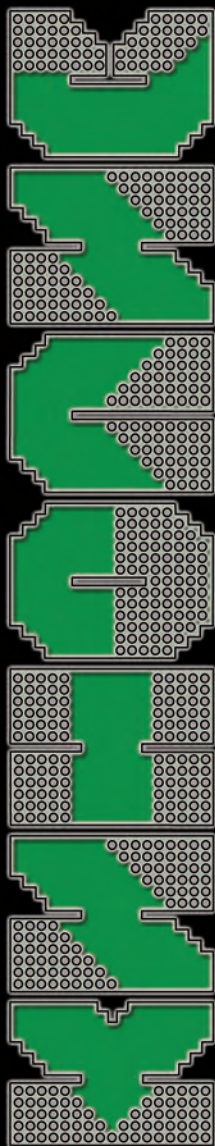


57-58

година XXXI
2020
ISSN 0353-510 X



ДЕДО И ВНУК
(Илија Пиперкоски, 2019)



ДОДЕЛУВАЊЕ НА НАГРАДИТЕ ЗЛАТЕН ОБЈЕКТИВ, 2020



СОДРЖИНА
CONTENTS

МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА / MACEDONIAN FILM STAGE

6

Златко Ѓелески: ПОТРАГА ПО СЕБЕСИ НИЗ ЈАМИТЕ НА ПОГРЕШНИТЕ ОДЛУКИ ВО МИНАТОТО – за играниот филм ДЕДО И ВНУК, режија Илија Пиперкоски, 2019 / **Zlatko Gjeleski:** SEARCH FOR ONESELF THROUGH THE PITS OF THE PAST WRONG DECISIONS – on the feature film GRANFATHER AND GRANDSON, Ilija Piperkoski, 2019

4

Арсим Љесковица: „ГОЛЕМИТЕ РИБИ НЕ ПЛИВААТ ВО МАЛ АКВАРИУМ“, ИЛИ НЕДОСЛЕДНОСТА НА ЖАНРОТ – за филмот НЕЗАБОРАВНА ПРОЛЕТ ВО ЗАБОРАВЕНО СЕЛО на Куштрим Бектеши, 2019 / **Arsim Leskovica:** “THE BIG FISH DON’T SWIM IN SMALL AQUARIUM”, OR THE INCONSISTENCY OF THE GENRE – on the feature film UNFORGETTABLE SPRING IN FORGOTTEN VILLAGE, Kushtrim Bekteshi, 2019

16

м-р Љатиф Мустафа: СОНИШТАТА НА ДЕЦАТА СЕ И СОНИШТА НА НИВНИТЕ РОДИТЕЛИ – за филмот СТЕБЛОТО НА ДИВАТА КРУША на Нури Билге Џејлан, 2018 / **Latif Mustafa, MA:** CHILDREN’S DREAMS ARE THEIR PARENTS’ DREAMS ALSO – on the feature film THE WILD PEAR TREE, Nuri Bilge Ceylan, 2018

22

д-р Атанас Чупоски: ЗАРАЗЕНИ СО УМЕТНОСТ УШТЕ ОД ДЕТСТВОТО – беседа по повод доделувањето на признание „Златен објектив“ за особен придонес во македонската кинематографија за 2020 година на Зорка Тодорова-Младеновиќ и Коле Ангеловски / **Atanas Chuposki, Ph.D:** INFECTED BY ART SINCE CHILDHOOD – solemn speech on the occasion of awarding the prize “Golden Lens” for extraordinary contribution within the Macedonian cinematography, 2020 – to Zorka Todorova-Mladenovic and Kole Angelovski

36

Тони Димков: ХИБРИДНО ИЗДАНИЕ НА 11. МАКЕДОКС – за 11. издание на Фестивалот на креативен документарен филм МакеДокс, 2020 / **Toni Dimkov:** A HYBRID EDITION OF THE 11. MAKEDOX – on the 11. Edition of the Creative Documentary Film Festival MakeDox, 2020

48

Тони Димков: ФИЛМОВИ СЕ ГЛЕДАА НИЗ ЦЕЛО СКОПЈЕ – за 19. издание на Фестивалот на европски филм СИНЕДЕЈС, 2020 / **Toni Dimkov:** FILM SCREENINGS THROUGHOUT SKOPJE – on the 19. Edition of the European Film Festival CINE-DAYS, 2020

АНАЛИЗИ / ANALYSES

55

д-р Татјана Пецер: РЕЖИМОТ НА ПОГЛЕДОТ И НАСИЛСТВОТО НА СЛИКА – мал попис на поновиот македонски филм – 1990-2010 / **Tatiana Petzer, Ph.D:** A REGIME OF THE VIEW AND THE VIOLENCE IN PICTURE – short review on the newer Macedonian film – 1990-2010

72

Влатко Галевски: ФИЛМОТ И СТЕРЕОТИПИТЕ: ПРОБЛЕМИ И ПРОБЛЕСОЦИ – религијата, класите, расизмот и филмот / **Vlatko Galevski:** THE FILM AND THE STEREOTYPES: PROBLEMS AND ILLUMINATIONS – religion, classes, racism and film

77

Влатко Галевски: ЛГБТ И ЦЕНЗУРАТА ВО БАЛКАНСКИТЕ ФИЛМОВИ / Vlatko Galevski: LGBT AND THE CENSORSHIP IN THE BALKAN FILMS

СТУДИИ / STUDIES

81

м-р Горан Тренчовски: ОД КРАТКА ПРОЗА ДО ФИЛМСКА ФИКЦИЈА – Димитар Солев, Живко Чинго, Иван Митевски, Русомир Богдановски / Goran Trenchovski, MA: FROM SHORT PROSE TO FILM FICTION – Dimitar Solev, Zhivko Chingo, Ivan Mitevski, Rusomir Bogdanovski

88

д-р Атанас Чупоски: ФИЛМОВИТЕ И РЕЖИСЕРСКИОТ СТИЛ НА ФЕЛИНИ – 100 години од раѓањето на големиот мајстор на европскиот филм, Федерико Фелини / Atanas Chuposki, Ph.D: THE FILMS AND THE FILM STYLE OF FELLINI – 100-years from the birth of the great European film-master Federico Fellini

100

д-р Славица Србиновска: 25 ГОДИНИ ОД ПРЕМИЕРАТА НА „ПРЕД ДОЖДОТ“ – за естетиката на гледните точки во нарацијата на Милчо Манчевски / Slavica Srbinovska, PhD: 25-YEAR SINCE THE PREMIERE OF THE FILM "BEFORE THE RAIN" – on the aesthetics and focal points of Milcho Milchevski's film-narration

Печатењето на овој број го овозможува

Република Северна Македонија
Министерство за култура



Republika e Maqedonisë së Veriut
Ministria e Kulturës

ПОТРАГА ПО СЕБЕСИ НИЗ ЈАМИТЕ НА ПОГРЕШНИТЕ ОДЛУКИ ВО МИНАТОТО

- за играниот филм ДЕДО И ВНУК, режија Илија
Пиперкоски, продукција: „Пандорас бокс“, 2019 -





Илија Пиперкоски

Петнаесетгодишната филмска кариера на режисерот Илија Пиперкоски беше збогатена со неговото долгометражно дебютантско играно остварување **ДЕДО И ВНУК**, филм кој рефлектира еден интимен поглед на руините предизвикани од последиците на непромислените одлуки, кои ги донесува еден арогантен главен лик, чиј живот се крши на парчиња, внук што се обидува да го состави сопственото постоење со помош на својот дедо. Филм за втората шанса и спознавање на исправните вредности и мерила кои треба да се негуваат во животот. Режисерот Пиперкоски во 2006 година го режира својот прв кратметражен игран филм: **ЗОШТО ГО НАПРАВИВ СВОЈОТ ГРЕВ**, а следната година го снима документарниот филм: **ЈАС И МОЈОТ ЖИВОТ БЕЗ НЕКОИ РАБОТИ**. Тој ги продолжува своите студии во Романија, каде што го работи краткиот игран жанровски филм: **МАТАСАРИ** во 2012 година, а следната година работи на мноштво историски документарни филмови како што се: **ЧИСТИЛИШТЕ НА ДУШАТА**, **ПЕРЕ ТОШЕВ**, **ПЕТАР ШАНДАНОВ**, **ХРИСТО МАТОВ**, **ОХРИДСКО ВОСТАНИЕ**, **ТИКВЕШКО ВОСТАНИЕ** И **КРАТКИОТ ПАТ ЗА ДАЛЕКУ**. Во 2014 година го снима краткотметражниот игран филм: **СУПЕР ДЕТЕ**, а неговиот играно-документарен филм: **ПОСЛЕДНИОТ МАКЕДОНЕЦ ВО МАКЕДОНИЈА – ПАТОТ ДО ИСТРЕБУВАЊЕ** беше прикажан на ИФФК „Браќа Маки“ во Битола, во 2015 година.

Внукот, продукт на бездушнота на средината и сопствената ароганција

На актерот Дејан Лилик му е доделена одговорноста да биде носител и непожелен двигател на драматуршкото дејствие, потпирајќи се на своите нарцисоидни согледби, глумејќи го ладнокрвниот Никола, дрзок и вообразен хирург, кој во првиот долг и неподвижен кадар од филмот не успева да го реанимира телото на детето, кое ниту било испратено во странство на операција, ниту, пак, му било дозволено да го оперираат во Македонија, затоа што самољубивиот татко на Никола сакал да биде оперирано детето во новата болница во изградба, небаре е предмет употребен како пропаганден материјал за корисноста на болницата, иако неговата дрска и каприциозна сопруга е во одборот за кардиологија, која, исто така, не реагираше за навремено да се спаси детето. Ова се причинителите за последиците кои ги сноси семејството на Никола, составено од надмени и вообразени егоцентрици, а синот е лика и прилика на своите родители, кој своето лицемерно и опортunistичко однесување го доведува до ново ниво, со своето подло и пакосно однесување. Родителите на Никола се темелот кој го одобрува користољубието кај него и ги засадува во него овие искривени вредности, оправдувајќи ја неговата амбиција, без разлика на подмолните

средства, кои се употребуваат за да се стигне до целта, газејки по трупови.

Наспроти нив, родителите на починатото дете се бесни на Никола и тој е испратен од Скопје во Охрид, кај својот дедо, додека не стивне скандалот. Обвинението за неможност да се спаси животот на детето не може целосно да се стави на грбот на Никола, затоа што проблемот е во прекршување на Хипократовата заклетва, а тој е само последниот чинител во нефункционалниот системски механизам за нудење медицинска помош, меѓутоа многу лесно можеме да го обвиниме за носењето мноштво бездушни одлуки, кои го тангираат неговиот сооднос со девојките во неговиот живот. Имено, Никола го запознаваме на врвот на неговата препотентна нарцисоидност, забележливо во мигот кога медицинската сестра, со која има сексуален однос, ја праќа да аборттира, пред да го напушти неговиот трон во Скопје, небаре е занемарлива инстанца, која се решава по кратка постапка, изолирајќи секаква емоција од равенката, со објективизирање на девојката да ја сведе на играчка, која нема право на расудување и избор, склона кон повремено задоволување на неговиот либидоносна природа. Во филмот ќе согледаме дека отсекогаш бил дискутабилен односот на Никола со љубовниците. Антагонистот, односно негативниот лик е ставен во преден план на филмот, во позиција да биде променет неговиот живот пред настанатите предизвици, врз основа на неговите одлуки. Делото строго се држи до каузалниот след на причинско-последичната врска, иако ликот на Дејан е израснат во средина на родители кои си земаат за право да одлучуваат за тоа кој да добие здравствен третман во државата, но не може поетичната правда да опстои без колатерална штета. Опиени се родителите на Никола од својата слепа амбиција, тие се немилосрдни, со загуба на човечноста во нив. Иако физички не се присутни до крајот на филмот, нивната животна приказна, преку медиумот на радиото, наоѓа начин да се проникне и вовлече во тековното дејствие. Со помош на иницираните последици, тие се присутни и покрај нивното физичко отсуство.

Дејан Лилич има пред себе комплексен лик за раководење, кој под аrogантната фасада има напластено фрустрации, кои не му дозволуваат да оди напред во животот, без да ги повреди другите околу, дејствувајќи како темпирана бомба, која со своите непромислени одлуки ги повредува сите што ќе му се доближат. Во Охрид ги запознаваме преостанатите ликови кои имаат голем удел не само во минатото на Никола, туку и во неговата непосредна сегашност. Покрај дедото, глумен од Салае-тин Билал, таму се сретнуваме со несудената љубов-

ница, глумена од Даниела Стојановска, поранешна девојка која ја има оставено Никола во Охрид, пред да замине на специјализација во САД, истата девојка која денес е решителна и силна личност, која ќе скокне во вода да го спаси Никола од давење, додека тој паѓа по мобилниот телефон, што уште еднаш ја демонстрира неговата површност. Нејзиниот брат Филип, кој го глуми Благој Веселинов, не е толку добронамерно настроен за спасување на неговиот живот, напротив, тој ќе го претепа во еден од охридските сокаци штом ќе го погледне, чин со кој можеме да заклучиме дека сите му се лути во Охрид на Никола, не само неговиот дедо. Тој постојано ја задржува тензијата, револтиран е од неисполнувањето на Никола и го потсетува својот поранешен пријател дека неисправни се одлуките поради кои се имаат разделено. Никола, во текот на филмот, се бара себеси во место каде што е недобредојден туѓинец. Мештаните не ја кријат лутината кон него, ги наплаќаат нерасчистените сметки со Никола, а тој нема начин како да ги оправда своите себични постапки од минатото. Има неколку комични сцени помеѓу внукот и дедото, како што е миењето со топлата вода од тенџере, меѓутоа во меѓувреме Никола се спријателува со детето на Филип – Марко и го мотивира да не им попушта на грубите врсници, кои го повредуваат додека игра фудбал, без разлика на неговото крeвко здравје, однесување кое ќе води кон присилно истакнување на пресвртот на филмот, кој, за жал, како да произлегува од шпанските сапуници, иако си има свое место во делото со релативно среќен крај, по горчлив и трауматичен пресврт, со епилошка сцена аналогна на прологот и отворен крај за запрашаност: „каде и како понатаму“ со стекнатото знаење и обелоденетите тајни. Филмот паѓа на грб на искусниот Лилич, особено во трогателните сцени, кај што од други актери театрално би се прелевале емоциите, но Лилич одмерено приоѓа на оваа улога, Благој е постојано револтиран, а Даниела со својот стоицизам и владеење на дијалектот одлично го надополнува делото. Лилич, Стојановска и Веселинов претходно имаат соработувано заедно во едно друго филмско дело, а тоа е БОЛИ ЛИ во режија на Анета Лешниковска, така што лесно се воспоставува нивниот заемен однос во филмот и се постигнува саканото еманирање на искажаните и премолчените емоционални состојби. На неодговорниот и нерешителен Никола му претстои надминување на рамките на ликот, кој мора да биде соочен со последиците на своите свирепи дела, за да може да ги согледа своите погрешни животни избори, доколку сака да продолжи понатаму. Проблемите ги става под черга, но во клучен миг нема да може да го издржи притисокот на

потиснатото и занемареното, па ќе мораликот да се соочи со проблемите од своето минато, а не да бега од нив.

Дедото, светилничар на совеста

Во Охрид, Никола е пречекан од својот дедо, глумен од Салаетин Билал, кој е покорен верник, опремен со најтешките реплики со филозофска длабочина во делото, како егземплар за неговото сублимирано животно искуство, кое безрезервно го споделува со секој соговорник, кој е волен да го сослуша. За него „секое нешто има свое зашто“. Актерскиот великан Салаетин Билал можевме да го погледнеме и во уште еден домашен долг филм, кој постхумно беше прикажан: НЕЗАБОРАВНА ПРОЛЕТ ВО ЗАБОРАВЕНО СЕЛО во режија на Куштрим Бектеши. Билал уште од првиот кадар е сраснат со природните убавини кои го опкружуваат, преземајќи ја улогата на мудриот старец, кој живее во хармонија со природата, според нејзиниот одмерен ритам. Пиперкоски дозволува тишината помеѓу дијалогските форми да преовладее и да се издигне помеѓу ликовите како невидлив сид помеѓу внукот и дедото.

Дедото е опишан од својот долгогодишен пријател како човек што е добар по душа, кој иако јасно не ги демонстрира радоста и милоста од доаѓањето на внукот во посета, тие што добро го познаваат



може да погледнат под неговата крута фасада, пред кои не може да сокрие дека му е мило што внукот е покрај него, а гледачите може да се уверат во тој заклучок преку неговата суптилна насмевка на организираниот роденден, кога е опкружен од најблиските од „новата фамилија“, во пријатна атмосфера, сцена што добива проштална димензија. Дедото е цврст карактер, стабилна и решителна личност, категорична во своите убедувања, благодарен, скромен и искрен, кој секогаш е подготвен да понуди помош таму кај што може и таму кај што ќе се побара од него, што се вредности кои внукот може да ги земе за пример. Филмот е за покајание и давање втора шанса, колку може ликовите да си ја дадат на





себеси и колку другите ќе дозволат да добиеме втора шанса. Дедото му дава втора шанса на внукот, за да го поминат во слога и благосостојба барем до крајот на животот, затоа што ништо корисно нема излезено од задржување на децениска огорченост.

Тврдоглавоста е заемна карактерна особина на дедото и внукот, при што дедото иницијално има суров и резигниран третман кон внукот, со придружна дистанца, одбивност и премолчен гнев, иако подоцна дознаваме дека со загриженост говори за него, а до крајот на филмот од егоцентристот Никола, кој го запознаваме на почетокот на делото, гледаме еден трансформиран и очовечен Никола, кој покажува знаци на грижа, штом ќе ги дознае подлите намери на своите родители. Тој суптилно го советува внукот да реагира, да го промени животот и да се отклони од егоцентричната патека по која се движи и само тој е способен да го подобри или упропасти своето постоење. Ова е филм за преболување на секавањата, изнаоѓање на човечноста, повторно поврзување на заборавените и запоставените членови на фамилијата и пријателите, реоткривајќи ја и истакнувајќи ја таа нераскинлива меѓусебна човечка врска, која бремето не може да ја натежне и уништи. Режиерот Пиперкоски во секојдневните приказни на обичниот човек ги гледа големите теми, приказна која е блиска на секој гледач, која филмската уметност може да ја разглоби, приложу-

вајќи премиса која не е оптоварена од транзициските теми, кои натежнуваат во нашата кинематографија. Филмот ја доловува непосредната блискост со членовите на фамилијата, интима која има универзални мерила и вредности, но конфликтот помеѓу генерациите е егзистенцијален. Филмот не е имун на социјалната критика за ставањето на личните интереси пред туѓата мака. Делото опфаќа четири генерации актери, кои сведочат дека низ различна призма може да се погледнат доживувањата на ликовите во делото. Ликот на Салаетин го пресретнуваме во залезот на неговиот живот, па затоа е синтетизиран габаритот на неговите карактерни обележја и особини.

