на сè и гламурот кој на свеченото затворање му го даде опаковката од филмска музика и кабаре посветено на филмот во реализација на режисерот Љупчо Тозија. Башка што наградите и образложенијата, госпоѓата претседател на жирито, Доминик Вилен ги соопштуваше на француски, а други ги преведуваа на англиски, па сето тоа доби мирис на канскиот филмски фестивал. И што е за овие простори важно да се нагласи; не беше воопшто фол, демек, си играме интернационалност, и глумиме дека некој меѓу публиката не нè разбира, па преведуваме. Повеќејазичноста беше со вистинска употреблива вредност.

Овде би требало да следи и списокот на големиот (ама, навистина голем број) филмски гости од четиринаесет странски земји и списокот на учесници на стручниот семинар за филмска камера, кој во две сесии работеше во речиси неверојатна атмосфера: темите и дискусантите не само што не се исцрпуваа, туку се размножуваа во стилот на „перпетум мобиле“. Има уште: филмски изложби, промоции на филмска литература, портрети на филмски сниматели, прес-конференции организирани и водени со високо професионален стил, презентација на најнови филмски производи на компанијата „Агфа - Геверт“, катадневен фестивалски билтен и плакат со светски имиџ.

И така, доаѓаме до четвртиот фестивалски ден. Запираме тука: 17 октомври, недела (ова ќе биде лирски пасаж во досегашното епско дејствие на текстот, ама се нема друго - таков беше денот. н.з.) Значи, недела. Некаква, ама баш вистинска недела. Од оние битолските, со свеченост во воздухот: бијат камбаните на црквата „Света недела“, конзулите рано наутро пијат кафе во шолјички од јапонски порцелан и ликер во мали кристални чашки, седнати во своите раскошно магични одаи, во куќите со педигре и со венецијански огледала... Но, добро, било така некогаш, сега останале од сето тоа спомени, како сенки во истите тие куќи и истите тие огледала, и по некои далечни потомци кои го одржуваат ритуалот во името на свеченоста на некој посебно скап и свет миг. Колку за да се има директен допир со минатото, што во овој град успеало да се скамени на многу места, начини и луѓе. Исто како значењето и духот на браќата Манаки, и нивниот долг поглед низ Камерата 300, распослан од дамина до новиот поглед на годинашниот фестивал.

Тој ден, фестивалските случувања почнаа најрано, уште во 9 часот утрото, невообичаено време за еден фестивал, но таков беше денот - не како другите. Неговите прапочетоци треба да се бараат можеби токму во некоја од тие стари куќи со сенки на драги луѓе во венецијанските огледала, но тоа се веќе нешта од сферата на тајните. Јавното е ова: новинарите и гостите имаа средба со грчкиот режисер Тео Ангелопулос. Средбата беше озаглавена како прес - конференција, но се претвори во нешто друго. Во некаква светлина што се разли по лицата на сите присутни за долго да трае. Звучи премногу поетски? Така и беше. Средбата заврши со стихови што Ангелопулос ги изговори наместо крај, отргнати од крајот на неговиот уште неснимен филм за патувањето на Одисеј по Балканот, низ времето и просторот од дамина до денес. Светски познатиот и прославен грчки режисер и човек на универзалната мисла, прв пат беше меѓу нас, во Македонија („Прашањето на границите е прашање на нашите лични, внатрешни граници. Овие другиве можат да се минат, со помош на желбата и волјата“ - цитат од неговото гово-

рење), дојден во Битола наспорти рамките што ги поставуваат актуелните политички односи меѓу нашата и неговата земја: „Обидувајќи се, како што велеше Мastroјани во мојот филм „Запрениот чекор на штркот“ да ја чујам музиката зад звукот на дождот“. И уште рече (Ангелопулос на средбата, а не Мastroјани во филмот) дека ако една душа сака да се запознае себе си, треба да се погледне во нејзе слична душа. Или: постојат нешта што не ги избираме, туку тие нас не бираат. Како филмот, или како сопствената земја - од нејзините мириси, звуците, боите, јазикот, не можеш да се одречеш. Тие се како твоја кожа. Исто како и сопствениот филмски израз. Ако човек го послуша внатрешниот глас ќе остане свој, во спротивно ќе биде само еден од другите... И така, еден час и половина - прашања и одговори кои се претворија во интимен разговор меѓу него и присутните, на тема: на тема сè - од политика (густо втисната низ маргините на видливите редови на разговорот) до филм, од филм до длабока интима, од интима до вселена, од вселена пак назад кон себе си и кон единствената заедничка идеја, негова и наша, за потребата од надминување на сите граници што ги делат луѓето и народите.



Мето Јовановски и Дариус Конци

Втората половина од тој - четвртиот фестивалски ден, ја исполнија младите. По проекцијата на македонскиот омнибус „Светло сиво“, денот стана свеж, млад, нов и здрав. Во Фестивалот влезе вирус и ја крена температурата, предизвикувајќи некаква чудна грозница. Филмот е составен од три поединечни филма на студентите од трета година на ФДУ - Скопје, режисерите „во проект“ Александар Поповски („Птицата Урбу и Девица“), Срѓан Јаникиевски („Wonderful world“) и Дарко Митревски („Гавол во срцето“) работени според сценаријата на младиот Дејан Дуковски, и видени низ камерите на Бранд Ферро, Владимир Самоиловски и Апостол Трпески. Во него освен повеќе познати македонски артисти, улогите ги толкуваат уште повеќе непознати но, идни - познати, артисти. Засега, имињата на сите споменати и неспоменати, на малкумина нешто би можеле да им значат. Но, тоа што го покажаа не остава место ниту за минимум дилема: нивното време не доаѓа, туку е веќе тука. Наспроти стравувањата на „загрижените“ дека „од многу фалби децата можат да се расипат“, единствено што треба да им се пружи е поддршка: секаква и материјална плус - останатото сами умеат да го изведат. Методите во стилот на Макаренко, за да не се случи неславно да завршат на самиот старт (треба ли веднаш да ги сосечеме за да им се олади главата?) повеќе од сигурно е - за нив се неподобни. Новите деца очигледно знаат како да го постигнат она што го сакаат. А, тоа што на некои стари возрасни, кои предолго дишеле во животот сè ист воздух, им е тешко да ги сместат нивните филмови во препознатливите фиоки и фиокички, не е проблем на „светло сивите“, туку на сиво - сивите.

Притоа, во истиов контекст треба да се спомене едно веќе „готово“ младо филмско лице. Не од оние кои ветуваат, туку од ретките кои ветеното веќе го остваруваат: артистот Владо Јовановски. Дел од неговата лична карта: вработен на први април годинава во МНТ - Скопје, дебитира во два македонски филма: „Македонска сага“ на режисерот Бранко Гапо и „Гавол во срцето“ на Дарко Митревски, третиот филм од омнибусот „Светло сиво“. И кај искусниот режисер, и кај новопечениот, го покажува истиот резултат:

особен интерес и успех. Но, на овие два филма, премиерно прикажани во Битола, допрва посебно ќе навратиме.

И, на самиот крај на текстот, малку „валкани фестивалски алишта“ на виделина. Не за друго, туку колку да бидат задоволени барачите на влакна во јајцето, со посебна препорака: „Ги памтам само среќните денови“ (Габи Новак и Арсен Дедик). Значи „алиштата“: да се почнеа подготовките на организацијата на Фестивалот совреме, како што тоа се прави со сите меѓународни филмски манифестации од висок ранг, не ќе се случеа никакви измени во програмата во последен миг од „објективни причини“; коктелот во чест на филмот „Светло сиво“ не ќе беше во исто време кога и проекцијата на албанскиот филм „Смртта на еден коњ“, па оттука него ќе можеа да го видат и уште некои други освен нивните автори; последната ролна од филмот „Не плачи, љубов моја“ совреме ќе стигнеше во киносалата, па ќе знаевме дали „тие“ живееја среќно до гробот... Потоа: на свадбената свеченост на некои битолски младенци на вториот кат од „Домот на културата“, не ќе мораа неканети - да присуствуваат и учесниците во прес-конференцијата со англиските продуценти на филмот на Милчо Манчевски (кој сега се снима во Македонија) заседнати на првиот кат од истиот тој Дом. Потоа: битолските кафеани, освен една единствена во највисок светски ранг - „Кондор“, ќе работеа со специјално фестивалско продолжено време (овие поплаки треба да се испратат на задна пошта - битолска полиција, или на нивните наредбодавци). Потоа: хотелот „Европа“ во Отешево, „домаќин“ на последната средба на фестивалците, или ќе треба да си го смени името или „Ако е ваква Европа, тогаш одбиваме во неа да влеземе“ (цитат: артистот Никола Ристановски, игра во „Светло сиво“, а ова го кажа во хотел „Европа“ - во живо: римата е случајна - н.з.). Потоа: во иднина би морало да има странски новинари, барем толку колку што има странски филмови. И на самиот крај: немојте случајно да сте помислиле дека случајно немаше поканети гости и филмови од Србија? Оти, драги мои дами и господа, филмот е само филм, сето друго е сериозна работа.

Јагода Михајловска - Георгиева

Фестивал (со задоцнување) БИТОЛА - ФИЛМСКИ ГРАД НА КОНЗУЛИТЕ

Македонците во жирито на својот прв меѓународен филмски фестивал кој се одржа минатата година во средината на октомври во Битола го поканиле и соработникот (Доминик Вилен, која може да биде и соработничка) на француското списание „Каје ди синема“. Така „имав можност да ја запознаам за Балканот стратешката и отсекогаш значајна земјичка која се наоѓа на самата граница со Бугарија, Албанија и Грција...“

Љуѓето од Скопската Кинотека кои го организирале фестивалот, за натпреварувачката програма избрале 15 филмови. На фестивалот пристигнале поканетите од блиските (авторот на статијата ги спомнува Словенците) и „братските“ (Бугари, Чеси, Пољаци и Руси) земји, но и Албанците, Турците, Израелците, Американците, Англичаните и Французите (кои се далеку од Македонија или политички или географски). На поканата одговорил и Тео Ангелопулос, во светот исклучиво (понекогаш дури и премногу) ценет режисер чиј последен филм се создава (или веќе е создаден) надвор од Грција.

Францускиот член на жирито на фестивалот во Битола потоа ги запознава читателите со градот кој во почетокот на веков бил центар на култура и го нарекувале и „градот на конзулите“ и им објаснува кој бил Милтон Манак (прв филмски снимател на Балканот).

Првиот македонски филмски фестивал им беше посветен токму на директорите на фотографијата и затоа на него со својот филм (режија: Тони Гатлиф) „Не плачи, љубов моја“ учествуваше и Жак Лоасло, претседател на францускиот Сојуз на директорите на фотографија.

За најдобри жирито ги прогласи снимателите одн. директорите на фотографија Вилко Филач („Аризона Дрим“), Сергеј Мачилски (за тоа како употребил Совколор во некој руски филм) и Владимир Самоиловски (за „Македонска сага“, која ја режирал Бранко Гапо). Албанскиот „Смртта на коњот“ кој на скроман и стравичан начин го открива процесот на сосем банална репресија, и израелскиот „Неверојатна молитва“, приказна за младите, хомосексуалците и уживателите на дрога, се филмови кои на францускиот член на битолското жири му се чинеа најинтересни.

Во рамките на својот фестивал скопската Кинотека организира и колоквиум на кој, секој со сопствено искуство за тоа „како да се држи настава за филм“, учествуваа претставниците на сите земји собрани меѓу 14 и 18 октомври минатата година во Битола.

Информацијата е без сомнение интересна (македонската Кинотека веќе долго време се наоѓа во меѓународното здружение на филмските архиви ФИАФ чиј член минатата година стана и Архивот на Словенија) иако е три месеци стара. На трезвен човек, се разбира, не му паѓа на памет да каже: Словенци, Македонците се посposобни од вас, вие од својот филмски маратон во Порторож никогаш нема да направите меѓународна манифестација. Па нема секоја земјичка која станала независна да има свој меѓународен филмски фестивал! Но на човек му запира здив кога ќе утврди дека Македонците „еден, два, три“ во Битола собраа толку странски филмски автори. И стигнаа со информацијата за фестивалот во „Каје ди синема“ (што е нормално бидејќи еден од соработниците на списанието го поканиле во жирито). Ако Македонците го имаат Милтон Манак, ние Словенците ги имаме Карл Гросман, Милка и Метод Бадјура.

ВЕСНА Р.МАРИНЧИЧ

Превод од словенечки јазик: А.Лапе

НОВ ПОГЛЕД НОВО ПРЕПОЗНАВАЊЕ (ОБРАЌАЊЕ ДО ГОСТИТЕ НА ФЕСТИВАЛОТ)

Што има уште да се види со филмот, што остана уште да се препознае во филмот? Нели е сè веќе видено и доживеано? Така некако се обиде да си ја смири совеста духот на мрзливоста, ако го соочите со потребата од промислување и дополнително доживување на медиумот кој се потпира на најмоќното човеково сетило - видот. Наспроти тоа, нашето поаѓалиште е дека, не само што сè не е видено, туку не е ни догледано.

Токму поради тоа, во дослух со новата културно-историска ситуација, со новата култура на политиката, сакаме докрај да ја изостриме субјективната оптика во препознавањето на кинематографските вредности. Таквата автономија на изборот, како иманентно естетски чин, но и како битна одредница на човекувањето - која овде-онде беше неотпорна, понекогаш и заложена кон непродуктивни обзира од разна провениенција - еве се обидуваме да ја препознаеме и да ја промовираме во нов поглед на нашата размена на кинестетски идеи и вредности со светот.

Втемелувајќи го принципот на индивидуалноста во одбирот и доживувањето на уметничкото дело, ние всушност, го профи-

лираме нашиот автентичен вкус. Притоа ги откриваме неговите цивилизациски, културни и национални корени, но пред сè креативноста на творечката личност и патиштата на проникнувањето со трансценденталниот свет на уметноста. Конечно, со помножувањето на бројот на субјектите на рецепцијата, на што со право рефлектира нашиот собир, најнепосредно се проширува перспективата на универзалноста на филмот, како негова зададена, но никогаш недовршена можност.

Во реализирањето на таквата замисла ние ја вложуваме сета страст и сета љубов спрема филмот. Меѓутоа, не криеме дека сакаме и нив да ги оплемениме, да им ја најдеме нивната мерка со знаењето, да го побараме нивниот искуствен еквивалент. Затоа на Фестивалот на филмската камера - ползувајќи ја ретката можност да се најдат еден покрај друг еминентни и квалификувани истражувачи и теоретичари на филмот и на снимателската работа, и врвни мајстори на камерата - ќе се згодат средби на кои ќе се промислуваат и кондензираат теориски и праксеолошки сознанија и искуства за најфилмскиот сегмент на филмот - камерата. Со иста љубопитност и занес нашиот поглед ќе го сосре-

доточиме и на новите технолошки пронајдоци, на иновациите од подрачјето на филмските материјали, кои ги прошируваат претпоставките на создавањето. Во таа смисла нашата манифестација е отворена за сите иницијативи на индустријата, за сите идеи на компаниите кои на каков било начин се допираат со филмот.

Со особено задоволство - се надевам дека ги делаам чувствата и на нивните автори - „овде и сега“, пред овој репрезентативен урнек на кинестетската критичка свест, ги промовираме и македонските филмски остварувања. И тие се соочени со нов поглед и ново препознавање, вредности кои ќе овозможат да се објективизираат релевантни сознанија за нивните уметнички доблести.

Задачите кои си ги поставивме, дури и најсериозните, сакаме да ги реализираме во сплет на систематичност и спонтаност. Затоа нашата Програма е придружена со изложби, промоции, филмски и театарски кабареа, вечери на филмска музика и колоквијални проекции. Отаде, една од големите предности на овој собир ја препознаваме во можноста филмските творци да воспостават непосредни контакти, да разменуваат искуства и создаваат нови пријателства. Во тоа сум убеден, сесрдно ќе им помогнат граѓаните на Битола, културните работници и институциите на градот домаќин.

Не знам дали ние ќе се искачине на врвот на сите наши идеи и замисли, но се дигнавме на прсти за таму.



Од свеченото отворање на фестивалот на филмската камера „Браќа Манак“ - Битола '93

ПОЗДРАВНА РЕЧ НА СВЕЧЕНОТО ОТВОРАЊЕ НА 14-ОТ ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАКА МАНАКИ“ - БИТОЛА '93

Почитуван Господин Претседателе, дами и господа, вљубеници во филмската магија, која ја еманира таинствената енергија, која нè собра овде заедно да ја славиме нејзината моќ, обединети и блиски. Ние се препознаваме себеси низ многуте човечки судбини, кои по 14-ти пат извираат од овој екран, облагородувајќи ја нашата личност со високите естетски и етички вредности што ни ги нудат синеастите.

Тоа е, би се рекло, онаа ирационална димензија на филмот, која, како и љубовта, никогаш докрај не ќе успееме да си ја објасниме себеси. Но, помалку значајна не е и културната димензија на овој Фестивал на филмската камера, длабоко втемелена во живеењето на овој древен град, Битола. Тој ја имал привилегијата првин во него - воопшто во македонската култура - да оживеат подвижните слики. Ако можеме да говориме за спонтаноста на раѓањето на овој Фестивал во минатото, денеска можеме да зборуваме за еден негов нов поглед во филмската уметност, кон визуелниот феномен што ќе рече за еден негов нов поглед кон светот, за еден духовен нуклеус. Тој не успева само да ги провоцира нашите сетила, туку и нашата свест и совест и да го снажи нашиот дух во животната борба. Колку да се навидум сурови сликите на светот што ни ги откриваат синеастите, тие се слики на нашата реалност. Тие се нашата сегашност, истовремено и застрашувачко предупредување за нашата иднина. Тоа е оној нов однос спрема вистината, што широко ни ги отвора суниците, но и ни го стега срцето. Оттаму свесниот чин на секој поединец спрема злото што самите го создаваме стапува денес најкреативна енергија на нашата планета, обликувајќи нови контури на нашето живеење, активна култура, нов хуманизам, меѓународна заедница со разбирање, нови зелени површини, нови слободи на човекот.

Ете, тоа ново видување на сегашнината и на иднината, новото препознавање на самите себеси, откривањето и поттикнувањето на безграничната енергија на поединецот - во својата концепција го вгради Фестивалот на филмската камера „Брака Манаки“ во Битола. Укажувајќи на својата особеност, но и со достоинство истакнувајќи дека овде сме дојдени, пред сè, да го доживееме уметничкото дело како нешто неделиво, истовремено ја нагласуваме креативната визуелизација, снимателската имажинација, која се искачи високо на уметничкото скалило, и неа да ја наградиме, не само во слава на првите сниматели на Балканот браќата Манаки, туку и поради неодоливата моќ на филмската илузија која ја креираат снимателите, која успева да се доближи до вистината, до самиот живот. Снимателите на филмот непрестано откриваат нови можности и ни даруваат фасцинантни глетки на светот.

Затоа овој Фестивал му е посветен на новиот филм и на неговите креатори - снимателите.

ПРОМОТИВНА РЕЧ ЗА ДВЕ ФИЛМОЛОШКИ ИЗДАНИЈА

(Зборник трудови од симпозиумот посветен на филмот „Малиот човек“ и Кинопис бр. 8, издавач: Кинотека на Македонија, 1993 година, Скопје)

Ми причинува задоволство што на еден ваков собир на луѓе кои го сакаат и познаваат филмот треба да го највам излегувањето од печат на две изданија на Кинотеката на Македонија, со кои таа врска со седмата уметност добива нови предизвици. И книгата „Малиот човек“ и Кинописот број 8 го подгреваат љубопитството, тој битен фактор во градењето и одржувањето на личната и колективната култура и информираност. Такви двигатели, заедно со другите какви што се нормалното консумирање на новопроизведени дела, профилтрираното претставување на кинотечната ризница, поседувањето на некое од многубројните светски познати специјализирани списанија и, пред сè, уживање во хипотетичкото нормално вклучување на домашните креативни сили во меѓународната размена на вредности, од сосема познати причини изостануваат. Ние значи токму во овие изданија добиваме импулс кој треба да покрене голем, речиси, празен простор.

Затоа, кога на овој фестивал ги држиме овие две изданија в раце, ние веројатно придонесуваме да расте севкупната возбуда

поради возобновувањето на Манакиевите смотри, а правиме ова задоволство да биде и покомплетно. А зошто го велíme тоа?

Бидејќи филмот, како најмлада уметност, веројатно и го има тој пех да му недостига минатото, барем во димензии во кои тоа го имаат другите уметности. Тоа минато, без кое културниот живот на секој народ, нема комплетна верификација, мора да биде погусто, поосмислено истражено и претставено, добро зачувано од сите случајности и од забораот, па затоа она што го нудат книгата „Малиот човек“ и Кинописот и, воопшто, Кинотеката на Македонија, како издавач, е токму тоа - докомплетирање на легитимацијата на филмското минато пред очите на јавноста, дури и документ за сите околности во кои се прават и живеат филмовите.