Охрид, секој сокак на градот крие своја премолчена тајна

Потребно е да се констатира дека силниот визуелен печат на ДЕДО И ВНУК се должи на успешната соработка со директорот на фотографија Петру Паунеску, кој на гледачот му нуди една исклучителна можност – убавините на Охрид да бидат доловени низ целосното течение на филмот, прикажан како мало медитеранско гратче, со послушно време за снимање на екстериери, без разлика дали станува збор за одличниот кадар каде што во заднина се надвиснуваат збиените куќи на градот, додека Де-

јан Лилик и Горан Стојановски го начнуваат својот дискурс или, пак, кога одлично го доловува ноншалантното поминување на лебедот насреде езерото, а во заднината на кадарот, сето тоа додека е во тек сосема друг дијалог помеѓу ликовите. Во домашната кинематографија досега немаме многу филмови со сцени во кои доминантно се доловуваат убавините на Охрид (освен МИРНО ЛЕТО на Димитрие-Рули Османли, на пример, но во црно-бела техника). Ваков филм со висококвалитетна колор филмска фотографија, кој целосно е ситуиран и снимен во градот – досега не сме имале – па тоа му дава една сосема поразлична значенска димензија на делото. Петру, исто така, знае кога да се доближи во крупен план помеѓу несудените љубовници Лилик и Стојановска и на визуелен план симетрично да ја долови драстичната дистанцираност помеѓу самиот внук и дедо, во соодветно кадриран двојплан, одработен со помош на широките објективи на леќите „цајс“, поставени на мини камера „ари алекса“ стабилизирана речиси во целосното течение на делото, потпирајќи се на доста широки кадри, освен во кадрите на тепачката во сокачето, кај што наменски се снима на рака, со цел да се долови динамиката на сцената. Како што се доближува филмот кон епилогот, така и режисерот се доближува повеќе со објекти-

вите до самите ликови во кадрите, продирајќи во интимата и на визуелен план и уловувајќи ги нивните исцртани емоции на лицата. Преовладуваат долгите кадри во кои е зацртано да изникне чистата емоција помеѓу актерската екипа, наместо да биде компензиран нивниот сооднос со брза монтажа, раскажувајќи филм во кадар-секвенца со централна композиција, дозволувајќи гледачот да има доволно време со будниот поглед да ги регистрира сите детали. Првата работна верзија на филмот изнесувала 3 часа и 15 минути, но отфрлени се одредени сцени, наративни нишки кои носеле своевидна мистика, кои откривале повеќе од тоа што треба, па делото е редуцирано на 108 минути. Филмот се снима три недели преку ден, а четвртата недела се снима навечер. Сценариото е линеарно, со симплифицирана и рафинирана премиса, без употреба на „флешбекови“ и сомнамбулни/соновни секвенци, дозволувајќи ликовите да „патуваат низ филмот“ чисто хронолошки и со помош на дијалозите и самата нарација.

За пофалба е фактот што целиот филм е снимен во Охрид и неговите природни убавини ги збогатуваат сите кадри на делото, давајќи му уникатен и неповторлив изглед, затоа што режисерот е израснат во градот и ги знае сите агли и кошиња каде што



може да се постави камерата, за да создаде силен и неповторлив визуелен печат во семејната драма. Филмот си зема преголем простор за издишување меѓу кадрите, кои им дозволуваат на актерите да ја покажат својата умешност. Огнен Антов е продуцентот на делото, а музиката е на Оливер Тавчев, во која се наслушнуваат женски хорони во елегичните сцени, придружени со пијано, додека не се активираат и гудачките суити за засилување на емотивните сцени кон крајот на делото. Меѓутоа, музиката не е доминантна во делото, напротив, таа ја презема функцијата на суптилно искажување на премолчените емоции на ликовите и има намена да го долови неискажливото каење од непроменливите одлуки на јаловото минато, за некои ликови ставено под репресија, за некои замрзнато, а за некои проголтано од заборава. Дизајнот на звукот е, всушност, музиката на делото каде што тишината, бранувањето и шумовите на природата оформуваат своја целина, без која филмот не би ја имал потребната текстура на мизансценот. Другиот дел од техничката екипа е истата со која режисерот Пиперкоски соработува на ПОСЛЕДНИОТ МАКЕДОНЕЦ, посветени на реализирање на заемната визија.

Несомнено е дека за некогашниот филмот може да биде наивен во миговите на разврската, а друг нема да најде убавина во спорадичното дејствие на делото кое ќе изгледа дека е предолго од тоа што е, за што е заслужен монтажерот Данчо Стефков, кој наменски го забавува ритамот на делото, за да се создаде поголем простор за одигрување на ликовите

и да ѝ се даде до знаење на тишината да проговори. Оваа практика на озвучување на тишината и празнотијата во кадарот, кој ги нагризува своите ликови, е филмска одредница и маниризам на кој се склони двајца режисери, кон чија естетика стреми самиот Пиперкоски, а тоа се повеќеслојните творби на Андреј Звјагинцев и Нури Билге Џејлан. Чеховскиот реализам, помешан со емоционалните тегоби на ликовите ставени среде животното премрежје на филмовите ЕЛЕНА, ЛЕВИЈАТАН и БЕЗ ЉУБОВ, како и блискоста со балканската емоционална пропаст на ликовите во БЕШЕ ЕДНАШ ВО АНАДОЛИЈА, ТРИ МАЈМУНИ, ЗИМСКИ СОН и ДИВАТА КРУША, се сродности кои наоѓаат свое место и во филмската поезика на Пиперкоски. Евидентна е потребата на делото на Пиперкоски за изнаоѓање на сопствениот ритам за одмотување на наративното клопче, налик споменатите режисерски гиганти на светскиот филм, без сензационализам и спектакл, туку во дослух со премолченостите на скршените ликови, на кои секогаш им фали некој недопирлив дел за да бидат целосни и да го пронајдат својот забораен покој.

ДЕДО И ВНУК е филм за покајание, за доделување на втора шанса, за согледување на погрешните одлуки од минатото и потребата од интервенција врз сопствениот живот, со цел да се подобри односот со блиските. Филмот содржи една несензационалистичка, интимна човечка приказна, со која може да се поврзе секој гледач, без разлика дали е внук или дедо.



АРСИМ ЛЕСКОВИЦА

„ГОЛЕМИТЕ РИБИ НЕ ПЛИВААТ ВО МАЛ АКВАРИУМ“, ИЛИ НЕДОСЛЕДНОСТА НА ЖАНРОТ

**- за филмот НЕЗАБОРАВНА
ПРОЛЕТ ВО ЗАБОРАВЕНО СЕЛО,
режија: Куштрим Бектеши, 2019 -**

УДК 791 (497.7)(049.3)
Кинопис 57-58(31), 2020

Чинам сите се согласуваме со потребата да имаме дози хумор во нашето секојдневје. Исто така, голема е потребата да создаваме филмови кои жанровски се обидуваат/определуваат за реализација на сложениот потфат – комедија.

Но, што е тоа што ние ГО нарекуваме комедија? Кои се границите на комичното, смешното, хуморот и до каде тие се протегаат, а каде се прекршуваат овие елементи и се претвораат во нешто друго?

Во книгата на д-р Александар Таковски со наслов „Хуморот во современиот фантастичен роман“ се сретнуваме со следниов цитат: „Да се дефинира и објасни хуморот претставува ризичен предизвик, комплексен проблем и потенцијално нерешливо прашање. Секој обид да се објасни хуморот е ризик да се уништи неговиот ефект затоа што тоа е операција во која 'умира пациентот'...“ (Roeckelein 2002, Simpson 2003, Medhurst 2007).

Теориите и дефинициите дадени во оваа книга се поврзуваат конкретно со книжевните дела, а авторот на книгата признава дека проблемот е сложен, поаѓајќи од самото поимање и дефинирање.

Што правиме тогаш кога треба да размислуваме за филмскиот израз, кој исто така има своја посебна и автентична природа? Несомнено, одговорите лежат во самиот филмски јазик и многуте востановени правила при неговото создавање. За професионалното око, стануваат забележливи скршувањата од овие правила, затоа што тоа око има своја визура низ која набљудува, паралелно со филмската камера. Професионалното око не само што набљудува туку низ таа своја визура чувствува и распознава со свое иманентно гледиште.

Со totals и полутotals, камерата ни открива прекрасна селска природа. Се дава целосен увид каде ќе се одвива дејствието. Кадри од повикувањето на оцата во селската џамија, буђење на децата за на училиште, сечење на дрвја во дворовите од куќите. Селаните се будат за да ги завршат своите секојдневни активности. Камерата нè внесува вешто и нежно во дневните активности на селаните. Кадар од отворање на селската чајџилница, утринскиот ритуал пред да започне што било. Кадри со ученици кои итаат кон селското училиште. Работа на нива на селаните.

Спокојниот живот на селаните, речиси хармоничната и идилична атмосфера, ќе се наруши кога во селото пристигнуваат три проститутки доведени од тамошниот жител. Мажите од селото ќе бидат секојдневни посетители, оставајќи ги децата и жените сами. Кафеаната што се претвора во јавна кука набргу станува збирштина и на авторитетите на селото, директорот на училиштето, претседателот на општината и речиси целиот наставен кадар. Во оваа ситуација страдаат и учениците кои губат часови и се препуштени самите на себе.

Селскиот имам набргу дознава за оваа состојба и не штеди зборови за да ги предомисли селаните и својот народ, но без резултат. Потоа една вечер оцата и неговата сопруга организираат собир со жените од селото. Донесуваат одлука за физичка пресметка со нивните мажи и протерување на проститутките од селото. Со вили, пушки и што ќе им се најде при раце, жените тргнуваат кон кафеаната. Настанува хаос и бркотница. Од настаната ситуација, двајца млади, чии родители се во меѓусебен конфликт - успеваат да ја реализираат забранетата љубов. Жените го палат објектот и ги протеруваат виновниците. Враќањето на селото во нормала е на повидок.

Оваа кратка содржина на филмот служи како богат материјал за да се развие една успешна филмска реализација. Но, не само содржината, во филмот улогите ги толкуваат врвните актери од Албанија, Косово и Македонија. Кастингот е совршен. На одјавната шпица за реализација на кастингот се појавуваат имињата Хајрула и Лабее Рамизи. Секоја чест!

Рековме, филмот во воведните кадри, со совршената филмска слика и камера и со богатиот кастинг, ветува многу.

Откако го видов филмот во целост, забележав дека не се доволно искористени потенцијалите на актерите. Исто така, би рекол и дека почувствував недостаток на мерка за зачувување на границите при обликување на филмскиот израз. Поточно, до 11. минута филмот успешно се држи до зацртаната линија. Драма со фини елементи на комедија.

Имено, првиот комичен елемент се појавува во шестата минута кога за патронатот на училиштето пристигнува претседателот на општината. Од џипот кој прави огромна бучава кревајќи прашина, излегува извонредниот косовски актер Луан Јаха во улога на претседател на општината. Насобраниот народ го пречекува помпезно неговото доаѓање на чело со директорот на училиштето и учителите. Очи во очи со претседателот на општината пред насобраниот народ, прави смешна гестикулација со враќање чекор назад од возбуда. Потоа смешно е и неговото обраќање пред публиката со однапред подготвен говор напишан на хартија, при што се одава впечаток дека е полуписмен и целиот во трема.

По завршување на церемонијата, Ндричим Џепа, извонреден актер од Албанија во улога на директор на училиштето, го упатува претседателот кон масата со пијалаци која е сместена во дворот од училиштето, но на масата не останува ништо поради наездата на селаните кои ја празнат за миг.

Околу деветтата минута, филмот нè запознава и со момчето и девојката од селото кои се вљубени.

Од дијалогот помеѓу нив откриваме дека нивните семејства се во конфликт, а нивната љубов е спречена. Дотука филмот ги има сите карактеристики на драма, а со примеси на фина, умерена и успешна комедија.

Но, следната сцена, 11. минута, се води во ентиерот на просторијата на наставниците. Директорот го моли претседателот да инвестира во училиштето, но на прашањето следува кратка пауза, при што претседателот му возвраќа со грубо и директно прашање: „Кажете ми нешто, но немојте да



ме лажете?" Директорот изненаден од прашањето ја ослободува вратоврската во очекување на прашањето. Следува прашање од типот, цитирам: „Дали ебете нешто?" Следува кратка пауза и шок од страна на директорот, а потоа громогласно смеене од неочекуваното прашање. Тие се испраќаат со зборовите: „Ах, дебилу" изустени нечујно.

Оваа ситуација би можело да се гради на поинаков начин, за да биде поверодостојна, поприфатлива и пореална. Апсурдно е, и парадоксално, при прва средба со непознати луѓе, да се појавува ваква слобода на изразување. Би рекол, овој несклад е доминантен низ целиот тек на нарацијата, а хуморот во него и неговото поимање не е непроблематично. Се разбира, дисхармонијата во некои случаи е неопходна и мора да биде неочекувана при појава на хумор, но восприемачот на ваков тип хумор или реципиентот бара когнитивно решение со кое би можел да ја објасни и да ја отстрани забуната. Ваквиот пристап кон хуморот треба да е во контекст на дискурсот во кој се појавува.

Оттука, хуморот во ниеден случај не треба да биде збунувачки и како што напоменавме, надвор од когнитивните граници на реципиентот.

Според Палмеровата „Логика на апсурдот“ (Palmer 1987), настанот треба да биде апсурден за да шокира, изненади, насмее, но не смее целосно да биде апсурден и целосно нејасен, за да може да биде сфатен и прифатен. Со други зборови, нескладот треба да биде и забавно неочекуван, но и очекувано разбирлив.¹

Следната нелогичност се забележува и во сцената од ентериерот на џамијата. При извршување на колективната молитва, влегува селанец и им шепнува на уво на луѓето за доаѓањето на проститутките, а следната сцена се одвива во селската чајцилница полна со луѓе. Реципиентот, односно гледачот секогаш прикажаното го поистоветува со реалноста. Особено кога се има предвид фактот дека до оваа минутажа (18. минута од филмот) не се даваат насоки на каде ќе се одвива дејствието. Дали продолжува како драма, дали се очекува нешто пореализно, или...

Како успеваат овие верници, одеднаш, како на копче, да се изразуваат на оваа вест и да покажат огромен интерес кон кафеаната? Па логично, оваа вест би можело да се прошири првенствено во дворот на џамијата или во чајцилницата, како простор кој нуди можност за богатење со повеќе комични елементи, ако воопшто се стреми кон тоа. Дијалогот



во чајцилницата се одвива околу проститутките и нивните планови како да им се приближат. Би било корисно да се збогати и сценариото, да се води сметка околу финесите кои би бликале со срдечен хумор и околу отргнување на забуната.

Простор за манипулација има, а што се однесува до ликовите во филмот, споменав дека се „крупни риби“ од филмскиот свет, но веќе почнува да се стеснува просторот околу нив.

Луан Јаха, со самата своја појава, е смешен лик, карикатурален, со своите извонредни фаџијални и телесни експрсии, снаодливоста, ве освојува во секое време. Но, дијалозите што им се дадени не нè пленат. Можам да заклучам дека дијалозите во филмот би требало да имаат подалечен опсег на дејствување. Комедијата не е наменета само за одреден менталитет и одредена општествена група. Актерите во филмот успеваат да извлечат дури и повеќе отколку што им нуди самото сценарио, особено кога поголем дел од времето, филмот го посветува на кафеаната. Поточно да се изразам, филмот трае еден час и педесет минути, а сцените во ентериерот на кафеаната и околу неа траат приближно 45 минути. Значи, 45% од филмот се одвива во кафеана, а 55% надвор од неа.

Со настаните во кафеаната, што јас милувам да ја наречам „аквариумот“ на кој му се посветува најголемото внимание, дури половина од филмот, тој би требало да прерасне во поголем базен, за да може да се исцрпи потенцијалот со кој располагаат овие актери. Но, тука се отсликуваат главно меѓусебните натегања, инатења, докажувањата кој е посилен и поитар во празнење на сексуалните нагони. Секвенците во кафеаната имаат повеќе визуелна, кинестетичка динамика, отколку што се обид за исполнување на уметничката амбиција.

Сепак, меѓусебниот „натпревар“ на селаните и нивниот агресивен карактер во однос на сексот, докажувањето на машкоста спрема понежниот пол, ни доловува нешто интересно. Сексуалниот акт, кој треба да биде од природен карактер, впрочем како што е во поголемиот дел од светот, тука добива друга димензија. Фаџијалните експрсии

1 Цит. според Таковски, Александар. Хуморот во современиот фантастичен роман. Скопје: Арс ламина. 2017 год., стр. 26.



ка трае прилично долго. Но, кој е одговорот на ова поставено прашање што го наметнува ракурсот и на што се додава важност?

Не би можел да наведам со сигурност, кога можностите за значење се неверојатно бројни.

Првиот впечаток ми е преовладување на колективното луѓило и сатиријаза. Потоа морално-психолошка беда. Би било соодветно при креирање на ваква атмосфера и предаденост на нагоните, да не се случеше сцената во која доминира и црниот хумор.

доловени со крупен план, ококорените очи и стегнатите заби, потоа стиснатите тупаници во моментот кога се следи сексуалниот чин на првиот кат од кафеаната, откриваат многу за менталитетот на единката или одредена општествена група од ова наше поднебје.

На површината испливуваат длабоките психолошки потиснати нагони, се откриваат некои психопатолошки наоди и феномени кои се својствени за овој простор; агресијата не е присутна само во решавање на евентуалните меѓусебни конфликти, туку и при сексуалниот чин, да се уништи партнерот при водењето секс.

Со горен ракурс, кој сигурно не е избран по случајност, особено кога утврдивме уште од самиот почеток дека камерата е навистина одлично поставена и функционална. И воопшто, ретките се случите кога во поновата филмска продукција има недостатоци во создавање на квалитетна филмска слика и ракување со камерата.