„Малиот човек“ осветлува еден период кој е доста деликатен, речиси шуплив, без духовна клима која би можела да остави трага која и ден - денес би била видлива. Впрочем, и самото постоење на овој филм за многумина е изненадување. Па затоа, и самите аналитичари кон оваа задача на фрлање нова светлина кон „Малиот човек“ пришле доста ладно, внимателно одмерувајќи го секој доказ, нов податок или вредност. Тука, секако, пред сè, влијае фактот што во свеста на врсниците на ова дело, каде што „Вардар

филм" се јавува главно во продуцентска ролја, останале спомени од некаква поданичка полит-култура која била подготвена да финансира сè што од меродавно место ќе ѝ биде наложено, дошепнато или едноставно што изгледало погодно. Најнеобичните белешки и забелешки се токму од оние што зеле активно учество во создавањето на филмот, особено од оние што денес креваат раце од него, не сакајќи да се секаваат на дел и од сопствениот живот.

Но, сепак, мнозинството аналитичари, помлади по години и без скрупули во однос на својот удел во создавањето на филмот и на времето во кое тој е сниман, не го отфрлуваат ова дело толку лесно, свесни дека во релативно скудната историја сите, па макар и најдребните значења мораат да бидат истребени, прочистени, објаснети. Една од најголемите мани на нашиот најчесто единствен продуцент "Вардар филм" да биде лесно втурнат во непознати предели, обично имала и своја светла страна. Така настанаа нашиот прв филм во боја, а во случајот со "Малиот човек" можеби првиот порелевантен социјален филм, потоа интересни експерименти со акциониот жанр во дел од опусот на Жика Митровиќ и слично. Како и во историјата на народот, и тука се пројавени жилавости кои изненадувале, докази за моќта на извлекување некаква добивка и во најнеповолните околности. Таа добивка секако не може да се мери само финансиски. Таа е видлива како во поглед на тематското отворање кон еден потценет жанр во тогашната југословенска кинематографија, така и во поглед на завидниот визуелен стандард со оглед на неверојатно скромните технички ресурси, па и во кадровски поглед - еден тогашен помошник режисер денес има завиден опус зад себе во областа на филмот и телевизијата, а едно мало дете стана познат актер. Ова се, секако, само дел од ресурсите на ова дело чии вредности, можеби звучи нескромно, ако не беше оваа книга немаше и да ги осознаеме. Така одново се враќаме кон функцијата на истражувањата кои ги спроведува Кинотека-та, а кои ја докажуваат потребата филмот, воопшто, како уметност и посебно како уметнички напор да има зачувана историја!

"Кинопис" - от број 8 одново ја потврдува виталноста на критичката свест, понекогаш и совеста на ова поднебје кога е во прашање филмот. Тука имаме и интересни истражувања кои значат опседнатост на авторот, долгогодишна преокупација, како што е истражувањето за киноприкажувачкото минато на Битола, градот кој е денес наш домаќин. Тоа е многу значаен документ за интересот кон седмата уметност кој постоел уште на почетокот на веков токму тука, веројатно и пошироко за културата, а и податок за тоа каква публика е создавана со години, како доказ дека сè што постои сега и што ќе го видиме вечер, на премиерата во 20 часот, не настанало сега и тука наеднаш, туку дека е сево ова само алка во бесконечниот синџир на љубопитството за таинствената светлина на кинопроекторот.

Од областа на теоријата имаме интересен превод на текст од истакнатиот загребски критичар Хрвое Турковиќ за привлечноста на фабулизмот. Потоа следуваат рефлексии на младата Сузана Милевска за односот меѓу филмот и другите уметности, тема за која Милевска како да се специјализира и покажува сè поголема компетентност.

Текстот на Весна Масловариќ нè потсетува на 100 - годишнината од појавата на филмот, а оние на Игор Старделов и Илинденка Петрушева на тридецениско растојание од скопската катастрофа, евидентирани на филмската лента, и постоењето на "Средбата на солидарноста" како фестивал на аматерскиот филм. Тука се и рапортите од Канскиот и Виенскиот фестивал.

Една од поинтересните книги за македонскиот филм, онаа на Мирослав Чепинчиќ, е претставена од Георги Василевски, а имаме и грст прикази за тековниот репертоар, на начин кој, се надевам, ќе ви остави впечаток дека е за нијанса подлабок и поаналитичен, во секој случај неизбрзан во споредба со дневната критика.

Сево ова ни дозволува да заклучиме дека и обете изданија имаат свое место денес, во предвечерјето на фестивалското отворање - тие се сосема во согласност со онаа девиза на Манакиевите средби за уште еден нов поглед кон нештата.

РЕЧ НА ОТВОРАЊЕТО НА ИЗЛОЖБАТА ПОСВЕТЕНА НА ЉУБЕ ПЕТКОВСКИ

Од трите елементи на филмската естетика - литературната подлога/основа, актерската игра и ликовноста-вистинските познавачи и љубители на филмот најмногу ја сакаат, ценат и вреднуваат неговата визуелност. Затоа има полно естетичко оправдување славењето на камерманите, односно на ликовните елементи на филмовите. Впрочем, филмот е чедо на сликата, подвижна слика во нејзината полнота, ликовност во акција и тек.

Отворањето на изложбата на снимателот Љубе Петковски нè потсетува на овие суштествени елементи на филмската уметност. Тој е супер-свезда на македонскиот филм - како снимател во најголем број македонски филмови, како остварувач на највисоки ликовни вредности во нашиот филм и како првокласен креатор во македонската филмска уметност. Имено, неговиот ликовен сензибилитет и култура дадоа основен белег на најголемите вредности на македонската кинематографија (заедно со другите претставници на филмската ликовност од негова-

та генерација, како што се Бранко Михајловски и Мишо Самоиловски), а истовремено претставуваат и дел од големите достигнувања на севкупната ликовна уметност во Македонија во изминатите четири децении.

Да се зборува за еден снимател пред неговата изложба тоа значи да се биде свесен за тоа дека се изложени само фрагменти и инсерти. Делото на еден снимател, всушност, претставува огромна низа кадри, инсерти, дублови, еден непрестан протек на ликовната доживеалица транспонира во дело и одраз на стварноста, кој низ филмското уметничко дело зборува за стварноста и за поттикот кој го имале луѓето што го создале тоа ново уметничко дело.

Пред изложбата за делото на Љубе Петковски (за кој поопстојно ќе се зборува на портретот на снимателот) остануваме восхитени од големината и успешноста на творецот. Тој мајстор на камерата ги оправдува нашата љубов за филмот и сите успеси на македонската кинематографија.

ТРАНСФОРМАЦИИ НА ФИЛМСКИОТ ФОРМАТ

(воведен збор на Семинарот за филмска камера)

Не знам колку ова ќе биде интересно за овој аудиториум, оти филмскиот формат е онаа ситуација која, се разбира, ја наложува неговата индустриска природа. Тој формат е создаден, ако не се лажам некаде во 1888 година. Тоа е она што го нарекуваме стандарден формат. Потоа, нели следуваат и некои други формати какви што се оние од 8; 9, 5 и 16 милиметри, таканаречените супстандардни формати.

Но без оглед на историските факти, филмскиот формат, односно просторот на кадарот, секогаш останува за нас, во феноменолошка смисла, еден рецептивен модел со кој ние ја чувствуваме или, пак, на некој начин ја апсорбираме филмската глетка.

Прашањето тука е, значи, некаде во нашата рецептивна моќ или немоќ. Сензибилитетот на гледачот секогаш реагира на нешто што е поатрактивно, на нешто што, всушност, означува една кинестетска позиција. Поконкретно таа позиција, тој рецептивен модел, да го наречеме така, е верувам битна ситуација не само за гледачот, туку и за оној што го создава филмското дело.

Сега овде јас ќе се повикам малку и на сопствената гледачка емпирија, која на крајот на краиштата, сепак, ме наведува на мислењето дека филмот, еве, непосредно пред неговиот стогодишен јубилеј, некаде запрел од овој аспект, во својата медиумска еволу-

ција. За да ја дообјаснам оваа теза, а потпирајќи се врз некои мои истражувања, кои, главно, се врзуваат за македонската играна продукција би се обидел во една реминисценција да илустрирам на кој начин се реперкуираше промената на филмскиот формат на овој план.

Колку што јас имам евидентирано, во македонската играна продукција се снимени само неколку филмови во панорамска техника, на таканаречен скоп-формат. Овде би ги наброил, почнувајќи, можеби, од првиот и најатрактивниот „Мис Стоп“, па преку „Солунските атентатори“, потоа мислам дека тука се и „Три Ани“, па сè до „До победата и по неа“ и „Каде по дождот“ и мислам дека севе ова завршува со сјајно снимениот во панавижн техника, „Јад“.

Од ова, како што можеме да заклучиме, по квантитет не баш толку богато искуство во снимање со панорамска техника, јас, сепак, би ги издвоил оние елементи кои, како што кажав пред малку на рецептивен план го карактеризираат овој однос, или оваа метаморфоза на форматот.

Мошне прилагодливата природа на човечкото око, овде силно соучествува во надградувањето на просторната илузија, што претставува, секако, фундаментална карактеристика на филмот како уметничка изразна структура. Кај таканаречениот систем на

панорамски филм, оваа карактеристика ја доживува својата, пред сè, оптичка метаморфоза, која со себе натаму имплицира низа психофизиолошки реакции, кои самата acomodација на окото, не секогаш ги компензира на задоволителен начин. Накусо, веднаш да забележам, дека оваа комплексна причина, освен многу други наоѓдени со текот на практиката, ќе биде решавачка за извесна редуцирана, односно унифицирана прифатеност на оваа оптичка техника каква што е денеска, таканаречената „вајд-скрин“. Но говорејќи, да речеме, за времето на „Мис Стон“, скоп-системот претставувал, без сомнение, не толку наметната, колку што ни се чини нужна еволутивна фаза во филмската фотографија и исто така, еден определен нов естетски став спрема филмскиот кадар.

Сфатен на тој начин, како нов во многу нешта видеоизменет визуелно-пластичен модалитет на филмската изразна структура, скоп-системот ќе донесе, пред сè, екстензија на површината на кадарот, а со ова значително се зголемува и дијагоналата на функционалното движење на објектот во неговите рамки. Просторните импликации во овие услови, натаму доминантно ќе влијаат врз ритмот на филмското дејствие. Меѓутоа парадоксално, од овој аспект, е тоа што уште во почетокот на употребата на овој систем, тој

беше во извесна смисла и жанровски обележен со тоа што со него главно се снимаа таканаречените акциони филмови, вестерни, псевдо-историски спектакли, воопшто, авантуристички филмови, каде што токму ритмот на дејствието е посебно акцентиран.

Сепак, се чини, во творечка смисла скоп-системот на некој начин, што се однесува до самиот кадар, ја зацврстува неговата реалистичка наративна веродостојност. По извесна ретенција на филмското дејствие скоп-техниката на овој начин како свој феноменолошки код набргу ќе прими и некои непожелувани елементи, така што наместа ќе отстапат дотогашните специфичности на визуелната нарација, кои при оваа постапка во голема мера дејствуваат како чисто пиктурална дескрипција.

Филмската глетка вообличена во оваа форма понекогаш и не дејствува во смисла на визуелната и психолошката анализа на сцената. Аналитичката наративна низа - монтажата - во која подеднакво се сообразени и двата елемента, визуелниот и психолошкиот, го создава соодветниот ритам, кој овде не зависи само од ликовното варирање на дистанцата, на просторот, туку и од моторичката фреквенција на објектите во рамките на кадарот.

На ова рамниште филмската глетка главно функционира како хоризонтална ком-



Од работата на семинарот за филмска камера

позиција, во структура на која постојат мошне мали потреби за евентуално менување на аголот на гледањето, со што се намалува и визуелната вредност на ликовното издвојување на детали во рамките на една ваква композиција. Ако прифатиме и се задржиме врз една ваква констатација, можеме да заклучиме дека таа може во голема мера да ја обесили претходно споменатата парадоксална ситуација, во врска со употребата на скоп-техниката во жанровска смисла.

Впрочем, творците, снимателите на „Мис Стон“, на „Каде по дождот“ и секако на „Јад“, од самиот почеток тоа го насетуваат така што употребата на панорамската постапка тука значи не само проширување на просторот на кадарот и просторот за дејствувањето на актерите, туку и пластичен ентитет во кој ќе се сместат што поголем број информации за времето за кое станува збор во овие дела. За сево ова во материјалите од кои се направени сценаријата за споменатите филмови, наоѓаме колку драматуршки оправдана, толку и визуелно-пластично погодна фактура.

Ова го велам и поради тоа што временската дистанца, по многу извори во уметничкото обликување, претставува една метаморфоза која паѓа во искушение времето да го направи просторно, што од своја страна е една метафора која на филмот како изразна форма, без сомнение, му прилега така што тој тоа искушение и го совладува по мера на неговата естетска поставеност.

Од друга страна, сепак, мораме да нагласиме дека трансформациите на филмскиот формат, бездруго макар и преку извесен визуелен прагматизам означува извесен „сигнум темпорис“, кој со отстранети пластични недостатоци сè уште трае. Основната опасност, која, се разбира, не мора нужно да биде и естетски недостаток, овде е пулсирањето на просторот, неговото, да кажеме, условно дишење или „празен од“, кој во филмовите кои се снимаат денес во овие формати, секогаш среќно успева да се компензира со строго и прецизно изведените динамички движења на камерата. Погодноста на овие формати за една, така да кажеме, табло-презентација на визуелниот материјал, без оглед на неговата мизансценска организира-

ност го израмнува скоп-форматот со некои типолошки ликовни композиции. Во исто време, таквиот ликовен простор тендира кон извесно нарушување на вообичаената пиктурална стигматизација. Средишниот простор на сликата, централното јадро на кадарот, останува повеќе или помалку, за визуелната кристализација на идејата, и понатаму, но решавачките ликовни сегменти понекогаш се поместуваат поблиску до рабовите на кадарот.

Овој на извесен начин спекулативен ликовен шематизам, се разбира, може и да изневери во својата финална орнаментика. Линеарните судирања што се толку чести во сликарското творештво, во просторот на форматот добиваат многу покомплексен карактер на судирање на статички и динамички елементи на визуелниот материјал.

Оваа вака по малку воопштено изнесена проблематика има свои визуелно-пластични резонанси во онаа низа филмови спомнати на почеток снимени на панорамски формат. Овде, пред сè, мислам на една забележителна застапеност на пластичен план, на иконографските традиции од оваа почва, се разбира, во една кинематографска перспекција. Ова ми се чини веќе беше акцентирано со самото појавување на „Мис Стон“, а секако таа тенденција се афирмира со филмот „Јад“. Оживеаните пластични извори на овој начин, несомнено го имаа оној вкус на автентичност, која сметајќи на спомнатата кинематографска, односно кинестетска перспекција во рамките на просторот на форматот, сега веќе не се само пиктурални елементи, туку и активни компоненти на кадарот, на неговата ритмичка структура.

Во многу елементи на ваквиот концепт на ликовен план на филмското дело, може да му се најдат аналогии и во македонското фреско-сликарство, особено во решавањето на динамичката композиција на дејствието. Иконолошките акценти композиционо соодветни, а ритмички, се разбира, надградени во оној решавачки кинестетички слој се очигледни и во оформувањето на кинематографската поетика на кадарот во овој формат и во македонските играни филмови во скоп-техника, но сметам дека тоа би требало да биде предмет на една посебна анализа.

РЕЧ НА ОТВОРАЊЕТО НА ИЗЛОЖБАТА НА БУГАРСКИОТ ФИЛМСКИ ПЛАКАТ

Имам задоволство да ве поздравам со „добредојде“ на изложбата на бугарскиот филмски плакат и да ви ги предадам најискрените желби за успех од директорот на Бугарската национална филмотека, г-дин Васил Живков. Во исто време сакам да им ја искажам и нашата најискрена благодарност на колегите од Македонската кинотека со чија иницијативност и напори беше овозможено презентирањето на оваа скромна изложба на бугарскиот филмски плакат од последните четири десетлетја на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ во гостоприемниот град Битола.

Бугарскиот филмски плакат, во изминатиов период, ги изодуваше, рака под рака, сите маки и радости на нашиот филм. Историјата на нашиот филмски плакат започнува кон крајот на 20-тите и почетокот на 30-тите години. Од тој најстар период се зачувани неколку скапоцени примероци сместени во колекцијата на нашата национална филмотека и тие за жал бидејќи се уникатни примероци, не ѝ се достапни на пошироката јавност,

туку само на истражувачите. Уште во тие дамнешни години постои сознанието дека филмскиот плакат не треба само да информира, туку да биде автохтоно уметничко дело на кое ќе му се верува. Тогаш се формира еден круг ликовни уметници кои се впуштаат во непознаницата што се нарекува филмски плакат. Меѓу нив најпознати се Александар Жендов, Николај Шмиргела, Вера Лукова, Преслав Кршовски, Крум Попов.

Во последниве четири десетлетја, од чии примероци е составена и презентиранава изложба, се потврдува фактот дека филмскиот плакат има два родитела и една маќеа. Творечката инспирација на ликовниот уметник ја облагородува филмската идеја и се раѓа, за секој филмски плакат, творба како реализирана графика на естетичката идеја на авторот. Потоа, оваа творба паѓа кај „маќеата“ - печатарската база. За жал, мора да констатираме дека во изминатиов период Бугарија не успеа да развие добра печатарска база. И затоа низ целиов изминат период

се слушаше големото негодување на ликовните уметници-плакатисти зашто нивниот творечки импулс толку лесно се уништува при печатењето. Но и покрај ова бугарскиот филмски плакат успеа да ја оформи природата на бугарската плакатерска школа: совладан цртеж со сигурна рака и еден творечки немир, емоционалност, што ги раѓа линиите на една чиста стилизација. Имено, бугарскиот филмски плакат во своите најдобри примероци оди по линијата на естетичко оформување, а не на илустративност. Тој покажува голем респект и им дава предност на динамиката и движењето во содржинската страна и остава силен печат врз една нежна поетичност во конечното оформување.

Но, тука доаѓаме до една интересна констатација: во изминатиов период бугарскиот филмски плакат претставуваше неотмен дел од декоративното обликување на нашите градови. Во своите најдобри примероци тој беше ефектен преку својата вистинитост и убедливост на пластичниот израз.

Значајно е тоа што, со текот на времето, се востанови традиција на познати уметници, кои не одбегнуваа да учествуваат во создавањето на филмскиот плакат, и покрај

печатарските проблеми. Така, меѓу најзначајните филмски дизајнери (плакатиери) кај нас се Асен Старејшински, Божидар Икономов, Огњан Фунев, Парашкев Фереџанов, Димитар Ташев. Овие автори беа носители и на меѓународни признанија за бугарскиот филмски плакат од Варшава и Москва, Сан Франциско и Брно, Букурешт и Венеција.

Денес во областа на филмскиот плакат создаваат автори од различни генерации. Друго е прашањето што, денес, ограничениот, од кризата, бугарски филм има големо влијание и врз можностите на ликовниот плакатерски израз. Но, сепак, творечкиот потенцијал е големо богатство на една култура. Кризите доаѓаат и одминуваат, а традицијата е нешто што останува. Бугарските филмски плакатиери-уметници ја докажаа својата љубов спрема тоа мало парченце хартија, врз кое можат да ја откријат својата модерна асоцијативност, да експериментираат. Затоа што во тоа творештво, трајно во времето и осудено да остане во колекциите на филмотеките, е неопходна големата љубов спрема филмот - љубовта што нè обединува сите нас филмачии од светот.

Превод од бугарски: И.Петрушева



Од отворањето на изложбата на бугарскиот филмски плакат

ПО ПОВОД РЕВИЈАТА НА АМАТЕРСКИ ФИЛМОВИ ОД МАКЕДОНИЈА

Аматерскиот филм на Македонија, на овој фестивал на филмската камера, се претставува со десет избрани филма, кои симболично го отсликуваат континуитетот на постоењето на овој вид филмско творештво во македонската кинематографија. Имено, на оваа Ревииа може да се видат филмови од постарата генерација филмски аматери, како и филмови на оние помладите и најмладите со своите најнови, а некои и со своите први аматерски остварувања. Прикажувањето на овие десет филма носи со себе и една друга симболика - аматерскиот филм во Македонија своите историски корени ги носи од првите аматери (пионери) на филмот на Балканот, браќата Манаки (Милтон и Јанаки), кои со своите автентични филмски кадри ги поставија основите на документарниот филмски жанр, кој нашите филмски аматери до ден-денес го негуваат со посебен жар, покрај, се разбира, краткиот игран и експериментален филм.