Сите луѓе во кафеаната, вклучувајќи ги и авторитетите кои по некоја сила на инерција влеваат доверба (директорот, претседателот на општината, наставниците) од горен ракурс се израмнуваат во бесперспективно општество. При овој кадар, кој трае 29 секунди, веќе ги гледаме светот и луѓето, невообичаено. Самиот горен ракурс, и според филмската граматика, на нештата им додава посебно значење. Оттука, информативниот карактер на овој ракурс, меѓу другото, одговара на прашањето: Што прави масата, што гледаме одозгора? Исто така од горен ракурс се прикажува сексуалниот однос помеѓу овчарот и проститутката, кој исто та-

Поточно, сцената која во реалниот живот се толкува како сериозна: смртта на таткото на ликот Кицо, проблематичниот бекар кој умира од „вијаграта“ која му е ставена скришно во чашата со ракија, од страна на непријателот на Кицо – овде се третира низ комична, сатирична и гротескна призма...!

Што се однесува до сцените надвор од кафеаната, тие ги отсликуваат многудетните семејства во нивните куќи. Таму владее нетрпение, таткото се надвикува на децата, а жените ги извршуваат сите работи во и околу куќата.

Дел од секвенците им се посветува на веќе споменатиот вљубен пар. Нивните релации, разговори, планирања, спаѓаат во сегментот на чистата љубовна драма. Во нивните дијалози нема никакви хумористични примеси.

Адем Карага, во улога на таткото на вљубеното момче, со остар тон и поглед го прекорува својот син за љубовта која не смее да се реализира. Од друга страна, следуваат секвенци со жените кои готват планови за подобрување на ситуацијата и сериозната проповед на оцата кој со гнев и презир зборува за гревот кој го прават селаните.



Во интерес на економичноста на текстот, овде ги наведувам само најзначајните сцени, односно сегменти од филмот. Но, при еден посистемски обид, овие секвенци би ги сместил во некоја категорија каде што според некои теоретичари се именуваат како „хибриден жанр“ или недефиниран жанр, а ова мое уверување го потпирам и врз еден битен и конкретен факт.

Во една од сцените, околу педесеттата минута, таткото на девојчето по име Шпреса започнува расправија за непосакуваното момче кој е љубеникот на неговата ќерка. На масата во семејната кујна, покрај таткото, сопругата и ќерката, е присутна и помалата ќерка која ја следи расправијата. Од појадокот стануваат сите, оставајќи ја сама нивната мала ќерка. Камерата се фокусира на лицето на најмалиот член на семејството дури **18 секунди**. Таа е замислена, огорчена, во очите ѝ се појавуваат солзи. Оваа сцена ни дава до знаење дека таа дознала за нејзиниот татко кој го посетува локалот. Долгиот кадар има голема улога во таканаречениот „филм вистина“, кога авторот не сака да ја наруши вистинитоста на животот доловен со филмскиот објектив. А ако претпоставиме дека овој филм цели кон создавање на замислен свет или што би било кога би било, тогаш овој кадар не му служи воопшто.

Сцената што следува се одвива пред кафеаната, помеѓу овчарот и макрото. Но, поради предолгото задржување на камерата на лицето на малото девојче, сè уште вниманието е кај неа, кон нејзиното невино лице кое страда од глупоста на возрасните. Оваа сцена на гледачите им предизвикува сочувство, а не би требало. Особено кога се прави премин во еден сосема друг амбиент, со сосема друга содржина.

Елементи од ваков карактер има многу. Чувствата кои се појавуваат од вакви сериозни сцени сместени во драмски жанр, до нагла промена во и пред кафеаната, создаваат забуна. Се јавува потреба да се добие посебен третман за комедијата, а посебен за драмата.

При некои размислувања или обиди за вградување во некоја од жанровските категории, може овој филм да се смести и во поджанрот драмедија како гранка на трагикомедијата. Драмедијата е смеса на хумор со сериозни елементи. Во неа се дозволени сите видови хумор, набројувајќи ги тука и црниот хумор, иронијата, пародијата и др. Како и да е, со самата потреба за сместување на жанрот, значи дека сè уште постои и дилемата.

Филмот е уметност која најмногу почива врз реалноста или барем врз „наликувањето“ на таа ре-

алност (стручно, тој момент се нарекува плаузибилност). Вредноста на еден филм често се губи кога работите кои објективно не се совпаѓаат со реалноста „паѓаат во очи“, односно кога филмот или делови од него – се недоволно издржани и неуверливи. Впрочем, верноста и издржаноста кон објективната реалност, или барем уверливоста на „наликувањето/плаузибилноста“ – е потребно и во другите уметности, но мислам дека во филмот тоа е неопходно во нешто поголема мера.

Тука важи истото тоа и кога станува збор за жанровите на научната фантастика, хоророт и другите жанрови каде што човечката фантазија нуди бескрајни можности. Голема улога во издржаноста и уверливоста на филмот и филмската приказна – има и јасната определба на тој конкретен филм кон одреден жанр, а работењето со конкретни жанрови е конкретен, но сложен процес во кој – како што рековме, лесно се паѓа во ситуации каде што „пациентот се доведува во опасност“...

Имајќи го предвид фактот дека во нашата филмска продукција комедиите може да се набројат на прстите од едната рака, нашата филмска критика и публика – со нетрпение очекуваат нешто повеќе од овој жанр и кај нас.

Немањето вистинска (или вистински успешна) комедија кај нас укажува и на фактот дека овој дефицитарен жанр е тешко остварлив во нашата земја. Во поново време, филмовите кај нас се снимаат претежно како копродукции – па и со овој филм е така: филмот е снимен како македонско-косовско-албанска копродукција и финансиски е поддржан од нашата домашна Агенција за филм, Центарот за кинематографија на Косово, Националниот центар за кинематографија на Албанија, Косовската радиотелевизија, Македонската радиотелевизија и Радиотелевизијата на Албанија.

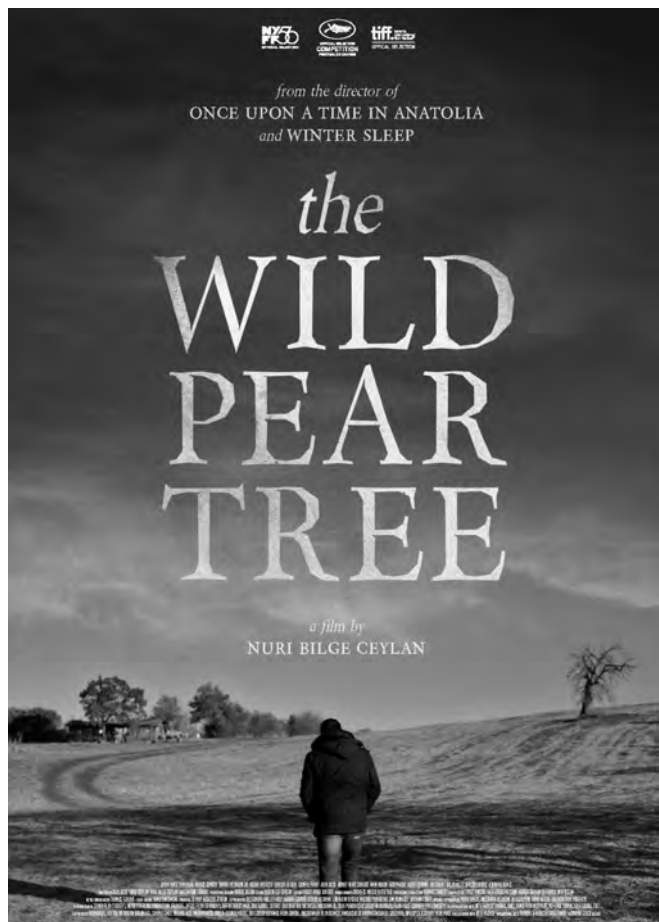
Би требало да се искористат сите механизми на гореспоменатите институции, со цел да се зголемат можностите – како на планот на организација, заеднички дискусии, размени на искуства итн. – па да учиме од пропустите и да се ползуваме од успехите и сето ова да не остане само во рамките на некаква декламативна определба, туку реален процес со ука за долго паметење.

Мојата искрена желба и совет, пред сè, како филмофил, а потоа и како филмолог, се: комедијата да се третира најсериозно, како и сите други (повеќе или помалку популарни) филмски жанрови.

ЉАТИФ МУСТАФА

СОНИШТАТА НА ДЕЦАТА СЕ И СОНИШТА НА НИВНИТЕ РОДИТЕЛИ

- за филмот СТЕБЛОТО НА ДИВАТА КРУША
во режија на Нури Билге Џејлан -



СТЕБЛОТО НА ДИВАТА КРУША (плакат)



Момче се враќа во родното место. Филмот започнува со кадри во тотал и го прикажува крајбрежјето, а потоа се прикажува младото момче кое пие чај и чита весник. Враќањата дома, честопати, се од библиски карактер и тешко се прифатливи од страна на човековата имагинација. Слично како идејата за враќањето на Адам и Ева во библискиот Рај... Филмот првпат беше прикажан на *Канскиот филмски фестивал* во 2018 година, во режија на Нури Билге Џејлан, а Ебру Џејлан и Акин Аксу се сценаристи на филмот. Во филмот главните улоги ги толкуваат: Ајдин Догу Демрикол, Мурат Чемчир, Бену Јилдиримлар и Хазар Ергузлу. Филмот е во копродукција на неколку држави: Турција, Франција, Германија, Македонија, Бугарија, Босна и Херцеговина, Шведска и Катар.

Режисерот – Нури Билге Џејлан – прави вешт вовед во приказната, преку еден вид продуховен пролог, кога младиот човек се враќа во својот роден крај, од градот каде што студирал. Тој стигнува дома со просветлен ум, дух и соодветна супериорност која му тежи на плеките, но исто така и со еден вид огорченост која се насобрала во него низ натамошните години.

Боите на филмските кадри во почетокот се бледи и измешани, исто како што е и ликот Синан Аксун. На почетокот, филмот ни прави чувство на здодевност и меланхоличност, преовладуваат панорамските прикази карактеристични за режисерот Џејлан, а сепак, егзистенцијалниот дух и промислениот молк во филмот ја прекршуваат здодевната атмосфера. Ако во еден миг се оддалечиме не тол-

ку далеку, гледајќи го филмот од виш ракурс, тоа што се одвојува како крупна точка е идеалот на младиот човек; идеал што е поврзан со судбината, имено со фатализмот на едно сиромашно семејство. Момчето се обидува да објави книга, а неговиот татко се мачи околу поправањето на старата колиба во селото, со што посакува да даде смисла на животот кога се насира неговиот крај... „Стеблото на дивата круша“ е насловот на романот, кој го пишува момчето Синан, така што симболиката се надоврзува на стеблото кое се наоѓа близу до колибата на родителот, а под стеблото се наоѓа бунарот. Каква друга симболика содржи стеблото? Како се доловува душевното прекршување на Синан и насобраното од ова стебло?

СТЕБЛОТО НА ДИВАТА КРУША е филм кој цело време се следи преку прекрасни слики на природата во четирите годишни времиња. Снимателот Гокан Тирјаки направил извонредна работа откривајќи ги волшебните глетки, макар тоа да станува збор за географските провинции, кои ние честопати ги замислуваме како несимпатични. Враќањето во провинција, било да е провинција како ментална конструкција или, пак, географско-урбана реалност, претставува оска на темите и преокупациите кај Нури Билге Џејлан. Филмот ја раскажува приказната за младиот студент кој се враќа од студиите исполнети со просветление и чувство на супериорност, но без да може да се спаси од анксиозноста, стравот на неговите социјални и семејни проблеми. Неговата хамлетовска дилема се разрешува кон самиот крај на филмот. Синан ќе ја прифати ре-



алноста на бунарот и фаталните вериги на судбоносното наследство од родителот. Оваа сцена ги праќа првичните пораки уште на самиот почеток, уште од доаѓањето во родното место и деновите што следуваат по враќањето. Синан со својот татко и дедо одат на село за да му помогнат на таткото при поправката на колибата, каде што таткото планира да ги помине преостанатите пензионерски денови во една трошна колиба, која е градена со ќерпичи и е сместена на крајбрежјето.

Пред куќата се наоѓа „стеблото на дивата круша“, а близу куќата е и исушениот бунар. Таткото Идриз тврдоглаво се труди овој бунар да го врати во функција. Но, залудно, бунарот е исушен затоа што се наоѓа на голема надморска височина. Во оваа секвенца издвојуваме еден прекрасен кадар со трите генерации: татко, син и внук, кои се трудат да извадат еден камен со помош на јаже и стара макара. Кога каменот го приближуваат над нивото на бунарот, јагето се кине и каменот повторно се враќа на почетната точка. Сизифовска реминисценција. Тие прават сизифовска работа која се соочува со апсурд. Во сцената кога каменот паѓа во бунарот, човекот останува немоќен, нема кон кого да го упати гневот. Кон кого да се упати? Кон небото? Кон човекот? Или едноставно, да се прифати апсурдот.

Идриз, таткото на Синан, е учител во градското училиште. Тој е опседнат со игрите на среќа, една типична опсесија на мажите во Турција. Соочувањето со семејните долгови, мизерниот живот и индиферентноста на таткото кај ликот Синан се изразува во форма на огорченост со нијанси на револт. Синан не се придржува кон тоа да го искаже тоа што му тежи на душата, за да уништи сè што му е на дофат, да ги искаже горчливите вистини, но и да ги изрази своите комплекси во налудничав иронич-

на форма. Според него, гратчето Чан, местото во кое се одвива филмот, е преполно со малограѓански менталитет каде што ликовите наликуваат еден на друг. Синан има мајка и сестра. Мајката се појавува како жена со силен карактер која ги сочинува столбот и чистата мисла во домот. Сестрата е со каприциозни однесувања, како стереотип на девојки во турските семејства кои се сакани. Тоа е типично семејство од средна класа кое е прикажано како минуваш низ тешките етапи на сиромаштијата.

Авторот посветил големо внимание на деталите преку кои ни праќа пораки кога ние не би се фокусирале многу на нив. На пр. во чајџилницата, која ја посетуваат Идриз а поретко и Синан, стои предвидувањето за забрането пушење, кое всушност никој не го почитува.

Ова наликува на нашиот балкански менталитет, кој можеме да го препознаеме и во урбаните средини. Тука лесно може да ја забележиме и фотографијата на Албер Ками, алжирски егзистенцијалист со француско потекло, која е залепена на регалот на Синан. Библиотеката што ја посетува Синан е преполна со портрети од Симон де Бовоар, Франц Кафка и Габриел Гарсија Маркес, кои висат на ѕидовите.

Дијалозите на ликовите почнуваат неочекувано, а во меѓувреме кулминираат со емотивни празнења кои се акумулираат хронолошки. Меѓутоа, молкот и кадрите во среден крупен план на ликот од Синан откриваат една божествена димензија. Се бара од небото да се слуша гласот, но тоа е глуво, а кутриот човек е во потполна осаменост на овој свет. Осаменоста за Синан е добра прилика за уметничка инспирација. Синан настојчиво бара осаменост, излевајќи го гневот околу себе. Неговите дијалози се преполни со иронија, сарказам и комплекси на супериорност.



Важен момент, трогателен, но и деконструктивен, е неговиот обид да му објасни на локалниот бизнисмен, како индивидуата од тие краишта е обземена со битките од минатиот век. Според писателот, работата и културата на живеење се човечки судбини, кои се исти, но можеби и повеќе од некоја војна која се одвивала во минатото. Синан се солидаризира со сегашноста и не се помирува со идејата дека славата на некој паднат борец е поважна од животот на еден стар пијаница кој се движи по улиците на Чанаккале. Додека сите се трудат да ги величаат и да им помагаат на паднатите борци на Чанаккале, зошто на дедото по име Риза кој има седумдесет години не се обидува некој да му помогне?

Во народната книжевност се пишува многу за митовите од природно потекло како на пр. планината, стеблото или земјата. Планината е симбол на обожавањето, стеблото е симбол на староста и опстојувањето, а земјата е симбол на идентитетот и потеклото. Присутноста на стеблото на дивата круша во филмскиот кадар носи пораки за животот и смртта.

Еден ден, кога Синан се појавува кај колибата на татко му Идриз, се стресува гледајќи го како е испружен под стеблото. Јажето што виси на крушата изгледа скинато, а Идриз како мртво тело. Следува молк, а потоа го слушаме шумолењето на лисјата во планината. На неговото лице се забележува вознемиреност, Синан се наоѓа сред фројдовската дилема: „се куртулив ли од проклетиов родител“? Во



оваа сцена се случува големиот онтолошки пресврт – татко му Идриз си пресудил себеси. По многу дилеми, вознемирен од мисијата што требаше да ја изврши самиот Синан – да го убие татка си длабоко во себе – Идриз самиот се погрижил за сето тоа. Синан не може да му се приближи, по неколку чекори, застанува... Сепак, татко си е татко. Телото е свртено со главата кон земја, кое е покриено со инсекти. Идриз почнува да ги мрда трепките, жив бил, само беше заспал...

Синан е прикажан како олицетворение на душа која шета низ секој труп на општеството. Тој се наоѓа речиси во сите дијалози – од секојдневните дебати за уметноста и социјалната конструкција на писателот, до дебатите за женидба и заборавените љубови, калкулативните способности на провинцијалецот и дебатата за верата.

Нури Билге Џејлан, низ ликот на Синан, рефлектира една реалност од проблемите на битието и соочувањето со реалноста. Сцената која заслужува да ја издвоиме и е доста провокативна е сцената каде што се дебатира за религијата, нејзината концепција и не(можноста) за нејзина реформа. Во филмско издание, за неа дебатираат двајца верски предавачи – едниот имам, а другиот писател (во улога на критичар и агностик). Разговорот за верата започ-





нува од скапите свадби и златото што се троши на нив во внатрешноста на Турција. Понатаму, оваа дебата продолжува околу улогата на оправданоста во верата, каде што имамот е, се разбира, традиционален. Во филмот, тој е лик што го завршил својот мандат како имам во селото каде што се враќа. Тој ја брани идејата на конечното завршување на интерпретацијата на верата. Според него, ако се впуштиме во алтернативни интерпретации, ќе има вери колку што има и луѓе, а според традиционалниот имам, ова е стапица од периодот на реформацијата на Западот. Од друга страна, младиот имам, кој е назначен во селото, зборува за можноста за алтерна-

тивни интерпретации на верата. Во целина, дебатата се однесува на сообразување на исламот со модерното. Оваа дебата има широк опсег помеѓу академските теолози во Турција, но и во други интелектуални и религиозни кругови. Имамот, како реформатор, инсистира на промена на пристапот кон историските извори на исламот и според него, дојдено е време да се реферираат и алтернативни извори за одржување и продолжување на традицијата. Накратко кажано, тој бара „деколонизација“ на верските знаења од „канците“ на уставноста, наследени во текот на историјата од генерација на генерација. Писателот, пак, ја брани идејата дека сето тоа треба да подлежи на критика и самокритика. Синан мисли дека човек треба да ја следи вистината – и во оваа дебата не успева да ја сокрие иронијата – вели дека има многу луѓе, кои без разлика на вистината, повторно го избираат исламот. Од друга страна, традиционалниот имам зборува за симбиоза на моралот и верата. За да бидеш морален, дали треба да бидеш и верник, или морален може да биде и еден атеист...?



По завршувањето на воената служба, Синан се враќа дома. Неговите книги се мемлосани и покриени со мувла. Останува вчудовиден кога дознава дека неговата книга не ја прочитале ниту мајка му, ниту сестра му. Во библиотеката, пак, дознава дека не е продадена ниту една копија од книгата. Потоа се преселува во селото, во сопствената колиба. Во паричникот на својот татко пронаоѓа парче од весник, со текст од својата книга. Синан се расплакува. Неочекувано, се појавува кадар од дивата круша и јажето. На јажето виси бебе. Во крупен план, телото на бебето е покриено со инсекти кои лазат по него. Исто како во кадарот каде што таткото на Синан лежи со лицето свртено кон земјата, близу дивата круша со јажето покрај себе. Овој кадар претставува еден од клучните моменти на рефлексива. Животот завршува онака како што и започнал. Почетокот го диктира крајот. Детето е приковано за судбината на својот родител. Ние сме продолжение на своите родители и нивниот однос кон нас. И, лутината и револтот не се доволни „за да се убие“ таткото во себе. Тој живее во нашето сопствено битие...



Филмот завршува со сцените во форма на привидение – со бунарот близу колибата, како и со внатрешноста на бунарот и јажето во макарата. Приближувајќи се кон бунарот, во заднината се слуша звукот на јажето кое се движи по макарата. Синан се обесува токму со тоа јаже – извршувајќи самоубиство во бунарот. Таткото се буди; го нема Синан близу него. Излегува да ги пушти овците и да ги нахрани. Повторно го бара Синан. Додека таткото слуша звук на некакви удари, се доближува со страв кон бунарот – и што здогледува? Звучите од Синан се слушаат далеку, силно; Синан го копа бунарот; над паднатиот камен, Синан поставува и друг камен. Сопствениот камен...

Овој филм трае повеќе од три часа. Со многу кадри, дијалози и фотографии... Длабоката човечка порака која ја извлекуваме од овој филм е дека животот е поголем од мислата и интелектот. Внимавајте кога ги критикувате убедувањата на вашите татковци. Критикувајте со љубов и милост. Внимавајте кога ги судите и уште повеќе – кога ги исмејувате соништата на вашите предци – вашите татковци и прататковци... Но, исто така – не заборавајте дека и ние сме дел од нивните соништа; со време ќе се увериме дека нашите соништа не се разликуваат толку многу од соништата на нашите родители. Впрочем, ние сме тие кои ги продолжуваат нивните соништа понатаму, во светот и векот. И можеби тоа е цената на оној филантропски и задолжителен егоизам, но ние сме тие што сме и остануваме оние што бевме. Подеднакви сме...

Крушата – под круша паѓа...!

превод од албански: Арсим Љесковица



ЗАРАЗЕНИ СО УМЕТНОСТ УШТЕ ОД ДЕТСТВОТО

**- беседа по повод доделувањето на признанието
„Златен објектив“ за особен придонес во
македонската кинематографија за 2020 година – на
Зорка Тодорова-Младеновиќ и Коле Ангеловски -**

Зорка-Зорица Тодорова-Младеновиќ и Никола-Коле Ангеловски, покрај тоа што ја задолжија македонската кинематографија, за што денеска ќе добијат заслужени признанија, несомнено ја задолжија и севкупната македонска култура, за што сè и повеќепати наградувани, а Коле Ангеловски е добитник и на највисоката награда за култура во Македонија - „11 Октомври“. Се работи за двајца комплексни автори, личности кои од рана возраст почнале да се занимаваат со уметност и до денес таа дејност не ја напуштиле, со што оставиле сериозни траги во македонската култура.

Заеднички нишки

Двајцата ги поврзуваат неколку заеднички нишки. Прво, двајцата се родени во истата година, нема да откриеме која, но во време на една голема војна се родени и двајцата. Потоа, двајцата се инфицирани со уметноста уште од млади.

Зорка-Зорица Тодорова-Младеновиќ во своето родно Кавадарци ги гледала тетките и мајка си како кројат и шијат, во време кога не постоела конфекција, кога секој морал да изработува облека за себе и семејството и така во неа полека се раѓа љубовта кон модното креирање и кон костимографијата и таа љубов ја држи до ден-денешен.

Истото тоа може да се каже и за Коле Ангеловски. Од млади години инфициран со влијанието на театарот, на филмот, на актерската игра и прво преку радиодрамите, а потоа и преку театарските претстави, навлегува во овој свет и не го напушта до ден-денешен, а верувам дека и двајцата ќе работат сè додека можат, сè додека се чувствуваат работоспособни.

Понатаму – двајцата на некој начин се поврзани со Франција.

Зорица Тодорова-Младеновиќ го комплетира своето образование на Националната школа за декоративни уметности во Париз, а Коле Ангеловски, покрај тоа што е приватно поврзан со Франција, досега превел повеќе од шеесет текстови, меѓу кои многу од француски на македонски, со што ја збогатил македонската литература со преводи од значајни автори како што се: Фејдо, Молиер, Бомарше итн.

Понатаму, двајцата работеле заедно на повеќе филмови, и тоа во разни улоги: понекогаш во улога на костимограф и актер, понекогаш во улога на костимограф и режисер, многупати соработувале на заеднички проекти.

Се разбира, има уште една нишка што ги поврзува и која не смее да се заборави – тоа е нивното Леуново, нивната оаза во која си наоѓаат прибежиште од лудилото на современиот свет.

Тодорова-Младеновиќ како моден дизајнер и професор

Рековме дека и двајцата, покрај тоа што работат на филмот и на телевизија оставиле длабока трага и во другите свои активности на повеќе полиња, па би било неправедно да ги запоставиме нивните ангажмани на тој план.

Зорка Тодорова-Младеновиќ, преку своето родно Кавадарци, потоа средното училиште во Скопје и Академијата за применети уметности во Белград, дипломира на Националната школа за декоративни уметности во Париз, каде што и специјализира, а таму се запознава и со делата, креациите на најзначајните светски модни креатори од епохата: Кристијан Диор, Живанши, Пјер Карден и др. Во Париз запознава и професори кои ѝ овозможуваат увид во најзначајните колекции на историскиот костум и едноставно собира доволно искуство за да се врати во Македонија и да продолжи со својата работа, прво во Македонската телевизија. Сепак, прво ќе проговориме за нејзината работа како моден дизајнер.

Како самостоен моден креатор, креирала многу модни колекции и одржала повеќе самостојни



модни ревији, изработила наменски костуми за вокални и инструментални групи и соработувала со речиси сите поголеми фабрики на македонската текстилна индустрија. Знаете дека во времето на поранешната држава секој поголем град во Македонија имаше своја текстилна фабрика. Зорка Тодорова-Младеновиќ соработувала со сите нив, изложувала на саеми, ги претставувала своите креации.

Во последната фаза од нејзината кариера како моден дизајнер, реализирала и музејски костуми за Музејот на македонската борба во Скопје, за Музејот на албанската азбука во Битола, за Спомен-музејот на Татарчеви во Ресен итн., изработила над двесте историски костуми, а при процесот на нивната изработка соработувала со повеќе реномирани македонски историчари.

Сето ова нејзино акумулирано искуство во областа на модниот дизајн ја води до тоа да почне да објавува трудови и текстови во разни специјализирани списанија, понатаму учебници и како врв на сето тоа е нејзината последна објавена книга под наслов „Како да станам моден дизајнер“ (Арс ламина, 2020).

Исто така, нејзиното големо искуство на полето на модниот дизајн и костимографијата ја води до



тоа да биде ангажирана како универзитетски професор, прво на Факултетот за ликовни уметности, а потоа и на Технолошко-металуршкиот факултет во Скопје, каде што ги предава предметите Модна креација и Историја на облека.

Не е на одмет да се спомене дека се занимава и со уметност. Член е на Друштвото на ликовни уметници за применета уметност на Македонија - ДЛУПУМ и постојано изложува на нивните изложби.

Тодорова-Младеновиќ како костимограф во театарот и на телевизијата

Во театарот, Зорка Тодорова-Младеновиќ работела на сите театарски сцени во Македонија: Драмскиот театар, театарот „Пралипе“, театарите во Куманово, Битола, Штип, Прилеп. Доволно е да се споменат имињата на само неколку претстави од многуте на кои работела: „Мустаките на генералот Роко-кајко“, „Слободен лов“, „Дејството на гама-зраците врз сенишните невени“, „Жорж Данден“, „Тетовирани души“ итн.

Нејзиниот прв работен ангажман на телевизија е во 1968 година, веднаш по дипломирањето во Франција. Десетина години била вработена во Ма-

кедонската телевизија, тогашна Радиотелевизија Скопје и изработила костуми за повеќе телевизиски драми, филмови, забавни и детски емисии. Доволно е да се споменат само неколку од мноштвото – ТВ-драмите: СВЕКНИК, ЖЕЛЕЗНИЧАРОТ, ЖОЛТ ПАЈАК, ЦРВЕНО ПРЕДИВО, МОЈСИЕ ОД МАЛИОТ ГРАД, КОГА ТЕТИН КЛИМЕНТИЕ ШЕТАШЕ НАД ГРАДОТ; ТВ-филмовите: ДОБРА ДОЛИНА, КАКО СЕ САКАА ПЕТРЕФ И ЛЕОНИДА, ЦИМЕРОТ ОД СОБА 306, СОСТОЈБА ПРЕД ИНФАРКТ; ТВ-сериите: кулните ВОЛШЕБНОТО САМАРЧЕ, МАКЕДОНИЈА МОЖЕ на Коле Ангеловски, ТВРДОКОРНИ и една многу интересна музичка ТВ-серија РАСПЕАНИ ГРАДОВИ каде што со сценаристот Јонче Христовски и режисерот Благој Андреев ги прошетаа сите градови низ Македонија и ги истражија чалгиските оркестри. Серијата е снимена кон крајот на шеесеттите години на 35мм филмска лента, а костумите за сите тие староградски оркестри и хорови се дело на Зорка Тодорова-Младеновиќ.

Кога на ова ќе се додадат новогодишните и музичко-забавните емисии на Македонската телевизија, колку часови програма се тоа – можете сами да пресметате.



Коле Ангеловски:

Некако во последно време многу ми зачестија вакви награди за животното дело... Многу ми е драго што *Кинотеката* ми доделува ваква награда, ова ми е иначе „јубилејна десетта награда за животното дело“ што ја добивам, но велам, многу ми е мила бидејќи е од *Кинотеката*, затоа што моите филмски почетоци беа директно поврзани со кинотеките. Кога студирав во Белград, професор Владо Петриќ, кој подоцна стана професор по историја на филм и во Америка (во Холивуд) – ни велеше на студентите од прва и втора година – дека нема да ни даде потпис ако не нè видел барем трипати неделно во кинотечното кино, и јас тогаш, така „се заразив“, така што навистина не излегував од тоа кино... Подоцна добив некоја стипендија од Франција за „Слободни филмски истражувања“, и имав бесплатна карта за кинотечните кина, па „влегував во сала во десет саат сабајле, и излегував во три саат на сабајле“... И така, за тоа време видов преку 400 различни филмови, и мислам, тоа беше едно навистина огромно богатство за мене...

Навистина мислам дека нашата *Кинотека* е една многу сериозна и многу значајна институција, која заслужува многу поголемо внимание и од државата, а да не речам сега од овие „млади“ режисери, а и студенти, кои ретко влегуваат тука... Но затоа, од друга страна, многу сум среќен што *Кинотеката* има еден одличен репертоар, што има одлични филмски циклуси – и што има една постојана публика која континуирано ја пополнува кинотечната кино-сала.

Зорица Младеновиќ:

Што да кажам па јас, што се однесува до кинотечните кина – нив ги посетував редовно и често уште како студент, додека бев во Париз, бидејќи ми беше многу блиску до самиот факултет. Кога мојот сопруг дојде на некоја специјализација таму, се запознав и со директорот на француската *Кинотека* – Ланглоа се викаше, мислам, оној препознатливиот по одврзаните чевли... Тоа ми беше посебна чест, тој беше голем директор на *Кинотеката на Франција*. Потоа, кога се формираше *Кинотеката* овде во Македонија (малку историја да раскажам) – мојот сопруг, Зоран Младеновиќ, требаше да работи овде во оваа *Кинотека* со Ацо Петровски – па се мислеше, се двоумеше, но најпосле остана во *Вардар филм*... Сега, за голема среќа... Среќа ќе кажам, не несреќа – мојата ќерка работи овде, и покрај неа, еве, уште го сакам филмот, работам на филмот – и од сите мои дејности, најмногу сакам да работам на филм како костимограф и да ги гледам сите филмови што се прикажуваат во нашата *Кинотека*. Им благодарам на сите што работат овде, работат многу, а со толку малку луѓе...

Тодорова-Младеновиќ како костимограф на филмот

Доаѓаме до она што нас најмногу нè интересира, а тоа, се разбира, е филмот.

Тодорова-Младеновиќ првпат е ангажирана на филм уште како студент во 1967 година и тоа им е заедничко со Коле Ангеловски. Имено, и Ангеловски уште како студент првпат застанува пред камера.

Тодорова-Младеновиќ ги подготвува костумите за филмот *МЕМЕНТО* на Димитрие Османли во 1967 година и во тој нејзин прв обид ѝ помага нејзината мајка. Во впечатливиот постземјотресен филм, *МЕМЕНТО*, учествува и Коле Ангеловски. Потоа следуваат уште десетина значајни остварувања за македонската кинематографија: уште еден филм на Димитрие Османли – *ЖЕД* (1969) каде што повторно соработува со актерот Коле Ангеловски; *ИСТРЕЛ*

(1971) на Бранко Гапо; ИСПРАВИ СЕ ДЕЛФИНА (1976) на Ацо Гурчинов, со Неда Арнериќ во главната ролја; ЦРВЕНИОТ КОЊ (1979) и ДО БАЛЧАК (2014) на Столе Попов; ХАЈ-ФАЈ (1987) на Владимир Блажевски; неколку филмови на Милчо Манчевски, ПРАШИНА (2000), СЕНКИ (2005) и МАЈКИ (2009); ВОЈНАТА ЗАВРШИ (2010) на Митко Панов и ДЕЦА НА СОНЦЕТО (2012) на Антонио Митриќески.

Се разбира дека ова е само набројување на насловите на филмовите. Може да замислите што, всушност, претставува работата на костимографот, особено на филм, затоа што според зборовите на Зорица Тодорова-Младеновиќ, многу е поедноставно да се работи костимографија во театар бидејќи театрите имаат богати фондузи. Исто така, во Македонската телевизија постоела шивачка работилница која била задолжена да ги изработи сите проектирани костуми, во периодот додека Тодорова-Младеновиќ работела таму, во седумдесеттите години на минатиот век. На филм работата е малку посложена и костимографот е оставен речиси сам на себе да се снаоѓа во таа комплицирана дејност. Може да замислите како изгледа работата на костимографот на филм: од читање на сценариото или

можеби неколку верзии на сценариото, па до разговори со режисерот кои некогаш можат да бидат и макотрпни, па потоа изработка на цртежите за костумите, изведбата на самите костуми – моделирањето, шиењето и надгледувањето на целиот тој процес, па повторно усогласување со режисерот за потребите на неговиот филм и на крајот на самиот сет, на самото снимање, редовните корекции на дневна основа, работата со суетните глумци и секогаш незадоволните режисери.

Коле Ангеловски како театарски актер и режисер

Никола-Коле Ангеловски потекнува од скопско свештеничко семејство. Дипломирал на Академијата за театар, филм, радио и телевизија во Белград. Рековме дека уште од рана возраст е инфициран со глумата, со филмот, со театарот. Комплексна авторска личност, мултидимензионална личност која себеси се остварува на повеќе полиња: како актер – и во театарот и на филмот, како режисер – и во теата-



Од објектот на директорот на Кинотеката - Владимир Ангелов

рот и на филмот, како сценарист, драматург и пре-ведувач, а во последните години и како публицист.

Од 1967 година е вработен во Драмскиот театар во Скопје, играл значајни роли во над дваесет театарски претстави, а меѓу позначајните се неговите улоги на Секула во првиот драмски текст на Горан Стефановски „Јане Задроза“, во режија на Слободан Унковски, Рагби во „Болва в уво“, на неговиот омилен автор Жорж Фејдо, Допчински во „Ревизор“ на Гогољ, кој самиот го поставил на сцената итн.

Рековме веќе, превел над шеесет драмски текстови на македонски јазик, што е подвиг сам по себе, макотрпна работа што Коле Ангеловски ја завршил без да добие никакво признание за тоа.

Во театарот режирал над 130 претстави, меѓу кои најзначајни се „Солунски патрдии“ која не беше симната од сцената на Драмскиот театар триесетина години, што веројатно е рекорд во македонски рамки, потоа „Чук, чук Стојанче“, „Ревизор“, „Баш Челик“, „Шекспир во приказни“, „Викенд на мртвци“, која после ја преточи и во филм и во телевизиска серија, претстава која исто така има 250 изведби на сцената на Драмскиот театар.

Коле Ангеловски како телевизиски актер и режисер

Коле Ангеловски учествувал во многубројни ТВ-проекти како актер, ќе ја споменеме само особено популарната детска драмска серија ДА ВИДАМ, ДА ВИДАМ ШТО ДА БИДАМ од 1967 година во која настапува во улогата на Дади заедно со неговиот повозрасен брат Владимир Ангеловски, како Диди.

Како режисер, исто така за Телевизија Скопје, ги реализира ТВ-сериите, од кои ќе споменеме само неколку, кои сите ги препознаваме: ИТАР ПЕЈО (1977), СОЛУНСКИ ПАТРДИИ (1985), УЧИЛИШТЕ ЗА КЛОВНОВИ (1987), ТЕАТАРЧЕ ЛЕВО КОШЕ (1987), ВИКЕНД НА МРТОВЦИ (1990), ЛОТО, ЛОТО (2003) и ВЕТАР НИЗ ТОПОЛИТЕ (2009). Потоа има и неколку ТВ-филмови од кои вреди да се издвојат: КЛИНЧ (1975), СРЕБРЕНО ЈАБОЛКО (1975), ВРЕМЕ ЗА ПЛАЧЕЊЕ (2003), НЕВЕРСТВО ВО ЗИМСКАТА НОЌ (2004) и мене еден од омилените ТВ-филмови ПУСТО ТУРСКО. Овој филм е реализиран во 2006 година, извонредна приказна раскажана во постмодернистички манир според мемоарите на Алберт Сониксен, американски новинар, чии мемоари под наслов „Исповед на еден македонски четник“, се објавени во Њујорк во 1909 година. Коле Ангеловски го преточи сето тоа на екран и мислам дека тој ТВ-филм заслужува многу поголемо внимание од она што досега го има добиено.