Македонскиот аматерски филм, во својот повеќедецениски развој, има создадено

еден импозантен филмски опус од преку 800 „мали“ филмови во сите жанрови (документарниот, играниот, анимираниот, цртаниот и експерименталниот). Голем дел од овие филмови учествувале на многубројни домашни и меѓународни фестивали каде што освојувале голем број награди, што од своја страна, на филмските аматери им овозможуваше да ги добијат аматерските звања од филмски аматер I класа до кандидати мајстори на аматерскиот филм, а денес тие се на прагот да добијат и неколку највисоки звања - мајстори на аматерскиот филм.

Аматерскиот филм во Македонија имал свој подем и пад, минувал низ кризи и премрежја, но сепак ентузијазмот секогаш бил победник и овозможувал, и во најкризните времиња, да се снимаат филмови. Овие десет избрани филма, со своите тематски и синеастичко-стилски преокупации, се доказ за тој незгаслив ентузијазам кој грчевито настојува да се одржи, покрај сите придружни проблеми во ова наше време и мигови на живеење.

РЕЧ НА СВЕЧЕНОТО ЗАТВОРАЊЕ НА ФЕСТИВАЛОТ

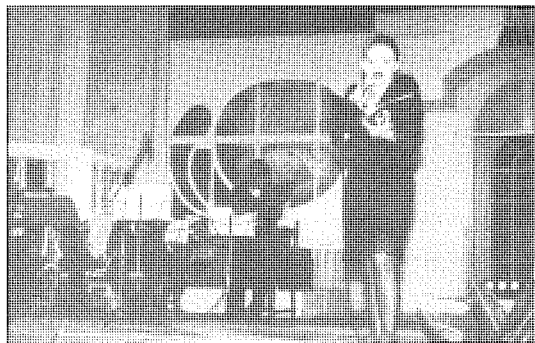
Бидете сигурни дека нема многу да зборувам.

Едно време знаевме дека секој добар филм трае 120 минути. Меѓутоа и добрите фестивали траат 120 саати. Овој е еден од тие таквите.

Организаторите, знаејќи дека крајот е секогаш понепријатен од пријатниот почеток, па таа пријатна задача за крајот ми ја доверија мене. Меѓутоа, во ова време од нокта, сепак, ми причинува огромна чест да го објавам официјалниот крај на 14-от фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“, а во исто време да го објавам почетокот на подготовителните работи за 15-от.

Мислам дека Битола била и ќе остане место, не само на филмските сниматели, изготвители го прават она главното, туку и на сите добронамерни луѓе. И, еве, се доближува крајот на векот и како што овој век го започнаа браќата Манаки, посакувам, тука во Битола, филмските сниматели и, воопшто, филмските работници да го објават почетокот на идниот век.

Оставајќи ве во пријатни исчекувања за 15-от фестивал „Браќа Манаки“, сите ве поздравувам.



На почетокот и на крајот од фестивалот

ПРОГРАМА НА ФЕСТИВАЛОТ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ“ БИТОЛА '93

14.10.1993 (четврток)

14,00 Прес конференција

15,00 Промоција на филмолошка литература („Малиот човек“, Кинопис бр. 8)

15,30 Отворање на Изложба посветена на творештвото на Љубе Петковски

20,00 Свеченс отворање на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манакѝ“ - Битола '93

Филмска програма

20,30

БЕРЛИН ВО БЕРЛИН (BERLIN IN BERLIN), Турција

Продукција: Plato Film Production

Режија: Синан Четин

Директор на фотографијата: Ребека Хас

Улоги: Хулија Авшар, Чем Езер, Армин Блок

23,00

АРИЗОНА ДРИМ (ARIZONA DREAM), Франција-САД

Режија: Емир Кустурица

Директор на фотографијата: Вилко Филач

Улоги: Џони Деп, Феј Данавеј, Џери Луис

15.10.1993 (петок)

9,00 Полагање венец и цвеќе на гробот на Милтон Манакѝ

10,00 Семинар за филмска камера (прва сесија)

12,00 Прес конференција

13,00 Отворање на Изложба - Бугарски Филмски плакат

13,30 Презентација на најновиот асортиман на филмски производи на компанијата „Агфа Геверт“

Филмска програма

20,00

МАКЕДОНСКА САГА, Македонија

Продукција: ТФРЗ „Пегаз“ - Скопје

Режија: Бранко Гапо

Директор на фотографијата: Владимир Самоиловски

Улоги: Билјана Танеска, Мето Јовановски, Кирил Поп Христов, Бедија Беговска

22,00

Коктел за авторите и гостите на филмот „Македонска сага“

22,00

ИЛОНА И КУРТИ (ILONA & KURTI), Австрија

Продукција: SK Film und Fernseh Productions

Режија: Рејнхард Швабеницки

Директор на фотографијата: Франк Брун

Улоги: Елфи Ешке, Хано Пошл, Милена Зупанчич

24,00

ЖЕНА СО ЦВЕКИЊА И СО ШАМПАНСКО (ЖЕНШИНА С ЦВЕТАМИ И ШАМПАНСКИМ) Русија

Продукција: Старлаит и Антарес филм

Режија: Владимир Граматиков

Директор на фотографијата: Александар Антипенко

Улоги: Ирина Маљешева, Виктор Соловјев, Борис Иванов

16.10.1993 (сабота)

10,00 Семинар за филмска камера (втора сесија)

12,00 Прес конференција

13,00 Портрет на Илхан Аракон, филмски снимател од Турција

Филмска програма

17,00

ФРЕДИ (FREDDIE), долгометражен анимиран филм, Англија

Продукција: Hollywood Road Film Productions LTD

Режија: Јон Ацевски

Директор на фотографијата: Рекс Невил

20,00

КАНАРСКА ВРСКА, Чешка Република

Продукција: Кареа, Јан Бекер, Јам Медиа Сопек, Колумбус

Режија: Иво Трајков

Директор на фотографијата: Владимир Холомек

Улоги: Ивана Чилкова, Милош Копецки

22,00

ЖДРЕПКА, Бугарија

Продукција: Амата филм

Режија: Иванка Грабчева

Директор на фотографија: Виктор Чичов

Улоги: Ања Пенчева, Коста Цонев

24,00

НЕВЕРОЈАТНА МОЛИТВА (AMAZING GRACE), Израел

Продукција: Amazing Grace LTD

Режија: Амос Гутман

Директор на фотографијата: Амнон Злајт

Улоги: Ривка Микаели, Шарон Александер

17.10.1993 (недела)

9,00 Прес конференција со Тео Ангелопулос

Филмска програма

10,00

КИКС, Русија

Продукција: Студио „ТТЛ“ телерадиокомпанија

Режија: Сергеј Ливнев

Директор на фотографија: Сергеј Мачилски

Улоги: Евдокија Германова, Љубов Германова

12,00 Прес конференција

13,00 Портрет на филмскиот снимател од Македонија, Љубе Петковски

16,00 Ревија на аматерски филмови од Македонија:

1. ПОТЕРА (игран, колор, 16 мм., 12 мин.)

Петре Чаповски, Слободан Костовски

2. САМАТРА (документарен, колор, 8 мм., 8 мин.)

Радислав Ристевски, Крунислав Пешевски

3. ЗАШТИТА НА КУЛТУРНИТЕ СПОМЕНИЦИ ВО ГРАДСКИОТ ПАРК (игран, ц/б, 16 мм., 6,5 мин.)

Стефан Сидовски, Бранко Ристовски

4. ЕХ-6 (експериментален, колор, 16 мм., 8 мин.)

Петре Чаповски, Слободан Костовски

5. ПРОЗОРИ, ВРАТИ, КАЛДРМА (документарен, колор, 16 мм., 2,5 мин.)

Стефан Сидовски, Бранко Ристовски

6. БИЛЕТ ВО ЕДЕН ПРАВЕЦ (игран, колор, 16 мм., 14 мин.)

Александар Поповски, Бранд Ферро

7. ГОСПОДИН НИКОТИН (документарен, видео-колор, 9 мин.)

Дионис Пашлаков

8. КВАЗИМОДО (игран, видео-колор, 12 мин.)

Методи Манев, Зоран Атанасовски

9. НЕОБИЧЕН ДЕН (документарен, видео-колор, 9,5 мин.)

Александар Поповски, Бранд Ферро

10. ДВОР (игран, видео-колор, 11 мин.)

Александар Поповски, Бранд Ферро

Филмска програма

17,00

ТАНЦ НА ПОЛАРНИТЕ МЕЧКИ (LAD ISBJORNENE DANSE), Данска

Продукција: Metronome Productions A/S, Danish Television, Danish Film Institute

Режија: Биргер Ларсен

Директор на фотографија: Бјорн Бликст

Улоги: Томи Кентер, Андерс Шубај

20,00

СВЕТЛО СИВО, Омнибус, Македонија

Продуцент: „Пегаз“, ФДУ, „Вардар филм“, МТВ

Режија: Александар Поповски, Дарко Митревски, Срѓан Јаниќиевиќ

Директори на фотографијата: Бранд Ферро, Владимир Самоиловски, Апостол Трпески

Улоги: Стево Спасовски, Синоличка Трпковска, Александар Чамински

22,00 Коктел за авторите и гостите на филмот „Светло сиво“

22,00

СМРТТА НА ЕДЕН КОЊ (VDEKJA E KALIT), Албанија

Продукција: Albafilm Studio Paraquet

Режија: Сајмур Кумбара

Директор на фотографија: Бардул Мартинијани

Улоги: Тимо Флоко, Рајмонда Булку

24,00

НЕ ПЛАЧИ, ЛЉУБОВ МОЈА (PLEUR PAS, MY LOVE), Франција

Продукција: KG Production

Режија: Тони Гатлиф

Директор на фотографија: Жак Лоасло

Улоги: Жан Пјер Сантие, Фани Ардан, Реми Мартен

23,00 Кабаретска програма

СПОМЕНИ ВО НОКТА - музичко куклено кабаре

Продукција: Театар за деца и младинци - Скопје

Режија: Боњо Лунгов (к.г.Софија)

Улоги: Татјана Кочовска, Изабела Новотни, Марија Новак, Елена Мошевска, Свездана

Ангеловска, Драган Довлев, Тони Михајловски, Игор Маџирич, Зорица Панчиќ, Ирина

Митевска, Ирина Цилимингас, Владимир Лазовски

18.10.1993 (понеделник)