Коле Ангеловски како актер во југословенски филмови

Првиот ангажман на Коле Ангеловски на филм, уште како студент, е во филмот САША на Раденко Остоиќ од 1962 година. Тој филм му носи на Ангеловски, уште како недипломиран студент, огромна слава во рамките на тогашна Југославија. Филмот доживува исклучителен успех, го гледаат повеќе милиони гледачи, а Ангеловски ја толкува улогата на Треф, еден од тројцата млади луѓе кои, всушност, се кријат зад псевдонимот „Саша“ и ги вршат одмаздите врз фашистичкиот окупатор. Коле Ангеловски по овој филм е опишан со бројни писма од обожаватели, потпишува автограми, има статус на вистинска звезда во југословенскиот филм во тој период. Во САША, Коле Ангеловски глуми со Раде Марковиќ, Душица Жегарац, Предраг Керамилац, Беким Фехмиу и др.

Потоа следуваат уште неколку импресивни остварувања во рамките на таа поранешна југословенска кинематографија: НЕМИРНО ЛЕТО на Обрад Глушчевиќ во 1964 година, потоа во Пула ја добива Наградата за најдобар млад актер за улогата во ДА



СЕ ДОЈДЕ И ДА СЕ ОСТАНЕ (1965), во режија на Бранко Бауер, каде што партнери му се доајените на југословенската комедија Павле Вуисиќ, Мија Алексиќ, Милан Срдоц, Гидра Бојаниќ и др. Следуваат уште неколку извонредни улоги во филмови од поранешните југословенски републики: импресивната ролја на емигрант во Германија, во СВЕТСКИ ЧОВЕК (1965) на Обрад Глушчевиќ, во кој настапува со Борис Дворник и Милена Дравиќ, ПО КОЊУХ ПЛАНИНА (1966), ТВРДИНА НА СИЛЕЦИИ во 1967 година на Јоже Погачник. Последниот филм е словенечки филм во кој главната ролја ја толкува Коле Ангеловски, а партнерка му е гостинката од Чехословачка, Хана Брејхова, актерката на Милош Форман, која доаѓа директно од Кан, веднаш по добивањето на наградата во Кан за филмот на Форман ЛЉБОВИТЕ НА ЕДНА РУСОКОСА (1965) и таа доаѓа да сними со Коле Ангеловски во ТВРДИНА НА СИЛЕЦИИ.

Следуваат уште многу значајни остварувања. Ќе ги наведеме само највпечатливите наслови: КРОС КАНТРИ (1969), партизанските епови, незаборавни-

те БИТКАТА НА НЕРЕТВА (1969) и СУТЈЕСКА (1973), ВО ГОРАТА РАСНЕ ЗЕЛЕН БОР (1971), БАНОВИЌ СТРАХИЊА (1981), АЈДЕ ДА СЕ САКАМЕ (1987), СОБИРЕН ЦЕНТАР (1989) итн.

Во споменатите филмови СУТЈЕСКА и НЕРЕТВА, Коле Ангеловски настапува покрај Орсон Велс, Јул Бринер, Ричард Бартон, Франко Неро, Сергеј Бондарчук, потоа со Хана Брејхова која претходно ја споменавме, со доајените на југословенското глумиште: Бата Живоиновиќ, Љубиша Самарџиќ, Борис Дворник, Милена Дравиќ, Павле Вуисиќ, Беба Лончар итн.

За сите овие големи актерски и режисерски имиња со кои соработувал Коле Ангеловски има барем по една анегдота, а овде ќе споменеме само две, првата дека со Јул Бринер пееле руски песни со чаша вино, а втората дека Орсон Велс го бркал низ улиците на Мостар, во прашање била некоја дама. Оттаму и едно од неговите последни публицистички остварувања е именувано „Како Орсон Велс ме бркаше по улиците на Мостар“ (Култура, 2012).



Врачување на наградите

Коле Ангеловски како актер во македонски филмови

По впечатливата улога во САША, Коле Ангеловски го препознаваат и македонските режисери и така почнува неговиот ангажман и во македонскиот филм, што уште еднаш го потврдува прочуениот малограѓански синдром на македонското општество кој сугерира дека кога некој е успешен надвор од земјата, дури потоа таа успешност ќе му се признае и овде.

Во 1966 година игра во ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА на Жика Митровиќ, потоа следува МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА (1967) на Трајче Попов, МЕМЕНТО (1967) и ЖЕД (1971) на Димитрие Османли, ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА (1969) на Бранко Гапо, МАКЕДОНСКИ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ (1971) на Ватрослав Мимица, ОЛОВНА БРИГАДА (1980) на Кирил Цаневски, ЦРВЕНИОТ КОЊ (1981) на Столе Попов и два филма на Стево Црвенковски ЈУЖНА ПАТЕКА (1982) и извонредниот НЕЛИ ТИ РЕКОВ (1984).

Коле Ангеловски како филмски режисер

Во однос на неговата филмска режисерска кариера, Коле Ангеловски има снимено само три долгометражни играни филмови, што е малку невообичаено за автор од негов калибар и режисер од негов формат, со оглед на големото искуство и долготрајниот опус.

Во 1973 година го реализира ТАТКО или КОЛНАТИ СМЕ ИРИНА според прозата на Живко Чинго, по сопствено сценарио, а во главните улоги играат тогаш големите југословенски актерски ѕвезди Бата Живоиновиќ и првата глумица на Југославија, Неда Арнериќ, како и нашиот Мето Јовановски. Се работи за извонредно камерно дело, снимено во рурален амбиент, во црно-бела фотографија, со извонредна камера, а според мене, но и според многу други македонски историчари на филмот и филмозите, едно од врвните дела на македонската кинематографија воопшто – вистинско ремек-дело. Оттаму, неслучајно за филмот ТАТКО (КОЛНАТИ



СМЕ ИРИНА), Коле Ангеловски во Пула ја добива наградата „Кокањ Ракоњац“ за најпоетичен филм за режисер дебитант и тоа од Здружението на филмските критичари на Југославија. Самото тоа зборува за вредноста на филмот.

Потоа следува документарниот филм ДОДЕКА ВОДАТА ТИВКО ШУМОЛИ од 1979 година и прочуената, култна комедија ВИКЕНД НА МРТОВЦИ од 1988 година, филм во кој покрај доајените на македонската комедија и на македонската глума: Димче Мешковски, Владимир Ангеловски-Дади, Благоја Чоревски, Гоце Тодоровски, Ѓорѓи Јолески, Игор Џамбазов и др., а присутни се и ѕвездите на југословенската комедија: Ташко Начиќ, Сека Сабљиќ, Бата Живоиновиќ итн. Тоа е последен филм снимен во социјалистичка Македонија, во 1988 година, филм кој и до ден-денес, поради особено успешните реплики, е незаборавен.

Она што паѓа во очи е фактот дека од 1973 година и ТАТКО, до 1988 година и ВИКЕНД НА МРТОВЦИ, поминуваат петнаесет години додека Коле Ангеловски да добие можност да реализира втор филм, иако е вообичаено по успехот на првиот филм режисерот да може веднаш да реализира втор филм.

Сепак, да потсетиме дека уште на почетокот на снимањето на ТАТКО, Ангеловски има проблеми со актерот што треба да ја толкува главната ролја. Имено, тој во последен миг ја откажува улогата и е заменет со Бата Живоиновиќ. Потоа, од причина што филмот е снимен за независните, „Филмски работни заедници“, бојкотиран е од поголемата продуцентска кука „Вардар филм“, чии претставници се обиделе да ја запрат неговата проекција на тогаш најзначајниот југословенски Филмски фестивал во Пула, но за среќа, маршалот Тито, кој бил голем љубител на филмот и кој претходно го изгледал филмот заедно со сопругата Јованка Броз во својата резиденција на Бриони, лично интервенирал да не се запре проекцијата на ТАТКО во Пула.

Но, како историјата да се повторува. Уште еднаш по таков успешен филм каков што е ВИКЕНД НА МРТОВЦИ, на Коле Ангеловски му требаат речиси дваесет години да го реализира својот трет филм, АХ, ЛЉУБОВ МОЈА, во 2017 година. Се работи за уште една комедија, реализирана според сопствен текст, претходно поставен на театарската сцена, филм со кој режисерот сака да ја врати комедијата на филмот.



Директорот на Кинотеката со лауреатите

Овде треба да се потцрта дека ВИКЕНД НА МРТОВ-ЦИ од 1988 година е само втора комедија во македонската кинематографија, по МИРНО ЛЕТО на Димитрие Османли од далечната 1961 година, што значи дека на македонската кинематографија ѝ беа по-

требни дваесетина години за да реализира нова комедија и уште други дваесетина години за да ја реализира третата комедија во досегашната сопствена историја: АХ, ЛЌБОВ МОЈА, и повторно Коле Ангеловски е главниот виновник за таа реализација.

Коле Ангеловски:

Има еден момент, кога како волонтер ме ангажираа да учествувам во тој последниот филм на Жан Пјер Мелвил, кој се викаше... Добро де, не ми текнува во моментот – филмот беше со Ален Делон, Џанкарло Џанини и други големи актери, филмски ѕвезди тогаш, и јас таму бев некој вид асистент, или „по нашки, потрчко“, во смисла: „...оди купи семки, или викни го овој-оној, итн...“ – па трчав, да, ама сето тоа го чинев со голема љубов и ентузијазам. И, при завршувањето, или пред крајот на снимањето, продуцентот ме видел таму како трчам лево-десно како мравка некоја, и ми понуди да работам пак со него, исто како асистент на еден филм, во кој една од главните улоги ја играше оној Луј де Финес, оној комичарот од онаа цела серија ЏАНДАРИТЕ, тој беше многу познат комичар од Франција – и јас, среќен-пресреќен, прифатив. Но, меѓутоа се случи, баш во исто време, Ватрослав Мимица (тогаш веќе голем врвен режисер), а и Антон Врдољак – обата ми понудија да играм



Коле Ангеловски со наградата

главни улоги во нивните филмови, и тоа во исто време. И – се најдов во една страшна дилема: да се вратам дома и да играм во филмовите, или да останам во Франција и „да им купувам семки и да им трчам“ на големите светски имиња... Па си реков: „А, бе, ало...! Ќе седиш ти на оние столиците на кои ќе пишува ‘Ангеловски’, или ништо...“ – и си се вратив назад... Си ја собрав сопругата и ќерката – и дојдов овде, ги снимив тие два филма, и никогаш не зажалив што се вратив...!!!

И, сакам уште да кажам дека тој период – 60-тите, 70-тите и почетокот на 80-тите години на минатиот век – беше многу позитивен период во цела Европа. Во тој период снимаа и најдобрите режисери, најдобрите, од Бергман до Фелини, па авторите од *францускиот нов бран*, итн. Тогаш, сакам да кажам да се знае – секаде и секогаш имаше една позитивна енергија на културно и уметничко отворање во многу земји, а јас пак, ја имав таа среќа да бидам, во таа, сепак, голема земја СФР Југославија – од која што можевме да патуваме каде сакаме и колку што сакаме, можевме секаде да учествуваме на рамно ниво, рамноправно со тие големи филмски земји, со тие големи култури општо, па можевме и ние „да штрбнеме“ и од нивните култури, и исто, да пренесеме таму и нешто наше... Така што – тоа беше еден прекрасен период на вера во уметноста, во културата, во просперитетот и прогресот – нешто што денес малку го има, односно речиси и да го нема...

Јас лично, навистина, имав неверојатна среќа, на десет дена пред почетокот на снимањето на филмот САША – да ме откријат случајно, јас бев студент прва година, изгубен таму во Белград, во едно џемперче, таков, никаков – и да ми дадат главна улога... Значи, од трите главни улоги, јас бев едниот – и тоа добар. Да, добар си бев во филмот, па ми дадоа и дебитантска награда за таа улога. Па потоа во тој период, годишно снимаа по три, четири филма – и тоа сè сериозни улоги.

Да бидеш глумец на филм е преубава работа, преубава, ќе дојдеш, ќе се запознаеш со луѓе, нови колеги, па си се сакате, си уживате, снимате, а кога филмот ќе се заврши по два-три месеци, не си имал време ни да се скараш со луѓето, ни ништо, ќе си се разделите убаво и ќе си замините. И одвај ќе чекаш да те викнат и друг пат – па пак да се сретнеш со луѓето...

А да режираш филм – е, од тоа нема ништо пострашно...! Тоа е стравотија, тоа е ужас, тоа е... Па потоа, зошто не сум правел (повеќе и почесто) филмови...? Па затоа што уште по првиот филм најдов на толку подлости и гадости, сум наишол на толку лоши работи, што многу набргу веќе немав никаква желба, ама баш никаква желба повеќе или почесто да снимаа. ВИКЕНД НА МРТОВЦИ го снимаа благодарение на Ацо Дуковски, кој во тоа време беше директор на *Градски кина*, а во тоа време тоа беше доста богата институција со немал буџет, па затоа Ацо предложи да се снимат филмот под нивна капа. Јас лично, ниеден филм не сум снимал со државни пари. ТАТКО (КОЛНАТИ СМЕ, ИРИНА) го снимаа со Владо Георгиевски (Бог да го прости), па заедно купивме воденичка, каде што е сниман филмот, во денешни пари, беше 150 евра... Од чергите дома од мајка ми, Владо шиеше костими, а актерите, сите, целата екипа, играа без пари – а сепак, филмот, меѓу другото – остана запаметен како еден од најпродаваните македонски филмови – и тоа не вака дигитално како денес, прати го по интернет и готова работа – туку, се правеле копии на филмска лента, белградската лабораторија има направено 160 копии, и сите беа продани. Сакав да речам – за да дојдеш до филм, тоа е ужас овде, јас баш и не издржав, па сакам да речам: кој може да издржи, алал нека му е...

Зорица Младеновиќ:

Моето искуство со филмските ангажмани е малку посспецифично и поинакво отколку на продуцентите, режисерите и актерите. Кога работев на филм, секогаш бев зад сцената. За нас костимографите, сценографите и слично – тогаш си беше: си склучуваш договор, и после си работиш... Е сега, доста потешкотии имав при собирање костими, материјали и слично. Можеби во последните години од мојата работа, сум имала и некои подруги потешкотии, бидејќи соработката со помладите асистенти што ми биле, мислам, ми била малку потешка, генерациски можеби, не знам... Денеска сосема поинаку се работи, така што – не знам што да кажам. Ние кога работевме, бевме тим, сите си помагавме еден на друг, гледавме денот да го завршиме успешно, да не оставаме за утре, бидејќи знаевме колку сето тоа чини – па ако некаде запне, си помагавме еден на друг, некој ќе ти помогне, ќе ти каже, покаже... Денес, односно, мислам – последните години кога работев на филм – работите не беа веќе такви, и си се повлекоа...

Што би било кога би било?

Коле Ангеловски е човек што може да се окarakterизира како вљубеник во комедијата. Тоа несомнено го потврдил и во театарот и на филмот. Тој се обидува да ги направи луѓето среќни, сака луѓето да се насмеани и среќни и токму затоа е препознатлив како автор на комедијата.

Но, неговиот „сериозен“ филм ТАТКО покажува колку тој, всушност, бил успешен и како автор во други жанрови, не само во комедијата, туку и во драмата, во случајов во семејната драма. Голема штета за македонската кинематографија е што не добил можност да реализира барем уште еден филм во таа насока. На историјата на македонската кинематографија ѝ е познато дека во седумдесетите години на минатиот век имал подготвено сценарио за филмот НАЈДОЛГИОТ ПАТ. Тоа сценарио го предал во „Вардар филм“, но тогашното раководство на „Вардар филм“, на чело со директорот, поетот Анте Поповски, решава филмот да му го довери на Бранко Гапо. Кога ќе се погледне од денешна гледна точка, може да кажеме дека Анте Поповски

бил во право, затоа што Бранко Гапо навистина реализирал извонреден епски филм, филм со епска нарација и едно од темелните остварувања на македонската кинематографија. Сепак, од друга страна, како филмозисти, како луѓе што се занимаваат со проучување на филмската историја, може да си дозволиме да се запрашаме како би изгледал тој филм во реализација на Коле Ангеловски, дали би бил попоетичен, на кој начин би го развивал дејствието, затоа што и двете сценарија, и она на Коле Ангеловски и она на Петре М. Андреевски што е употребено за реализација на НАЈДОЛГИОТ ПАТ, се базираат врз истата предлошка, на мемоарската проза од книгата „Темни кажувача“, расказот „Од Дебарца до Дијарбекир и назад“. Голема штета е што македонската кинематографија нема капацитет, не е доволно мокна за да има две видувања на истата тема и затоа овие хипотетички прашања остануваат отворени за во иднина.

...

За крај, уште еднаш им честитам на лауреатите!

Фото: Лидија Христова

ХИБРИДНО ИЗДАНИЕ НА 11. МАКЕДОКС - за 11. издание на Фестивалот на креативен документарен филм МакеДокс, 2020 -

Фестивалот на креативен документарен филм *МакеДокс*, во своето единаесеттото издание, се одржа од 19 до 26 август 2020 година, во паркот кај МКЦ и во летното кино „Мирно лето“ на Кинотеката на РСМ, а беше посветен на звукот и тишината... На слушање на наједноставното и најтешкото, и на поглед кон невидливото. Фокусот на Фестивалот беше ставен на поезијата во филмот, односно дизајнот на звук со мото „Слеј се со тишината“, според истоимената стихозбирка на Ацо Шопов од 1955 година. Првпат од своето основање, Фестивалот немаше проекции во објектот Куршумли-ан поради отсуството на поддршката од Агенцијата за филм, но свеченото отворање на Фестивалот, сепак, се случи во Куршумли-ан – со вообичаениот поздрав: со високо кренат кромид во рацете на екипата на *МакеДокс*.