Филмска програма

10,00

ГОРИЛАТА СЕ КАПЕ НА ПЛАДНЕ (GORILLA BATHES AT NOON), Германија, СР Југославија

Продукција: Alert Film, von Vietinghoff Film Produktion, Ekstaza

Режија: Душан Макавеев

Директори на фотографија: Александар Петковиќ, Миодраг Милошевиќ,

Улоги: Светозар Цветковиќ, Александра Ројмек

11,00 Излет во Преспа

12,00 Прес конференција, хотел „Европа“, Отешево

Филмска програма

20,00

СОМЕРСБИ (SOMMERSBY), САД

Продукција: Le Studio Canal +, Regency Enterprises, Alcor Films

Режија: Јон Амиел

Директор на фотографија: Филип Русло

Улоги: Ричард Гир, Џоди Фостер

22,00 СВЕЧЕНО ЗАТВОРАЊЕ

- Концерт на филмска музика

- Филмско кабаре

- Доделување на наградите

PROGRAMME OF THE FILM CAMERA FESTIVAL "MANAKI BROTHERS" - BITOLA 93

14.10.1993 (Thursday)

- 14,00** Press Conference
- 15,00** Promotion of the film literature ("The Little Man" and Kinopis no.8)
- 15,30** The opening of the exhibition honouring the works of Ljube Petkovski
- 20,00** The grand opening of the Film Camera Festival "Manaki Brothers" - Bitola 1993

Film Programme

- 20,30**
BERLIN IN BERLIN, Turkey
Production Company: Plato Film Production
Director: Sinan Cetin
Director of Photography: Rebekka Haas
Starring: Hulya Avsar, Cem Ozer, Armin Block
- 23,00**
ARIZONA DREAM, France, USA
Director: Emir Kusturica
Director of Photography: Vilko Filac
Starring: Jonny Depp, Faye Dunaway, Jerry Lewis

15.10.1993 (Friday)

- 9,00** Placing a wreath and flowers on Milton Manaki's tomb
- 10,00** Film camera seminar (first session)
- 12,00** Press conference
- 13,00** The opening of the exhibition "Bulgarian film posters"
- 13,30** A presentation of the company "Agfa - Gevert"

Film Programme

- 20,00**
MACEDONIAN SAGA, Macedonia
Production: Pegaz - Skopje
Director: Branko Gapo
Director of Photography: Vladimir Samoilovski
Starring: Biljana Taneska, Meto Jovanovski, Kiril Pop Hristov
- 22,00** A cocktail for the authors and guests of the film "Macedonian saga"
- 22,00**
ILONA & KURTI, Austria

Production: SK Film und Fernseh Pro
Director: Reinhard Schwabenicky
Director of Photography: Frank Bruhne
Starring: Elfi Eschke, Hanno Poschl, Milena Zupanchich

24,00

A WOMAN WITH FLOWERS AND SHAMPAGNE, Russia
Production: Star Light and Antares Film
Director: Vladimir Gramatikov
Director of Photography: Aleksandar Antipenko
Starring: Irina Malesheva, Viktor Solovjev, Boris Ivanov

16.10.1993 (Saturday)

- 10,00** Film camera seminar (second session)
- 12,00** Press conference
- 13,00** A portrait of Ilhan Arakon, a director of photography from Turkey

Film Programme

- 17,00** Special projection
FREDDIE, UK
Production: Hollywood Road Film Productions
Director: Jon Acevski
Director of Photography: Rex Neville
- 20,00**
CANARIAN CONNECTION, Szech Republic
Production: Jam Media
Director: Ivo Traikov
Director of Photography: Vladimir Holomek
Starring: Ivana Chilkova, Milosh Kopecky

22,00

THE LOT, Bulgaria
Production: Amata Film
Director: Ivanka Grabsheva
Director of photography: Viktor Chichov
Starring: Anja Pencheva, Kosta Conev

24,00

AMAZING GRACE, Israel
Production: Amazing Grace LTD.
Director: Amos Gutman
Director of photography: Amnon Zlait
Starring: Rivka Michaeli, Sharon Alexander

17.10.1993 (Sunday)

- 9,00** Press conference with Teodoros Angelopoulos

Film Programme

10,00

CRACKED, Russia

Production: Studio TTL (Teleradio Company)

Director: Sergey Livnev

Director of photography: Sergey Machilski

Starring: Yevdokia Germanova, Lyubov Germanova

12,00 Press conference

13,00 A portrait of the Macedonian director of photography Ljube Petkovski

16,00 A reueiv of Macedonian amateur films: PURSUIT

(Feature, color, 16mm., 12 min.)

Petre Chapovski / Slobodan Kostovski

SAMATRA

(documentary, color, S 8 mm., 8 min.)

Radislav Ristevski / Krunislav Pesevski

PROTECTION OF CULTURAL MONUMENTS IN THE TOWN'S PARK

(feature, b/w, 16mm., 6,5min)

Stefan Sidovski / Branko Ristovski

EX-6

(experimental, color, 16mm., 8 min.)

Petre Capovski / Slobodan Kostovski

WINDOWS, DOORS, COBBLESTONES

(documentary, color, 16mm., 2,5 min)

Stefan Sidovski / Branko Ristovski

ONE WAY TICKET

(feature, color, 16mm., 14 min.)

Aleksandar Popovski / Brand Ferro

MR. NIKOTIN

(documentary, video-color, 9 min.)

Dionis Pashlakov

QUASIMODO

(feature, video-color, 12 min.)

Metodi Manev / Zoran Atanasovski

AN ANUSUAL DAY

(documentary, video-color, 9,5 min.)

Aleksandar Popovski / Brand Ferro

A YARD

(feature, video-color, 11 min.)

Aleksandar Popovski / Brand Ferro

Film Programme

17,00

DANCE OF THE POLAR BEARS, Denmark

Production: Metronome Productions A/S, Danish Television, Danish Film Institute

Director: Birger Larsen

Director of Photography: Bjorn Blixt

Starring: Tommy Kenter, Anders Schoubye

20,00

LIGHT GRAY, Omnibus, Macedonia

Production: Pegaz, FDU, Vardar Film, MTV

Directors: Aleksandar Popovski, Darko Mitrevski, Srdjan Janicievic

Directors of Photography: Brand Ferro, Vladimir Samoilovski, Apostol Trpeski

Starring: Stevo Spasovski, Sinolichka Trpkovska, Aleksandar Chaminski

22,00 A coctail for the authors and guests of the film "Light Gray"

22,00

DEATH OF THE HORSE, Albania

Production: Albafilm Studio Paraquet

Director: Sajmur Kumbara

Director of Photography: Bardhyl Martiniani

Starring: Timo Filloko, Rajmonda Bulku

24,00

DON'T CRY, MY LOVE, France

Production: KG Production

Director: Tony Gatlif

Director of Photography: Jacques Loiseleux

Starring: Fanny Ardant, Jean-Pierre Sentier, Remi Martin

Cabare Programme

23,00 "Night Reminiscence" - a musical puppet cabare

Production: The childrens theatre, Skopje

Director: Bonjo Lungov

Starring: Tatjana Kochovska, Izabela Novotni, Marija Novak, Elena Moshevaska, Zvezdana Angelovska, Dragan Dovlev, Toni Mihajlovski, Igor Madzirov, Zorica Panchic, Irina Mitevaska, Irina Cilimingas, Vladimir Lazoski

18.10.1993 (Monday)

Film Programme

10,00

GORILLA BATHES AT NOON, Germany, FR Jugoslavia

Production: Alert Film, von Vietinghoff Film Production, Ekstaza

Director: Dushan Makaveev

Director of Photography: Alesandar Petkovic, Miodrag Miloshevic

Starring: Svetozar Cvetkovic, Alexandra Rohmig

11,00 A trip to Prespa

12,00 Press conference in the "Europa" hotel in

Oteshevo
Film Programme
20,00
SOMMERSBY, USA
Production: Le Studio Canal +, Regency Enterprises, Alcor Films
Director: Jon Amiel

Director of Photography: Philippe Rousselot
Starring: Richard Gere, Jodie Foster
22,00
OFFICIAL CLOSING
- A film music concert
- Film cabare
- Presentation of the awards

PROGRAMME DU FESTIVAL DE LA CAMERA CINEMATOGRAPHIQUE "LES FRERES MANAKI" - BITOLA '93

14.10.1993 (jeudi)

14,00 Conférence de presse
15,00 Promotion de la littérature cinématographique ("Le petit homme", Kinopis no.8)
15,30 Vernissage de l'exposition consacré à l'oeuvre de Ljube Petkovski
20,00 Ouverture solennelle du Festival de la caméra cinématographique "Les Frères Manaki" - Bitola '93

Programme cinématographique

20,30
BERLIN IN BERLIN, La Turquie
Production: Plato Film Production
Réalisation: Sinan Cetin
Image: Rebekka Haas
Interprétation: Halya Avsar, Cem Ozer, Armin Block
23,30
ARIZONA DREAM, La France, USA
Réalisation: Emir Kusturica
Image: Vilko Filac
Interprétation: Jonny Depp, Faye Danaway, Jerry Lewis

15.10.1993 (vendredi)

9,00 Des gerbes de fleurs seront déposées sur le tombeau de Milton Manaki
10,00 Séminaire sur la caméra cinématographique (première séance)
12,00 Conférence de presse
13,00 Vernissage de l'exposition: AFFICHE CINEMATOGRAPHIQUE BULGARE

13,30 Présentation des nouveaux produits cinématographiques de la compagnie "Alfa Gevert"
Programme cinématographique

20,00

SAGA MACEDONIENNE, Macédoine
Production: TFRZ „Pegaz" - Skopje
Réalisation: Branko Gapo
Image: Vladimir Samoilovski
Interprétation: Biljana Taneska, Meto Jovanovski, Kiril Pop Hristov

22,00 Cocktail pour les auteurs et pour les invités du film "Saga macedonienne"

22,00

ILONA & KURTI, Austria
Production: SK Film und Fernseh Pro.
Réalisation: Reinhard Schwabenitzky
Image: Frank Bruhne
Interprétation: Elfi Eschke, Hanno Poschl, Milena Zupancic

24,00

FEMME AVEC DES FLEURS ET DU CHAMPAGNE, Le Russie
Production: Star Light et Antares Film
Réalisation: Vladimir Gramatikov
Image: Aleksandar Antipenko
Interprétation: Irina Maleseva, Viktor Solovjev, Boris Ivanov

16.10.1993 (samedi)

10,00 Séminaire du caméra cinématographique (deuxième séance)

12,00 Conférence de presse

13,00 Portrait d'Ilhan Arakon, opérateur turque
Programme cinématographique

17,00

FREDDIE, film d'animation, Angleterre
Production: Hollywood Road Film Productions
Réalisation: Jon Acevski
Image: Rex Neville

20,00

CONNEXION DE CANARIES, République Tchèque

Production: Jam Media

Réalisation: Ivo Taikov

Image: Vladimir Holomek

Interprétation: Ivana Chilkova, Miloch Kopecku
22,00

TIRAGE AU SORT, La Bulgarie

Production: Amata film

Réalisation: Ivanka Grabcheva

Image: Viktor Chichov

Interprétation: Anja Pencheva, Kosta Conev
24,00

PRIERE INCROYABLE, Israel

Production: Amazing Grace LTD.