„Куршумли-ан е објект во кој тишината најгласно зборува. Кога ќе влеземе низ неговата порта, ние се среќаваме со безброј приказни. Секое камче, арка или агол на објектот безгласно раскажува векови историја. Зборува за случки, приказни, емоции, доживувања. Раскажува една цела деценија приказни на *МакеДокс*. Но многу зборува и за третманот на културата во државата. Затоа сметавме дека е многу важно отворањето на Фестивалот да се случи токму тука – во нашиот дом, кој оваа година ќе го оставиме во тишина...” – рече Дарко Набаков од *МакеДокс*.

Фестивалот се одржа во хибридно издание – со проекции и настани во живо на отворен простор и со настани што се одржаа онлајн, на интернет. Филмските проекции преку интернет-платформа овозможува програмата да биде достапна низ целата држава. Поради пандемијата на коронавирусот немаше гости од странство, но голем дел од авторите на филмовите на Фестивалот присуствуваа со вклучување онлајн на дискусиите по филмовите. Онлајн се одржаа и *Разговорите под смоквата*, мастер-класовите, работилниците, како и второто издание на *Форумот МакеКоПродокс*.

„Покрај сите глобални случувања со пандемијата на коронавирусот, *МакеДокс* успеа да го организира Фестивалот со целата програма што беше замислена уште во 2019 година, пред појавата на вирусот“ – истакна Дарко Набаков.

Постерите за 11. издание на *МакеДокс* прикажуваа микроскопски фотографии од кромидот, симболот на *МакеДокс*, а ги изработи Самир Карахасан. Фестивалот изрази благодарност до Институтот за биологија при Природно-математичкиот факултет од Скопје – за отвореноста и соработката во изработката на визуелниот идентитет на Фестивалот, како и до Фондацијата „Ацо Шопов“, за отстапувањето на авторските права за песната „Слеј се со тишината“.

Фестивалската програма беше отворена на 19 август, со проекција на документарните филмови *СПИЕЊЕТО НА МАКС РИХТЕР* за композиторот Макс Рихтер и *ЗБОРУВАЈ ЗА ДА ТЕ ВИДАМ*, портрет за Втората програма на Белградското радио. Селекторката на „Главната програма“ и на категоријата „Нови автори“ – Петра Селишкар рече дека, специфично за 11. *МакеДокс*, беше враќањето автори како што се: Џон Апел, Хуберт Саупер, Томас Балмес и Младен Ковачевиќ, кои учествувале со свои филмови и на претходните изданија на Фестивалот. Филмови



МакеДокс 2020 - во Куршумли Ан



МакеДокс 2020 - во Кинотеката

во главната програма беа: *ЕПИЦЕНТАР*, *ИСПЕЈ МИ ПЕСНА*, *КОГА ПРАШИНАТА ЌЕ СЛЕГНЕ*, *КОЛЕКТИВ*, *НАШАТА ВРЕМЕНСКА МАШИНА*, *САМО ЃАВОЛОТ ЖИВЕЕ БЕЗ НАДЕЖ*, *СВЕТИОТ ТАТКО*, *СПИЕЊЕТО НА МАКС РИХТЕР*, *СРЕЌЕН БОЖИЌ ЛИВУ* и *ФАТЕНИ ВО МРЕЖА*. Во категоријата „Нови автори“ имаше десет остварувања, а се одржа и премиерата на македонскиот документарец *ПРОФЕСОРОТ* на Јордан Дуков.

„Програмата на кратки документарци“ содржеше 15 наслови, а радуваше фактот што пристигнаа



МакеДокс 2020 - во паркот кај МКЦ



МакеДокс 2020 - во паркот кај МКЦ

голем број остварувања на автори од регионот. Во рамките на оваа програма, премиерно беа прикажани два македонски филмови: НЕЈЗИНОТО СЕМЕЈСТВО на Елизабета Конеска и СИТЕ ЌЕ УМРЕМЕ на Сашко Потер Мицевски. „Студентската програма“ содржеше 14 наслови. „Детската програма“ се одржа онлајн, а се реализира во соработка со филмските фестивали Ајс-Докс од Исланд, Синедок-Тбилиси од Грузија и Фестивалот за анимирани филмови Аниматека од Словенија.

„Земја во фокус“ на 11. МакеДокс беше Кралството Холандија, со програма од шест нови документарни остварувања. Холандските филмски документаристи не обработуваат само теми од „ниската земја“. Напротив – своите филмски „бисери“ ги откриваат низ целиот свет како номади во потрага по скриени богатства. Со исклучителен документаристички сензибилитет, при што визуелните глетки на неверојатно функционален начин се надополнуваат со звучниот фон (музиката, природните звуци, говорот, тишината), овие автори го создадоа и го создаваат еден од најзначајните документаристички филмски опуси за човековата цивилизација. Програмата беше поддржана од Амбасадата на Кралството Холандија во Скопје.

Мастер-клас

На 22 август, преку платформата „Зум“ се одржа мастер-клас со Џон Апел под наслов „Помалку е повеќе“ (Less is More). Разговорот го модерираше Петра Селишкар, а познатиот холандски документарист зборуваше за начинот на кој ги снима своите филмови со акцент на годинашната тема – функцијата на тишината во документарниот филм. Џон Апел има направено повеќе од 40 документарни

филмови, а голем дел од нив имаат добиено значајни светски филмски награди. Своите размислувања Апел ги илустрираше со инсерти од свои филмови, како што се филмовите ПОСЛЕДНАТА ПОБЕДА и КОЦКАР, како и филмот што годинава беше прикажан на МакеДокс: КОГА ПРАШИНАТА ЌЕ СЛЕГНЕ. Овој филм е снимен на три локации кои доживеале катастрофална несреќа – во гратчето Аматириче, кое е разрушено од земјотрес, па во Припјат, град во непосредна близина на атомската централа во Чернобил и во Алепо – град разрушен од војната во Сирија.

„Не сакам да правам безбедни филмови. Тоа е досадно. Затоа одам на места кои луѓето мислат дека се небезбедни, како Алепо во Сирија. Кога бев помлад, бев многу поотворен и пољубопитен, но сега со целото искуство и знаење построго ги селектирам работите што ги снимам. Во фазата на истражување, отворено и со искрена намера им пристапувам на протагонистите, а на тој начин се стекнува доверба. Кога ги правам филмовите, не сакам соговорникот да биде само објект за снимање, туку секогаш да има и подлабока комуникација зад камерата, додека се подготвуваат снимањата. Трпението е една од најважните карактеристики на документаристите, да имаат трпение да чекаат нешто да се случи. Секако, тоа е поврзано и со довербата на протагонистите и со работата што ја работите...“ – истакна, меѓу другото, Апел на својот мастер-клас.

На Фестивалот се одржа и Работилницата за дизајн на звукот под наслов „Звукот го обликува филмот, филмот го обликува звукот“ – со Владимир Ракиќ (1974, Нови Сад), композитор и дизајнер на звук, кој по потекло е од Србија, а веќе 20-ина години живее и работи во Амстердам.



Видео-вклучување на Џон Апел



Од виртуелниот мастерклас на Џон Апел

Македонски премиери

На 11. *МакеДокс* беа премиерно прикажани македонските документарци ПРОФЕСОРОТ на Јордан Дуков, НЕЈЗИНОТО СЕМЕЈСТВО на Елизабета Конеска и СИТЕ ЌЕ УМРЕМЕ на Сашко Потер Мицевски.

Документарниот филм ПРОФЕСОРОТ на Јордан Дуков е филмско првенче на продукцијата „Кадар“, а втор долгометражен документарен филм на Дуков, по филмот ПЛАНИНСКИ КАВИЈАР (Blueberry Hill, 63 мин., 2017, Македонија), што премиерно беше прикажан на *МакеДокс* во 2017 година... Филмот ПРОФЕСОРОТ е посветен на гевгелиската легенда Илија Џацев и на звуците на неговата хавајска гитара. Илија Џацев по професија бил професор по географија, но неговите гевгелиски современици го паметат како уметник, како поет со слободна душа и како последниот македонски трубадур. На *МакеДокс* филмот беше прикажан во категоријата „Нови автори“. Продуцент е Љубиша Арсиќ, филмот го снимаат Доријан Миловановиќ и Кристијан Караџовски, анимациите се на Крсте Господиновски, а монтажата е на Доријан Миловановиќ. Практично, духот на Џацев беше присутен и на премиерата на филмот со реставрираната гитара, која беше поставена пред филмското платно.

„Гитарата ќе биде присутна на секоја проекција на филмот, бидејќи така го пренесуваме духот на Џацев, чиј живот бил постојано патување и секој ден бил нова приказна...“ – истакна авторот Дуков пред публиката во Парк МКЦ. Тој објасни дека – откривајќи ја животната приказна и трагајќи по страниците од недовршениот роман на Џацев, научил дека слободата е најважна од сè и дека тоа што го сонуваме, можеби, нема да се оствари, но секогаш вреди да сонуваме. Како коментар од публиката, филмската критичарка Илинденка Петрушева истакна дека: „...Илија Џацев е културно наследство на Македонија кое многу години е игнорирано, но со филмот на Дуков се потсетуваме на овој блескав медитерански карактер...“ – со што на авторот му заблагодари за филмот.

Филмот СИТЕ ЌЕ УМРЕМЕ е реализиран во продукција на „Хауском“, во копродукција со „ОХО“. На Фестивалот беше прикажан во програмата „Кратки документарци“. Филмот третира веќе познати теми на економска несигурност и индивидуални егзистенцијални дилеми во локален, типичен балкански контекст, но преку еден по малку бизарен аспект на целокупниот општествен живот – погребалниот бизнис. Сашко Потер Мицевски, режисер и сценарист на СИТЕ ЌЕ УМРЕМЕ, е познат на домашните познавачи на документарниот филм преку неговата авторска работа на документарецот (ВОН)ЗЕМ-



Дел од екипата на филмот ПРОФЕСОРОТ

ЈАНИНОТ ЛИ. Идејата за филмот СИТЕ ЌЕ УМРЕМЕ – Мицевски ја добил уште во 2014 година, од статија во весник за состојбите во погребалниот бизнис во Штип. Бидејќи и самиот имал опсесија со смртта и животот по смртта, одлучил да ја сними приказната.



Од премиерата на филмот СИТЕ ЌЕ УМРЕМЕ



Дел од екипата на филмот СИТЕ ЌЕ УМРЕМЕ

**Дел од екипата на филмот
НЕЈЗИНОТО СЕМЕЈСТВО 2010-2019**



Документарниот филм НЕЈЗИНОТО СЕМЕЈСТВО (2010-2019) е снимен по сценарио и во режија на Елизабета Конеска, монтажата е на Блаже Дулев, а во продукција на Музејот на РСМ. Мерѓузел е традиционална, но силна жена која сака и се обидува да се еманципира себеси. Во константна потрага по подобар живот, заедно со членовите на своето семејство, таа го менува своето/нивното место на живеење веќе 10 години. Пристапот на Конеска во снимањето на филмот е антрополошки. На почетокот ја интересирале обичаите, свадбите, веселбите и начинот на живеење на Јуруците во Македонија, со намера да направи истражување за потребите на Музејот на РСМ. Со главната протагонистка се запознае уште во 2002 година во Коџалија, село во близина на Радовиш, но снимањето почнало откако Конеска добила своја камера.

„Кај Мерѓузел ме восхити нејзината интелигенција при првите средби, а сама го снимив филмот со мојата камера, со цел да бидам поблиску до луѓето и средината во која живеат...“ – објасни Конеска по премиерата на филмот.

**Од премиерата на филмот
НЕЈЗИНОТО СЕМЕЈСТВО 2010-2019**



Награди

Наградите на *МакеДокс* се доделуваат во пет категории: Награда за најдобар филм во главната програма „Кромид“, Награда за најдобар филм од млад автор „Млад кромид“, Награда за најдобар краток филм „Сечкан кромид“, Награда за најдобар студентски филм „Кокарче“ и Награда за филм со најдобри етички идеи. Доделувањето на наградите се одржа онлајн преку платформата „Зум“.

Жирито за наградата „Кромид“, во состав: Орва Нирабија, уметнички директор на Меѓународниот фестивал на документарен филм во Амстердам (ИДФА), Лари Снајдер, филмски монтажер и дизајнер на звук и Ненад Пуховски, филмски режисер, продуцент и директор на *ЗагребДокс*, одлучи наградата да ја добие филмот ЕПИЦЕНТРО на Хуберт Саупер.

Образложение: „Жирито уживаше гледајќи десет исклучителни филмови направени од исклучителни автори и би сакале да му честитаме на тимот на *МакеДокс* затоа што направиле прекрасна програма. Ги изгледавме филмовите кои нè прошетаа ширум светот и ни покажаа разноликост во стилот и жанрот, еден голем спектар на сето она што може да биде документарен филм. Како што се доближувавме до одлуката, бевме импресионирани од неколку филмови, но бевме зачудувачки едногласни во однос на еден филм, кој го зеде првото место на нашите листи...! Победникот е филмот ЕПИЦЕНТРО на Хуберт Саупер. Во овој филм, режисерот ни го позајмува својот светоглед за да ја видиме Куба и да ја искусиме со сета сложеност која се јавува од неговата фасцинација со островот и неговите жители, со реалноста на нивното секојдневје и со сит симболизам на нивното постоење низ скорешната историја. Преку неговото набљудување, пронаоѓање и анализа, Саупер го има изработено филмот до најмал детаљ, создавајќи архитектура од емоции со ретка стилистичка кохерентност. Тој успева да ни овозможи непосредно доживување на филмот. Ова е филм што нè соочува со прашањата од нашата скорешна геополитичка историја, за минатото и иднината и ни поставува прашања околу претставувањето и погрешното примање и за самото право нешто да биде претставено на некаков начин... и нè остава да бидеме истовремено маѓепсани и несигурни“, образложи жирито.

Хуберт Саупер се јави онлајн од Париз со маица „Утопија“, се заблагодари на жирито и ја посвети наградата на своите млади пријатели од Куба, кои својот живот го живеат во дистопија.

**Видео-вклучување
на Хубер Саупер**



Жирито за наградата „Млад кромид“ во состав: Амир Џорџ, филмација, куратор и програмски селектор на Меѓународниот филмски фестивал во Колумбија, Самир Љума, филмски снимател и дел од снимателскиот тандем на филмот МЕДЕНА ЗЕМЈА и Беатрис Вангонду, продуцентка, сценаристка и режисерка на документарни филмови од Кенија, одлучи наградата да ја добие филмот ТУНЕЛ на Нино Орјокинице и Вано Арсенишвили.

Образложение: „За приказната што говори за човечката состојба и за луѓето што се соочуваат директно со својата смрт, со загубата на можноста да остават нешто зад себе. Социо-политичките теми на овој филм се актуелни не само за сегашноста, туку се и еден вид тестамент за идните генерации. Филмот длабоко не допре и навистина ни е чест да ја доделиме наградата 'Млад кромид' на филмот ТУНЕЛ.“

Жирито додели и „Специјално признание“ на филмот ЗБОРУВАЈ ЗА ДА ТЕ ВИДАМ на Марија Стојник, затоа што е „храбро, сонично и експериментално патување на еден медиум кој полека изумира во светот. Документарец за истрајноста и одржувањето на надежта...“

Жирито за наградата „Сечкан кромид“ во состав: Јармила Утратова од чешкиот Меѓународен документарен филмски фестивал во Јихлава, Тамта Габричице, филмска режисерка од Грузија и Тони Бел од Меѓународната документарна асоцијација, одлучи наградата да ја добие филмот ФАНТАСТИЧНИТЕ – на Маија Блефилд од Финска.

Образложение: „Поради оригиналноста и креативната употреба на аудиоинтервјуа во комбинација со автентичен визуелен пристап, наградата „Сечкан кромид“ на фестивалот *МакеДокс* ја доделуваме на Маија Блефилд за филмот ФАНТАСТИЧНИТЕ. Емотивниот краток документарец се фокусира на нечуените гласови и на неоткриените светови на севернокорејските бегалци. Жирито, исто така, смета дека разговорите за филм и медиуми во филмот претставуваат одговор на сложените емотивни животи на индивидуите, како и на нивното себедоживување, идентитет, проекции за иднината и концепти за реалноста...“

Жирито за наградата „Кокарче“ во состав: Срџан Кеча, филмски автор и доцент на Катедрата за уметност и историја на уметноста во Стенфорд, Мануел Инакер, германско-хрватски режисер кој живее во Берлин и добитник на минатогодишната награда „Кокарче“ на *МакеДокс* и Марго Мека од Меѓународниот фестивал на документарен филм во Фиренца – наградата ја додели на филмот ЌЕ ДОПЛОВИ РЕКС – на Јосип Лукиќ.

Образложение: „Студентското жири на 11. *МакеДокс* ја додели оваа награда на режисерот Јосип Лукиќ и неговиот тим поради способноста да раскажат приказна на длабок и само навидум едноставен начин, запознавајќи ги гледачите со секојдневјето на протагонистите без осудување, туку со исклучителна емпатија и сочувство. ЌЕ ДОПЛОВИ РЕКС е портрет за самохраната мајка-борец, мајка на три деца, која 11 месеци во годината работи на брод за



**МакеДокс 2020 - од
електронското
(виртуелно)
доделување на
наградите**

крстарење во странство, во нелегални услови. Филмот успешно ја претставува одлично раскажаната елиптична драматургија и стои како впечатлив пример за соцреалистичката традиција на правење филмови. Секоја слика е избрана внимателно, а секоја сцена е засебен фрагмент, а кога сите овие елементи ќе се спојат, на автентичен начин се доловува современото хрватско општество кое се соочува со речиси неизбежна капиталистичка експлоатација и прекаријатни услови за преживување.”

Жириито за Наградата за филм со најдобри етички идеи во состав: Жанета Трајкоска, директорка на Институтот за комуникациски студии во Скопје, Јуко Касеки, кореографка и директорка на Танцовата

компанија „Цокасеки“ и Лука Циут, композитор на музика за документарни филмови – наградата ја додели на филмот АКАША, МОЈОТ ДОМ на Раду Чорниџиу.

Образложение: „Причината за конечната одлука за оваа награда е способноста на филмот да го улови и моќно да го претстави едно од суштинските прашања на современиот живот: дали државите се трудат да ги заштитат луѓето или се трудат да ги лишат од слобода и да ги вкалапат во системот? Во модерното општество сме опкружени со правила и регулативи кои се создадени за да ни го подобрат здравјето и да ни овозможат подобар живот. АКАША, МОЈОТ ДОМ успева да портретира една ситу-



**Разговори „Под
(виртуелната) смоква“**

ација во која би се запрашале колку од овие 'добри намери' влијаат на туѓите животи и што значи 'добро', на крајот од сето тоа..."