Réalisation: Amos Gutman

Image: Amnon Zlait

Interprétation: Rivka Michaeli, Sharon Alexander

17.10.1993 (dimanche)

9,00 Conférence de presse avec Theo Angelopoulos

Programme cinématographique

10,00

CAFFE, La Russie

Production: Studio TTL / Teleradio com.

Réalisation: Sergey Livnev

Image: Sergey Machilski

Interprétation: Evdokija Germanova, Ljubov Germanova

12,00 Conférence de presse

13,00 Portrait du l'opérateur Ljube Petkovski de la Macédoine

16,00

Revue des films d'amateurs de la Macédoine:

1. POURSUITE (en couleur, 16 mm., 12 min)

Petre Chapovski / Slobodan Kostovski

2. SAMATRA (documentaire en couleur, 8 mm., 8 min.)

Radislav Ristevski / Krunislav Pesevski

3. PRESERVATION DES MONUMENTS DANS LE PARK DE LA VILLE

(c/b, 16 mm., 8 min)

4. EX-6 (experimental en couleur, 16 mm., 8 min)

Petre Chapovski / Slobodan Kostovski

5. FENETRES, PORTES, KALDRMA (documentaire en couleur 16 mm., 2,5 min.)

Stefan Sidovski / Branko Ristovski

6. ALLER SIMPLE (en couleur, 16 mm., 14 min.)

Aleksandar Popovski / Brand Ferro

7. MONSIEUR NIKOTIN (documentaire, video en couleur, 9 min.)

Dionis Pashlakov

8. QUASIMODO (video en couleur, 12 min.)

Metodi Manev / Zoran Atanasovski

9. JOUR EXTRAORDINAIRE (documentaire, video en couleur, 9,5 min.)

Aleksandar Popovski / Brand Ferro

10. LA COUR (video en couleur, 11 min.)

Aleksandar Popovski / Brand Ferro

Programme cinématographique

17,00

DANSE DES OURS POLAIRES, Le Danemark

Production: Metronome Productions A/S, Danish

Television, Danish Film Institute

Réalisation: Birgen Larsen

Image: Bjorn Blixt

Interprétation: Tommy Kenter, Anders Schoubye

20,00

GRIS CLAIR, Omnibus, Macédoine

Production: TFRZ „Pegaz“, FDU, Vardar Film MTV

Réalisation: Aleksandar Popovski, Darko Mitrevski, Srdjan Janicievic

Image: Brand Ferro, Vladimir Samoilovski, Apostol Trpeski

Interprétation: Stevo Spasovski, Sinolicka Trpkovska, Aleksandar Caminski

22,00 Coctail pour les auteurs et les invités du film „Gris Clair“

22,00

LA MORT D'UN CHEVAL, L'Albanie

Production: Alba Film Studio

Réalisation: Sajmur Kumbara

Image: Bardhyl Martiniani

Interprétation: Timo Filoko, Rajmonda Bulku

24,00

PLEUR PAS, MY LOVE, La France

Production: KG Production

Réalisation: Tony Gatlif

Image: Jacques Loiseleux

Interprétation: Fanny Ardant, Jean-Pierre Senti-er, Remi Martin

Programme cabaret

23,00

SOUVENIRS NOCTURNES - cabaret musical de marionettes

Production: Théâtre pour les enfants et pour la jeunesse, Skopje

Réalisation: Bonjo Lungov

Interprétation: Tatjana Kocovska, Izabela Novotni, Marija Novak, Elena Mosevska, Zvezdana Angelovska, Dragan Dovlev, Toni Mihajlovski, Igor Madzirov, Zorica Pancic, Irina Mitevska, Irina Cilingas, Vladimir Lazoski

18.10.1993 (lundi)

Programme cinématographique

10,00

GORILLA PREND SON BAIN A MIDI, RF d'Allemagne et RF Yougoslavie

Production: Alert Film, von Vietinghoff Film production, Ekstaza

Réalisation: Dusan Makaveev

Image: Aleksandar Petkovic, Miodrag Milosevic

Interprétation: Svetozar Cvetkovic, Alexandra Rohmig

11,00 Excursion à Prespa

12,00 Conférence de presse, Hôtel „Evropa“, Otesevo

Programme cinématographique

20,00

SOMMERSBY, YSA

Production: Le Studio Canal +, Regency Enterprises, Alcor Film

Réalisation: Jon Amiel

Image: Philippe Rousselot

Interprétation: Richard Gere, Jodie Foster

22,00 CLOTURE SOLENNELLE

- Concert de musique cinématographique

- Cinéma cabaret

- Remise des prix

ОДЛУКА НА ЖИРИ КОМИСИЈАТА НА XIV ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ" - БИТОЛА '93

Жири комисијата во состав:

- Доминик Вилен (Франција), претседател
- Владислав Василевски (Полска), член
- Љубе Петковски (Македонија), член

откако ги виде сите филмови пријавени и прикажани на овој Фестивал, на својата завршна седница одржана на 17 и 18.10.1993 година, го констатира високото ниво на квалитетот на снимателските остварувања во филмовите прикажани на овој Фестивал кои уште еднаш го потврдија високото реноме на оваа творечка компонента.

Скоро без исклучок снимателот творец, умешно користејќи ги можностите на современата технологија, техника и оптика, ги надградува природните амбиентални и светлосни ресурси, создава подвижни слики полни со драмски набој и атмосфера и ставајќи го сето тоа во функција на основната мисла и

порака, дава крупен придонес за настанувањето на дела со несомнени и трајни визуелни вредности.

Во такви околности, при таква изедначеност на високата оценка на снимателските остварувања во прикажаните филмови, жриго смета дека, иако за нијанса повеќе од другите, придонесоа одредени дела па затоа според правилата на овој Фестивал одлучи:

1. „Бронзена камера 300" и 1000 ДМ, да му се додели на снимателот Владимир Самоиловски, за снимателската работа во филмот „Македонска сага" во режија на Бранко Гапо.

2. „Сребрена камера 300" и 2000 ДМ, да му се додели на снимателот Сергеј Мачилски, за снимателската работа во филмот „Кикс" во режија на Сергеј Ливнев.

3. „Златна камера 300" и 3000 ДМ, да му се додели на снимателот Вилко Филач, за снимателската работа во филмот „Аризона дрим" во режија на Емир Кустурица.

4. „Камера 300“ и 1000 ДМ за најдобро дебитантско остварување, да му се додели на Владимир Самоиловски за работата во филмот „Македонска сага“ во режија на Бранко Гапо.

Жири комисијата, одлуката за доделување на наградите ја донесе едногласно.

*Фестивал на филмската камера
„Браќа Манаки“ - Битола 93*

Жири комисија:

- 1. Доминик Вилен - претседател*
- 2. Владислав Василевски - член*
- 3. Љубе Петковски - член*

**DECISION
OF THE JURY OF THE 14-TH FILM CAMERA
FESTIVAL "MANAKI BROTHERS"
- BITOLA '93**

The jury consisting of:

- Dominique Villain (France), president
- Vladislav Vasilevsky (Poland), member
- Ljube Petkovski (Macedonia), member

after seeing all the submitted and shown films on this Festival, on its final session held on the 17 and 18-th of October 1993, has affirmed the high level of quality achieved in the field of film camera, which once again confirmed the high repute of this creative component.

Almost without exceptions, skilfully using the possibilities offered by the modern technology, technique and optics, the cameraman awards the environmental and light resources, creates motion pictures full of dramatic tension and atmosphere, putting all this in function of the fundamental idea and message, greatly contributing to the creation of works with undoubted and permanent visual values

In such circumstances, according to the jury, for the high evaluation of the achievements in the field of the film camera, certain works contribute a little bit more than the rest of the films shown on this Festival. According to the rules of the Festival, the jury has decided:

1. To award "The Bronze Camera 300" and 1000 DM to the cameraman Vladimir Samoilovski for his work on the film "Macedonian Saga", directed by Branko Gapo.

2. To award "The Silver Camera 300" and 2000 DM to the cameraman Sergey Maschilski for his work on the film "Cracked", directed by Sergey Livnev.

3. To award "The Golden Camera 300" and 3000 DM to the cameraman Vilko Filach for his work on the film "Arizona Dream", directed by Emir Kusturica.

4. To award "Camera 300" and 1000 DM to Vladimir Samoilovski for best debut in the film "Macedonian Saga" directed by Branko Gapo.

The decision about the awards was made unanimously.

*Film Camera Festival "Manaki Brothers" -
Bitola '93*

The jury:

- Dominique Villain - president*
- Vladislav Vasilevsky - member*
- Ljube Petkovski - member*

**DECISION
DU JURY DU XIV^{eme} FESTIVAL DE LA CAMERA
"LES FRERES MANAKI" - BITOLA '93**

Le jury composé de:

- Dominique Villain (France), présidente
- Vladislav Vasilevsky (Poland), membre
- Ljube Petkovski (Macédoine), membre

après avoir vu tous les films présentés au Festival, à la dernière réunion du 17 et du 18.10.1993 a constaté le niveau élevé de la qualité des films présentés au Festival qui ont affirmé, une fois de plus, la grande renommée de la composante créative.

L'auteur créateur, en utilisant les possibilités de la technologie, la technique et de l'optique, presque sans exception, complète des ressources de la lumière, et d'ambiance en faisant des images mobiles pleines de drama et d'atmosphère et tout cela en fonction de la pensée et du message principal, en donnant une grande contribution pour la création d'oeuvres avec des valeurs constantes et indoutables.