Пред доделувањето на наградите, во рамките на серијата разговори под виртуелната „Смоква“, на платформата „Зум“, сите 15 члена на годинашните жирија имаа можност да разговараат меѓусебно. Тие ги изложија своите гледишта за филмовите од програмата на 11. *МакеДокс*, објаснија на кој начин ги носеле одлуките за наградите во соодветните селекции, но споделија и свои мислења за состојбата во која се наоѓа документарниот филм во време на пандемијата со корона вирусот. Некои од нив посочија дека в година тешко дека ќе се вратиме во некоја „нормалност“, но треба да бидеме среќни ако можеби биде малку подобро од оваа година. На сите им недостасува физичката форма на одржување филмски фестивал.

По доделувањето на наградите, на 26 август, завршија и проекциите на документарните филмови во паркот на МКЦ и во летното кино *Мирно лето* на Кинотеката, на 11. *МакеДокс* продолжи онлајн на платформата „Синесквер“, каде што филмовите можеа да се гледаат до 20 септември, 2020 година. На програмата беа филмовите што ги добија наградите на 11. *МакеДокс*, како што се: ЕПИЦЕНТРО, ТУНЕЛ, ЗБОРУВАЈ ЗА ДА ТЕ ВИДАМ, ФАНТАСТИЧНИТЕ, КЕ ДОПЛОВИ РЕКС и АКАША, МОЈОТ ДОМ.

Форум МакеКоПроДокс

Во рамките на 11. *МакеДокс* се одржа второто издание на *Форумот МакеКоПроДокс*, кое се реализира со поддршка од програмата *Креативна Европа – МЕДИА Деск МК*, во организација на *МакеДокс* и МКЦ. Реализацијата на *Форумот* комплетно се одвиваше онлајн, а на 24 и 25 август се одржа и главната сесија, преку платформата „Зум“.

Главна цел на *Форумот* беше развој на стратешки план за зголемување на копродукциите на документарните филмови помеѓу балканските земји. *Форумот* вклучи претставници од 12 регионални филмски агенции, 3 скандинавски филмски агенции и 10 проекти кои беа во завршна фаза на продукција.

Во претпладневните часови на 24 август беа претставени и активностите на Данскиот филмски институт, а во презентацијата учествуваа: Ене Расмусен, Хеле Фабер и Емил Хертлинг Перонар. Следуваше презентација на регионалните филмски центри, модерирана од Бригид О'Шеа. Во презентацијата учествуваа: Мирољуб Вучковиќ од Филмски центар на Србија, Кристофер Марчиќ од Хрватски аудиовизуелен центар, Марија Никчевиќ од

Филмски центар на Црна Гора и Анита Стојчевска од Агенцијата за филм на РСМ.

Во следниот блок презентации учествуваа Наташа Бучар од Словенечкиот филмски центар, која најави дека е во план да подготват стратегија да се поддржуваат филмови во три секции – играни, документарни и анимирани филмови како посебни сегменти, потоа Лум Читаку од Косовскиот филмски центар, Алкета Баша од Албанскиот центар за кинематографија и Јоргос Ангелопулос од Грчкиот филмски центар, еден од двата државни фонда за поддршка на филмската продукција, а Ангелопулос објасни дека вториот фонд е грчката национална телевизија. Фокус на модераторката беше анализата на состојбите со продуцирањето и поддршката на документарните филмови во регионот.

Во попладневниот дел од *Форумот* се одржа дебата на тема „Иднината на документарниот филм во регионот“. Модератори на дебатата беа: Бригид О'Шеа (Европско здружение за документаристика и директорка на ДОК индустри – ДОК Лајпциг) и Хеле Хансен (Комисија за филмска документаристика при Норвешкиот филмски институт).

Со учество на 30-ина автори, продуценти и претставници на фондови за поддршка на дебатата се разви исклучително плодна дискусија. Можеа да се слушнат размислувањата на документаристи од сите држави во регионот. Меѓу учесниците беа: Наташа Бучар од Словенија, Хеле Хансен од Норвешка, Алкета Баша од Албанија, Мартичка Божилова, продуцент од Бугарија, Марко Качански и Вук Перовиќ од Андерхил филм фестивал, Анамарија Антони од Романија, Сабина Џогиќ, Милош Ивановиќ од *Док-Србија*, Кристина Јордаче, Дарко Синко, Ерол Билибани, Хасан Демирташ, Атина Калкопулу од Грција, Атанас Георгиев, продуцент и монтажер од Македонија, Анита Стојчевска од Агенција за филм на РСМ, Петра Селишкар од „Петра Пан филм продукција“, како и Сара Ферро и Дарко Набаков од *МакеДокс*.

Меѓу темите што беа отворени на дебатата беше третманот на документарниот филм, поддршката за развој и снимање на проектите, како и начинот на учество на конкурсите. Претставниците на балканските и на скандинавските фондови беа изненадени дека единствено Агенцијата за филм на РСМ наплаќа за апликација на конкурсот и не ги открива имињата на членовите на комисијата што одлучуваат за проектите ниту пред ниту по конкурсот. Хеле Хансен потенцираше дека фондовите постојат за да се поддржат проектите и дека за тоа е потребен валиден систем во сите држави од балканскиот регион, кој ќе биде транспарентен и одговорен кон средствата што се наменети за филмска-

та продукција. Мартичка Божилова ја потенцираше разликата меѓу скандинавските земји, каде што има организиран систем на поддршка на филмските проекти и на Балканот, каде што има многу политички влијанија и корупција во фондовите. Таа потенцираше дека има „грешки во системот“ и често се бараат нелогични работи на конкурсите за поддршка. Во земјите во регионот нема посебен фонд само за документарни филмови, а во некои држави не се дава поддршка за малцински проекти, со што се оневозможува правење копродукции на регионално ниво. Марко Качански на крајот од дебатата даде иницијатива да се поттикне вмрежување преку електронските платформи, бидејќи тоа е поевтино од патувањата, кои некаде не се можни поради пандемијата на коронавирусот, а ќе се овозможи почеста комуникација помеѓу авторите и продуцентите од регионот. На 25 август се одржа затворена сесија на *Форумот МакеКоПроДокс* помеѓу претставници на фондовите и авторите на селектираните проекти за поддршка.

Дебата

На Фестивалот имаше и две дебати – за сексуална злоупотреба на 23 август, базирана на чешкиот филм *ФАТЕНИ ВО МРЕЖА* од Вит Клушак и Барбора Чалупова, како и дебата за детската програма на документарни филмови на 26 август. На втората дебата беше презентирана и мрежата *ФестДоксНетворк* составена од фестивалите *ДОК.фест-Минхен* (Минхен, Германија), *ДоксБарселона* (Шпанија), *МакеДокс* (Скопје, Северна Македонија) и *ФИПАДОК* (Биариц, Франција).

Проекцијата на документарниот филм *ФАТЕНИ ВО МРЕЖА* (Чешка, Словачка, 2020, 100 мин.) на Вит Клушак и Барбора Чалупова беше предлошка за де-

батата „Расплеткување на мрежата – наспроти сексуалното вознемирување и насилство во интернет-просторот“, која се одржа во паркот на МКЦ на 23 август, а беше пренесувана онлајн преку фејсбук-страницата на *МакеДокс*.

Филмот одблиску и брутално нè соочува со насилството и злоупотребата кои им се закануваат на малолетничките во интернет-просторот. Говорнички на дебатата беа Бојана Даневска, средношколка и едукаторка во *ХЕРА Млади*, Калиа Димитрова, потоа главната уредничка на „Медуза“ – Ана Попризова, психотерапевтка и училишен психолог и Мери Цветковска, програмска координаторка на проект за сеопфатно сексуално образование и млади. Модераторката Кристина Леловац, актерка и коосновачка на фестивалот *Прво, па женско*, во најавата нагласи дека дебатата има за цел да го деконструира онлајн-предаторството во нашиот локален контекст, но и да потсети дека воведувањето на сеопфатното сексуално образование е клучно во справувањето со секое родово-базирано насилство. Самиот филм е направен како вид социјално истражување на тематиката за сексуалното вознемирување и онлајн-предаторството.

Едукаторката во *ХЕРА Млади*, Бојана Даневска, на дебатата искажа лични искуства со сексуално вознемирување преку интернет, односно добивање пораки во инбокс од постари мажи или објавување нејзини фотографии од страна на непознати профили на Фејсбук. Таквите пораки биле мотивација да се ангажира во спречување на таквите практики преку својата работа во *ХЕРА Млади*. Таа објасни дека најчесто се работи со жртвата, но не и со предаторот, кој на некој начин останува недопрен и неказнет за своите дејанија. Калиа Димитрова од „Медуза“, низ примерите на случајот со групата „Јавна соба“ на интернет и со малтретирањето на девојка од Штип, посочи дека верува оти станува збор за децениска борба, која сè уште е на почеток, бидејќи досега нема резултати. „Има две перспективи, едната е за безбедноста на интернет-просторот, но некако се запоставуваше втората перспектива, односно фактот дека станува збор за родово-базирано насилство. Групата 'Јавна соба' сега е затворена, но нема казна за прекршителите и прашање на време е кога ќе биде отворена некоја друга таква група. Мислам дека во нашето општество треба отворено да се зборува за сексуалноста, а не да се смета за табу-тема...“ – рече Димитрова.

Училишниот психолог и психотерапевт, Ана Попризова, објасни дека насилството само по себе се прелева во концентрични кругови, а не смееме да забораваме дека тргнува од собата на една тинеј-



царка и преку интернет-просторот стигнува до пре-
даторите, кои ја злоупотребуваат потребата за из-
разување на сопствената сексуалност. „Ако се поч-
не некаква комуникација, тогаш се отвора спира-
ла на насилник и жртва. Колку што се помлади жртва-
те, толку помалку општеството може да даде под-
дршка. Традиционалниот модел на прикривање е
исклучително присутен кај нас. Затоа мора да рабо-
тиме на темата и да зборуваме за тоа. Во ваквите слу-
чаи посебна категорија се родителите, кои прво
треба да го прифатат постоењето на интернетот, а
потоа да размислуваат во правец на отворање на
темите за сексуалноста, а не на забрана на корис-
тење интернет и казнување на сопствените деца...”
– истакна Попризова.

Мери Цветковска, како програмска координа-
торка на проект за сеопфатно сексуално образова-
ние на млади, истакна дека подготвиле истражува-
ње кое покажало дека и родителите и наставниците
и младите потврдуваат дека сексуалното образова-
ние е неопходно во училишните програми. „...Веќе
се изработени прирачник и пилот-програма која ќе
биде спроведувана во четири училишта во девет-
ното одделение. Ситуацијата на теренот покажува
дека во овој момент ниту наставниците ниту роди-
телите се подготвени за имплементирање на наста-
вата за сеопфатно сексуално образование (ССО) во
училиштата и затоа е потребно да се подготви си-
стемско решение. Друг проблем што се појавува е
социјалната нееднаквост, така што младите од раз-
лични социјални и етнички групи на различен на-
чин го чувствуваат проблемот...” – потенцира Цвет-
ковска.

Сите проекции и настани на Фестивалот
се одржаа на отворен простор – во соглас-
ност со протоколите за заштита од корона-
вирусот ковид-19: задолжително носење за-
штитна маска за време на целиот настан;
мерење температура при влезот во фести-
валските простории; одржување на растоја-
ние од 1,5-2,0 метри; дезинфекција на раце-
те пред и по одржувањето на проекциите и
сл.

Фестивалот *МакеДокс* беше поддржан од про-
грамата МЕДИА на Креативна Европа, Град Скопје,
Институтот „Јунус Емре“, Амбасадата на Кралството
Холандија и Амбасадата на Република Чешка во
Софија. Пријатели на Фестивалот *МакеДокс* се и
Музејот на РСМ и Археолошкиот музеј. Коорганиза-
тори на 11. *МакеДокс* беа МКЦ и Кинотеката. Пар-
тнери на *МакеДокс* се: „Петра Пан филм продукција“
и „Кино култура“.

Медиумски покровители на *МакеДокс* за 2020
беа: Првиот програмски сервис на МТВ, Слободен
печат, Нова Македонија, Плус инфо, СДК.мк, МКД.
мк, Офф.нет, Окно, Е-магазин, Плагиј.ат, Его, Радио
МОФ, Радио Џез ФМ, Музичко радио Канал 103, Ра-
дио Антена 5, Радио Бубамара, Лајф радио, Гледај.
мк, Лице в лице, Види вака и ПопАп.

Патувачкото кино на 11. МакеДокс – 2020

Патувачкото кино на 11. МакеДокс се одвиваше во Скопскиот регион. Патешествието
на магаренцето натоварено со документарни и анимирани филмови се одржа од 8 до 12
октомври 2020, притоа посетувајќи ги населените места: Драчево, Радишани (ОУ „Ацо Шо-
пов“), Волково (СРЦ „Бранители“), Горна Матка и Булачани (ОУ „Наум Охридски“). Екипата
на *МакеДокс* беше пријатно изненадена од интересот, љубопитноста и гостопримливоста
на жителите, но и од нивното учество во дополнителните активности на *Патувачкото ки-
но*, што придонесе за успешна мисија исполнета со магија под свезденото небо. Програма-
та за млади содржеше анимирани филмови, додека за повозрасната публика беа прика-
жани долгометражни документарни филмови од програмата на *МакеДокс*. На проекцијата
во Горна Матка беше прикажан и победничкиот филм на Фестивалот на планински филм
Ехо: ЕВЕРЕСТ – ПОТЕШКИОТ ПАТ.



*Патувачкото кино на
МакеДокс 2020 - во Драчево*



*Патувачкото кино на
МакеДокс 2020 - во Радишани*

Паралелно со проекциите во Радишани, се одржа сесија со новата генерација *Докуникулци на МакеДокс*, а беше изведена и еко-акција за чистење на игралиштето, каде што се одржа проекцијата. Во Горна Матка се одржа креативна работилница за деца и работилница за јога. Во Булачани имаше работилница на која децата учеа како да жонглираат, а проекцијата се одржа во услови на дожд, но тоа не беше проблем посетителите да претрчаат до своите домови да си земат чадори, за да можат да го догледаат филмот до крај.

Оваа година – *Патувачкото кино на МакеДокс* беше поддржано од Град Скопје.



Патувачкото кино на МакеДокс 2020 - во Булачани



Патувачкото кино на МакеДокс 2020 - во Горна Матка

Патувачкото кино на МакеДокс се одржа со почитување на протоколите за одржување културни настани на отворен простор.



Патувачкото кино на МакеДокс 2020 - во Велешко

Тони ДИМКОВ

ФИЛМОВИ СЕ ГЛЕДАА НИЗ ЦЕЛО СКОПЈЕ

- за 19. издание на Фестивалот
на европски филм СИНЕДЕЈС, 2020 -





Фестивалот на европски филм *СИНЕДЕЈС* со мото „Филм на секое платно“ од 18 до 24 септември 2020 година на најубав начин успеа да ги реоткрие кинопросторите низ Скопје, а филмови се гледаа во Градскиот парк, паркот кај Ибни Пајко, паркот кај МКЦ, на покривот на ГТЦ, на терасата во Домот за култура „Кочо Рацин“, додека „поп-ап“-кино беше поставено и во паркот кај Кисела Вода и пред некогашните градски кина „Влае“, „Маџари“ и „Напредок“.

Програмската координаторка на *СИНЕДЕЈС*, Маргарита Арсова, пред почетокот на фестивалот истакна дека „тимот на МКЦ насобра искуство од организирање на многу настани под отворено небо. И во период кога големите фестивали ги откажаа своите физички изданија и преминаа онлајн, сепак, решивме да истуркаме опиплив фестивал, за да ја продолжиме убавата практика. На публиката ѝ недостасува присуството на вакви случувања, а нам ни недостасува таа...“

Филип Николовски, директорот на програма на Младинскиот културен центар (МКЦ), пак, од своја страна, изјави: „несреќно наметнатите околности, предизвикани од пандемијата со коронавирусот, ни донесоа по малку среќна можност, да го извади-

ме големото платно под отворено небо. Во ова време на неизвесност и несигурност, да се обидеме да понудиме чувство на сигурност, благосостојба и уживање во филмската уметност на секој посетител, строго почитувајќи ги мерките од протоколот за одвивање на културни настани од ваков тип...“

Веќе станува очигледно дека за тимот од Младинскиот културен центар, колку што се потешки условите за организација на фестивалот, толку по-



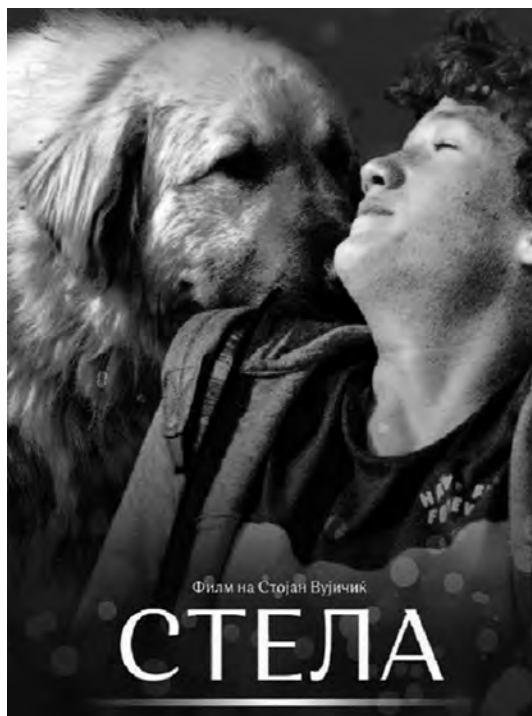
СИНЕДЕЈС во Кисела Вода



Синедејс кај Ибни Пајко

веќе ентузијазам вложуваат и имаат нови креативни идеи за реализација, а резултат на нивниот ентузијазам беше и одличната реализација на 19. издание на Фестивалот на европски филм *СИНЕДЕЈС* во Скопје. Проекциите се одвиваа на девет локации на отворено, речиси низ цело Скопје, со програма во која беа вклучени проекциите на околу 40 филма.

Фестивалот беше отворен со светската премиера на македонскиот филм *СТЕЛА* во режија на Стојан Вуичиќ. Станува збор за првиот македонски семеен детски филм во продукција на „Дрим фактори“. Приказната за шарпланинката Стела, младиот Никола и неговиот дедо е приказна за вистинските семејни вредности. Продуцентот Огнен Антов потенцира дека „филмот е првата домашна еко или зелена продукција. Бевме водени од најновите светски еколошки стандарди, да го намалиме производството на отпад на минимум, да ја намалиме емисијата на штетни гасови, да го рециклираме отпадот и сл. Инаку, снимањето на филмот се одвиваше во Скопје, а потоа продолжи во живописниот Галичник и на падините на планината Бистра, а заврши во Штудгарт, Германија“. Премиерата на филмот се одржа на големото филмско платно поставено во Градскиот парк во Скопје.