Dans des conditions d'unification de la haute évaluation de la caméra, dans des films présentés, le jury a constaté que certains films ont une plus grande contribution (d'une nuance plus que les autres). Et c'est pour cela, que selon les règlements du festival, le jury a accordé les prix suivants:

- Le troisième prix "Caméra 300 de bronze" (d'une somme de 1000 DM) a Vladimir Samoilovski pour son travail sur le film "La saga macédonienne" du réalisateur Branko Gapo.

- Le deuxième prix "Camera 300 d'argent" (d'une somme de 2000 DM) a Serguei Matchilski pour son travail sur le film "Cracked" du Réalisateur Serguei Livnev.

- Le premier prix "Caméra 300 d'or" (d'une somme de 3000 DM) au directeur de la photographie Vilko Filatch pour le film "Arizona dream" un film d' Emir Kusturica.

- Le prix "Camera 300" pour la meilleure réalisation de caméra de débutant est accordé a Vladimir Samoilovski pour son travail sur le film "La saga macédonienne" de Branko Gapo.

La décision a été prise à l'unanimité par le jury.

Le festival de la caméra "Les frères Manaki" - Bitola '93

Le jury:

1. Dominique Villain, présidente
2. Vladislav Vasilevsky, membre
3. Ljube Petkovski, membre

Summary

FILM CAMERA FESTIVAL "MANAKI BROTHERS" - BITOLA '93

The foundations of the Film Camera Festival in Bitola, were built on Marsh 5-th, 1979, when in the town by Dragor River was held a modest ceremony dedicated to the 15-th anniversary of the death of Milton Manaki. Then, it was agreed that after a month /in April/ Manaki encounters should be held with films from the former Yugoslav Republics. This is how actually the Film Camera Festival started.

Till 1991, it was called a Festival of Yugoslav Film Camera /for feature films and documentaries/, and due to the changes that followed, in 1993 it becomes an international festival, named as "Film Camera "Manaki Brothers" Festival.

The festival that took place in 1993 /the 14-th one/, included in its official competition 16 films from 14 countries, out of which the festival jury announced as the best, the camera works of Vilko Filač for the film "Arizona Dream", Sergej Mačilski for "Cracked" and Vladimir Samoilovski for "The Macedonian Saga".

Besides the film program, the festival included some other contents like the Film Camera Seminar, the presentation of the latest assortment of "Agfa Gevert", programs dedicated to the festival doyens, the cameramen Ilhan Arakon from Turkey and Ljube Petkovski from Macedonia, the exhibition of the Bulgarian film posters, the review of Macedonian amateur films, promotion of new film issues etc.

Resumé

FESTIVAL DE LA CAMERA CINEMATOGRAPHIQUE "FRERES MANAKI" - BITOLA '93

Les débuts du Festival de la caméra cinématographique à Bitola datent du 5 mars 1979 quand dans la ville sur la rivière Dragor est organisée une commémoration pour le quinzième anniversaire de la mort de Milton Manaki.

Il a été convenu qu'au mois d'avril de la même année se tiennent les "Rencontres de Manaki" avec des films de l'ancienne Yougoslavie et c'est ainsi qu'est né le Festival de la caméra cinématographique.

Jusqu'en 1991 il portait le nom de "Festival de la caméra cinématographique yougoslave" (films et documentaires) mais avec les changements qui sont survenus dans le pays, en 1993 il devient Festival international sous le nom "Festival de la caméra cinématographique Frères Manaki". Au Festival de 1993 (14^{ème}) il y avait 16 films de 14 pays en concurrence officielle. Le jury a donné le prix au meilleur cameraman Vilko Filač pour le film "Arizona Dream", a Sergej Mačilski pour "Kiks" et a Vladimir Samoilovski pour "Saga macédonienne".

Parallèlement avec le programme cinématographique du Festival se déroulaient beaucoup d'autres activités comme le séminaire de la caméra cinématographique, présentation du nouvel assortiment d'Agfa Gevert, programme consacré aux doyens des cameramans Ilhan Arakon de Turquie et Ljube Petkovski de Macédoine, exposition des affiches de cinéma bulgare, la revue des films amateurs de Macédoine, promotions des nouvelles publications cinématographiques...

KИНОПИС

списание за историјата, теорија-
та и културата на филмот и на
другите уметности
Број 9 (5), 1993
ISSN 0353-510X
УДК 778.5+791.43
жиро сметка 40100-603-11763
Издавач
Кинотека на Македонија
п.ф.161, 91000 Скопје
тел.(091)228-064
За издавачот
Борис Ноневски
Главен и одговорен уредник
Илинденка Петрушева
Редакција
Георги Василевски, Бојан Ива-
нов, Фидан Јаковски, Јелена
Лужина, Дубравка Рубен, Љупчо
Тозија
Издавачки совет
Ацо Петровски (претседател),
Георги Василевски, Д-р Милан
Гурчинов, Фидан Јаковски, Мето
Јовановски, Марко Ковачевски,
Благоја Куновски, Мирјана Ми-
тевска, Мето Петровски, Или-
нденка Петрушева, Столе По-
пов, Емил Рубен, Мишо Самои-
ловски, Цветан Станоевски,
Златко Теодосиевски, Љупчо
Тозија и Љубомир Цуцуловски

Ликовна и графичка опрема
Ладислав Цветковски

Лектор
Елка Јачева

Систематизација по УДК
Оливера Ивановска

Превод на англиски
Жанета Станоевска

Превод на француски
Елена Никодиновска

Коректура
И. Петрушева

Компјутерска обработка на тек-
стот
„Догер” - Скопје

Печатница
НИПРО „Нова Македонија”

тираж: 700 примероци

излегува двапати годишно

„Кинопис” е запишан во регис-
тарот на весници со решение
бр.01-472/1 од 26.06.1989 на Се-
кретаријатот за информации при
Извршниот совет на Македонија

KINOPIS

Journal of Film History, Theory and
Culture and the Remaining Arts
Num.9(5), 1993
ISSN 0353-510X
UDK 778.5+791.43
Publisher
Cinematheque of Macedonia
P.O. Box 161,91000 Skopje
telephone (091)228-064
Current Account Number
40100-603-11763

For the Publisher
Boris Nonevski

Editor in Chief
Ilindenka Petruševa

Editorial Board
Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov, Fi-
dan Jačovski, Jelena Lužina, Du-
bravka Ruben, Ljupčo Tozija
Editorial Council
Georgi Vasilevski, D-r Milan Djurci-
nov, Fidan Jačovski, Мето Jo-
vanovski, Marko Kovačevski, Bla-
goja Kunovski, Mirjana Mitevска,
Асо Petrovski (Chairman), Мето
Petrovski, Ilindenka Petruševa,
Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Sa-
moilovski, Cvetan Stanoevski,
Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija,
Ljubomir Cuculovski.

Design
Ladislav Cvetkovski
Proof read by
Elka Jačeva
Systematization UDK
Olivera Ivanovска
English translation
Žaneta Stanoevска
French translation
Elena Nikodinovска
Corection
I.Petruševa

Printed by
"Dogger" - Skopje
NIPRO "Nova Makedonija" -
Skopje
Copies:700
Issued Twice a year

KINOPIS

Révue de l'histoire, de théorie et de
culture du film et d'autres arts
Numéro 9 (5), 1993
ISSN 0353-510X
UDK 778.5+791.43
Editeur
Cinematheque de Macédoine
Box 161, 91000 Skopje
tel. (091) 228-064
Compte de banque:
40100-603-11736

Pour l'éditeur
Boris Nonevski

Redacteur en chef
Ilindenka Petruševa

Rédaction
Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov, Fi-
dan Jačovski, Jelena Lužina, Du-
bravka Ruben, Ljupčo Tozija.
Conseil d'éditeur
Georgi Vasilevski, D-r Milan Djur-
činov, Fidan Jačovski, Мето Jo-
vanovski, Marko Kovačevski, Bla-
goja Kunovski, Mirjana Mitevска,
Асо Petrovski (president), Мето
Petrovski, Ilindenka Petruševa,
Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Sa-
moilovski, Cvetan Stanoevski,
Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija,
Ljubomir Cuculovski

Mise en page
Ladislav Cvetkovski
Lecteur
Elka Jačeva
Systématisation UDK
Olivera Ivanovска
Traduction anglaise
Žaneta Stanoevска
Traduction française
Elena Nikodinovска
Corection
I.Petruševa

Imprimerie
"Dogger" - Skopje
NIPRO "Nova Makedonija" -
Skopje
Tirage: 700 exemplaires
Publié deux fois par an

Фотографиите поместени во овој број (освен оние од странските филмови) се од Петар Богоевски, Александар Ѓорѓиев, Александар Затковски, Живко Јаневски, Зоран Јовановски, Александар Кондев, Весна Масловариќ, Сретен Паковски, Петар Ставрев, Бранд Ферро и Крсте Џидров.



Илхан Аракон

WONDERFUL WORLD

УЛОЖНИЦИ: НИКОЛА РИСТАНОВСКИ
КАТЕРИНА ПЕВАНОВА
АЛЕКСАНДАР НАНОВСКИ
ДИРЕКТОР НА ФАКТОРСТВОТО: АЛЕКСАНДАР ПОДГОРСКИ
ОПЕРАТИВНИ РАБОТНИЦИ: АЛЕКСАНДАР ПОДГОРСКИ

ПРИКАТА УМРЕГ И ДИВНИЦА

УЛОЖНИЦИ: СТЕФАН ПАСОВСКИ
АЛЕКСАНДАР ПОДГОРСКИ
ДИРЕКТОР НА ФАКТОРСТВОТО: АЛЕКСАНДАР ПОДГОРСКИ
ОПЕРАТИВНИ РАБОТНИЦИ: АЛЕКСАНДАР ПОДГОРСКИ

ГЛАСОТ ВО ЕРЦЕТО

УЛОЖНИЦИ: ВЛАДО ЈОВАНОВСКИ
СТЕФАН ПАСОВСКИ
АЛЕКСАНДАР НАНОВСКИ
ДИРЕКТОР НА ФАКТОРСТВОТО: АЛЕКСАНДАР ПОДГОРСКИ
ОПЕРАТИВНИ РАБОТНИЦИ: АЛЕКСАНДАР ПОДГОРСКИ



СВЕТЛО СИВО

LIGHT GRAY

ПРОИЗВОДСТВО: ТОРС ПЕГАЗ - ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ - ВАРДАР ФИЛМ - МТВ
ДИСТРИБУЦИЈА: ГРАДСКИ КИНО СКОПЈЕ

„СВЕТЛО СИВО“

омнибус филм (1993)