Плакат од филмот СТЕЛА



Фестивалот *СИНЕДЕЈС* беше затворен со светската премиера на македонскиот филм *ХОМО* на режисерот Игор Иванов, под отворено небо на покривот на ГТЦ и со концерт на Здружението на џез-музичари и гудачки оркестар во паркот кај МКЦ, на 24 септември. Деветтата локација, покривот на ГТЦ, ексклузивно беше искористена за премиерата на

филмот *ХОМО*. Пред премиерата на филмот беше најавена и кандидатурата на *Град Скопје* за *европска престолнина на културата за 2028 година* – и беше побарана поддршка од претседателот Пендаровски за уредување на покривот на ГТЦ како нова културна локација. Градоначалникот на Скопје, Шилегов, потенцираше дека коронавирусот сите нè



Од премиерата на филмот *ХОМО*



натера да излеземе од киносалите и да гледаме филмови на отворено, а Фестивалот *СИНЕДЕЈС* тоа го направи на најубав начин, со реоткривање на кинопросторите низ градот. Организаторите објавија дека на филмските проекции имало околу пет илјади посетители.

Фантастично дополнување на муабетите за локациите низ Скопје беше филмот *ХОМО* на Игор Иванов, чиј главен продуцент е „Скопје филм студио“. Станува збор за современ и урбан филм, целосно снимен на локации и улици низ Скопје. Преплетените приказни што ни ги доловуваат главните ликови се однесуваат на обични луѓе што ги носат прангите на економската зависност, но и пороците на современото општество, а во филмот насловени како човек што работи, што обожава, што игра, што се смее, што заработува и човек што љуби. Жанровски филмот е драма со моменти на црна комедија, а сите приказни се поврзани со љубов.

На фестивалот се одржа и скопската премиера на филмот *ТМ* на Ивица Димитриевиќ, кој е единствен долготражен филм во македонската кинематографија снимен со буџет од нула денари, додека во селекцијата „МК во ЕУ“, во која се прикажуваат филмови со малцинско македонско учество како копродукција, беа прикажани филмовите 18% СИВО

на Виктор Чучков во продукција на „Сектор филм“, како и филмот *МОЕТО ЕЗЕРО* на Ѓерѓ Џувани, во продукција на „Фокус покус“. Во соработка со ФДУ беа прикажани студентски и дипломски филмови на режисерите од поновата генерација, како Врдан Тозија, Тамара Котевска, Даријан Пејовски и Атанас Георгиев.

Програмата на 19. *СИНЕДЕЈС* беше селектирана од Бернд Будер и со оглед на ковид-кризата, програмата беше намалена, а следствено и фестивалските денови. Во програмата беа најновите остварувања на режисерите Франсоа Озон, Кристи Пују, Томас Винтенберг, Срѓан Голубовиќ итн., а понуди и повеќе македонски филмови и копродукции кои „гравитираат“ во неколку нови и веќе познати програмски целини на фестивалот: „Официјална селекција“, „Гала-програма“, „Музички документарци“, „МК во ЕУ“, „МК-премиери“, „ЈИЕ-програма“, „ФДУ-ретро“, „Детска програма“, „Музичка селекција од концерти во специјалната програма на Фестивалот *синЕмјузик*“ и други.

За наградите на 19. *СИНЕДЕЈС* одлучуваше комисијата во состав: Лабина Митевска – актерка и продуцентка, Благој Веселинов – актер и Кнут Елстерман – режисер и ги додели следниве награди: во „Официјалната селекција“ – наградата „Златна

свезда за најдобар филм“ ја доби остварувањето ГАГАРИН во режија на Фани Лијатар и Жереми Трули; во „ЈИЕ-програмата“, наградата „Златно сонце за најдобар филм“ ја доби филмот ОАЗА во режија на Иван Икиќ, а „Специјално признание“ (во истата програма) доби филмот МАТЕР во режија на Јуре Павловиќ.

Во образложението за филмот ГАГАРИН во режија на Фани Лијатар и Жереми Трули, комисијата истакна: „Жирито за многу кусо време се согласи дека ова беше најдобриот филм. Нè восхитија неговата визуелна убавина и хуманост. Инспирирани од вистинит настан – рушењето на огромен станбен комплекс – режисерите создале модерна бајка за тоа што значи домот денес, што прави да го чувствуваме како дом – луѓе од најразлични културни потекла се обединуваат како во село, соединети во болката од загубата на овој дом. Со извонредни, автентични млади актери, совршен во третманот со бои и текстури, оригинален и стручен во играта со мотиви, овој филм е налик на поетска утопија, ремек-дело што ни изнуди насмевки и солзи – и нè направи многу среќни...“

Наградата „Златно сонце за најдобар филм“ во „ЈИЕ-програмата“ ја доби филмот ОАЗА во режија на Иван Икиќ – со следново образложение: „Храбар и ризичен проект: режисерот Иван Икиќ работејќи со фантастични актери со попречености успеал да создаде трогателна љубовна приказна, кон-



Плакат од филмот **ХОМО**

Сцена од филмот **ХОМО**





Синедејс 2020 (постер)

фликт на љубовен триаголник во институција за лица со интелектуална попреченост, раскажана во три поглавја. Секое поглавје е посветено на еден од трите главни лика, кои имаат високо достоинство и многу комплексни карактери. Многу ни се допадна начинот на кој Икиќ работи во нормален ракурс со своите актери, никогаш не е во сиркачка перспектива и оваа трогателна приказна ја раскажува однатре, а не како љубопитен набљудувач. Икиќ е одличен раскажувач, но неговиот филм е многу повеќе од тоа: без никакво претерување или едноставни обвинувања, снимен речиси во документарен стил, овој филм се залага за правото на самоопределување и љубов на лицата со попреченост...”

„Специјалното признание“ за филмот МАТЕР во режија на Јуре Павловиќ во „ЈИЕ-програмата“ е доделено со следново образложение: „Многу едноставна, архаична приказна, конфронтација на една сурова мајка на посмртна постела со нејзината ќерка Јасна, хрватски иселеник во Германија, извонредно одиграна од фантастичната Дарија Лоренци. Нè воодушеви детално разработениот и природен начин на кој режисерот Јуре Павловиќ го создава напнатиот однос помеѓу двете жени, истражувајќи го секое делче од ранетата душа на Јасна, врвното,



длабоко проникнување во влијанијата што го градат нашиот карактер, со многу наративни детали – Јасна е многу послична на мајка си одошто мисли...”

На фестивалот се одржаа и три концерти со фокус на домашната филмска продукција, на кои настапија групата Љубојна која изведе нумери искористени во филмот СТЕЛА; потоа се одржа и концерт на младиот инструментален бенд Зулу 3.4 од Скопје; додека на затворањето на фестивалот, настапи групата 3ЦМ Колектив, придружуван со гудачки оркестар.

Фестивалот беше поддржан од Министерство-то за култура, Агенцијата за филм и Град Скопје.



ТАТЈАНА ПЕЦЕР

УДК 791(497.7)1990/2010*(049.3)
Кинопис 57-58(31), 2020

РЕЖИМОТ НА ПОГЛЕДОТ И НАСИЛСТВОТО НА СЛИКА

**- мал попис на поновиот
македонски филм – 1990-2010 -**

Првиот фестивал на македонскиот филм во ноември, 2008 година во Њујорк се рекламираше преку слоганот „Small Country – Big Cinema. Come Discover the Soul of a Nation“ („Мала земја – големо кино. Дојдете и откријте ја душата на нацијата“).¹ Македонија, која е независна од 1991 г., нема само утврдени граници, туку и душа, што му ја открива на посетителот преку киното. Дури и без да се покрене спекулативното прашање за особеностите на душата на македонската нација, оспорувана од своите соседи, може однапред да се каже дека позициите на новиот македонски филм пренесуваат наративи за *градење на нацијата*, бидејќи тој, покрај проблемите со историско-политичките пресврти, директно и индиректно го прикажува и она што денес сè уште изгледа дека е јаболко на раздорот на политичката сцена на Балканот: независноста на историјата, јазикот и православната црква, како и самото име на македонската нација.²

Филмската продукција на Македонија, на еден од најслабите економски чинители меѓу земјите на социјалистичка Југославија, најпрво и претежно се засноваше врз поддршката од соседите и од Западна Европа;³ дури во 2008 г. е основан Филмскиот фонд на Македонија, воспоставен од страна на Македонската влада, за финансирање на домашната филмска индустрија. На националните и меѓународни фестивали на македонскиот филм⁴ не се прикажуваат само нови филмови, туку и филмови произлезени од традицијата и континуитетот – односно филмови од македонската филмска историја, која започнала во 1905 г. – со записите на Браќата Манаки, а по нив е именуван и *Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“* во Битола, кој денес претставува *Интернационален фестивал на филмската камера*.⁵ Класиците на македонската продуцентска куќа основана во 1947 г. – *Вардар*

филм – повторно уживаат популарност, како на пример, СОЛУНСКИТЕ АТЕНТОРИ на Живорад Митровиќ (1961), кој нè потсетува на студентите патриоти кои ја дале својата саможртва во април, 1903 г. за да го насочат вниманието на светската јавност кон движењето за слобода во Македонија и Тракија, како и кон масакрите на османлиските властодршци врз тамошното население⁶ и ЦРНО СЕМЕ на Кирил Цаневски (1971), кој го отсликува бруталниот третман на партизаните, меѓу нив многумина од Егејска Македонија, кои во текот на Граѓанската војна во Грција биле затворани во концентрациони логори за комунисти. Новиот македонски филм се надоврзува и на оваа југословенска традиција. Неретко основните констелации како револуција и поништување на границите, односно затворање и граници го утврдуваат сценариото.

Подоцна, од деби-филмот на Милчо Манчевски ПРЕД ДОЖДОТ (1994), кој во Венеција го освои „Златниот лав“ и кој беше номиниран за „Оскар“, македонскиот филм важи како тајно филмско укажување на актуелната регионална и/или национална

ПРЕД ДОЖДОТ (Милчо Манчевски, 1994)



ПРАШИНА (Милчо Манчевски, 2001)

ситуација – независно од тоа што токму кај овој филм се работи за чиста копродукција⁷ – а и режисерот живее во Њујорк. Ако ПРЕД ДОЖДОТ беше перципиран како укажување/документирање на актуелните случувања, а не како што е намерата: како предупредување од избувнување на етнички конфликти кои се закануваат, тогаш вториот игран филм на Манчевски, ПРАШИНА (2001), кој го отвори Биеналето во Венеција, беше протолкуван од критичарите како еден вид „расистички“ коментар за актуелниот македонско-албански конфликт врз основа на османлиската окупатиска историја.⁸ Таквата регионализација и политизација не ги задоволуваат потребите нити функцијата на филмската уметност. Сето она што ризикува да стане израз на патриотски патос не е соодветно за софистицираната кинематографија, освен ако не стане пример на суптилна филмско-естетска трансформација.

Процесите на естетизација, низ кои поминуваат просторот и телото, сликата и текстот во филмот, ги надополнуваат актуелните општествени дискурси, кои, метафорички кажано, најпрво се опфатени од објективот со широк агол на камерата, а на екранот се проектирани со специфична филмска обработка од камерата. Оттука, вниманието на филмската анализа се насочува и кон структурните услови – кон

технички посредуваната форма на гледањето, односно на погледот низ камерата и историско-културните аспекти, т.е. кон продукцијата на општествено релевантни слики, кои најчесто го претставуваат преовладувачкиот хегемонистичко-социјален поредок. Односот на естетиката и политиката е забележлив преку овие структурирани категории на *режимот на погледот*⁹ и преку *насилството на слика*¹⁰, т.е. преку социокултурните и идеолошките импликации на „погледот“, како и преку амбивалентната врска на сликите на насилство и насилството на сликите. Во мојот попис на доминантни, а истовремено и хетерогени филмски сужеа поставувам прашање за редоследот на сликите и естетските аспекти, врз кои се засноваат сценаријата на Македонија, односно на Балканот и прикажувањата на насилство во и по војните.¹¹

Еротиката на Балканот

Одредена прошетка низ македонската филмографија од 1991 г. па наваму, открива епизоди од минатото и сегашноста или поглед кон иднината, тесно распоредени слики на мир и насилство наспрема импресивните кулиси на македонските предели и на симболите на православната и исламската култура. Патриотската љубов кон татковината е поврзана со свеста дека манастирите и гробовите на мачениците опколени со планини ја направија Македонија лулка на христијанството во Европа. Но, постојат и слоевити слики, во кои се моќни трагите на уништувањето, како последица на вековните пресврти и војни во овој предел. Притоа ова не се производи кои ја прикажуваат само апсурдноста на историските и актуелните случувања. Наместо тоа, може да се видат сложени проекции на национално-митолошки и транснационални простори, како и нивни периферии и граници, кои преку филмскиот јазик се подигнати на едно симболично ниво и врамени од соодветната филмска музика на балканската провениенција, тие се емоционализирани.

Филмските топографии ја визуализираат, во разговор со Александар Косев, „Митоеротиката на просторот“ – еден од најсуетинските тополошки поредоци на „либидната економија“ на Европа.¹² Според бугарските културни теоретичари, Европа се дели во „ерогени“ зони, кои во согласност со соодветните превладувачки модели на вредности се цел на геополитичката желба и ги структурираат идентитетите на групата.¹³ Со „Балкан“¹⁴ на европската мапа е обележан регионот на несомнено најпримитивно-скандалозните страсти (војна и секс, насилство и измамништво, јадење и пиење итн.). Таму, исто така, е и седиштето на потсвесното.¹⁵ Ова

мапирање очигледно не се заснова само врз нарцистичко-егзистенцијалистички однос: со информативните филтри на масовните медиуми, преку кои првично се обликува територијата минирана со „балканизам“, воајерите се откажуваат, а Балканот, набљудуван од нив, се разоткрива преку „гнездење на ориентализмите“,¹⁶ при што предметот на нивната желба – Европа – се појавува во меѓусебните стереотипизирања на соседните и коегзистирачките етнички групи. А особено балканскиот филм, изгледа дека ги повторува моделите кои се толку очигледни денес во политиката и социјалната наука¹⁷ и со тоа го активира експлозивот кој е својствен за овие амбиваленции, за да ги земе предвид топографските грешки.

Многу митоеротски проекции имаат јасен етнографски карактер. На пример, ЦИПСИ МЕЦИК (1997) на Столе Попов дава слика од Балканот, која одлучно е обликувана од мотивот на Циганите – еден квазивонтериторијален феномен со висока забавна вредност.¹⁸ И во Македонија циганската населба е живописно место на несекојдневни настани и начини на размислување, на (измамнички) живот во сиромаштија, проследен со алкохол и насилство, а сепак истовремено и со поголема внатрешна слобода.¹⁹ Случајното запознавање со хиндуистичкиот д-р Рицу, член на трупата за превентивни интервенции на Обединетите нации во Македонија, му дава на Ромот Таип бизнис-идеја: тој му допушта на Рицу да ги потпише посмртниците за неговата баба, мајка и синови. За „починатите“, кои отсега треба да живеат скриени во семејната колиба, тој добива пари од социјалната служба, кои му требаат за да си ја исполни желбата: да замине во Индија, во прататковината на сите Роми. Оваа мала измама, едно искушение на цивилизацијата, кое стереотипно се припишува на маргинализираната егзистенција, започнува со низа несреќи чија кулминација е смртта на Таип. Неговото мртво тело е собрано од товарен воз и одвлечкано подалеку од циганската населба – трагикомедијата на номадскиот живот завршува со ова последно симболично патување.

Манчевски импресивно се осврнува кон меѓуетничките тензии во Македонија,²⁰ кои се прикажани во спектар модели на инклузија и ексклузија,²¹ во трите филмски епизоди (Зборови, Лица, Слики) од ПРЕД ДОЖДОТ.²² Врз основа на судбината на воениот фотограф Александар Кирков, кој по 18 години во Лондон се враќа во своето родно село во Македонија, филмот покажува дека при реструктурирање на идентитетите и демаркациите помеѓу ривализираните заедници („ние“ наспрема „тие“), внатрешната перспектива не треба да се усогласува со надворешната. Тој открива раздор помеѓу ет-

ничките групи, кој токму него, аутсајдерот кој припаѓа овде, ќе го доведе до пропаст, бидејќи тој размислува да заземе неутрална позиција, како и да се држи до запаметеното заедништво и граѓанско-правните принципи, кои функционираше во Македонија пред неговото заминување.

Последната од трите филмски епизоди, враќањето на Александар кон корените, нè води во рајски предел и во распадналата семејна кука. Роман-тичните слики се прекинуваат веднаш при неговото пристигнување, бидејќи тој најпрво е пречекан како тугинец, поточно: со оружје в рака. Подоцна тој ќе заземе позиција во еден конфликт помеѓу клановите на соседните етнички групи во неговото село и ќе биде застрелан од сопствениот братучед. Александар станува жртва на компулсивниот групен идентитет, кому му застанува на патот кога го ослободува албанското девојче Замира, ќерката на неговата младешка љубов, Хана Халили. Замира е обвинета за убиство на еден овчар и е заробена од словенската толпа. По нејзиното ослободување, таа наоѓа прибежиште во еден православен манастир. Младиот монах Кирил, внукот на Александар, не ја разоткрива туку заедно со неа го напушта манастирот, за да ја одведе на безбедно. На еден парадоксален начин, и Замира станува жртва на своето семејство: укорена од својот дедо за нејзиното останување надвор доцна во ноќта, застрелана е од својот сопствен брат, откако ќе му признае за својот македонско-христијански придружник.

Во оваа перспектива се манифестира етничко насилство во механизмите на исклучување во рамки на поединечните групи; (повеќе) не се дозволени премини или каква била положба „помеѓу“, што на крај ја нагласува апсурдноста на општествената промена.²³ Афективните врски, кои опстојуваат или се развиваат и надвор од етничките граници, во филмот се прилично еротски набиени и спротивно на симболичното убиство на сестрата, ги следат принципите на забрана и престап.

Во поглед на атмосферата, овие констелации се поддржани со далекосежни сеопфатни движења на камерата и крупни кадри, кои буквално ги скелираат снимиените објекти. Самиот поглед ставен во слика ѝ дава контури на психофизичката семантика на балканскиот простор. Со други зборови: окоето на камерата талка по ерогените морфологии на пределот (ридови, клисури, итн.), за потоа да пазира пред цивилизациските граници (завеси, превези и сл.).²⁴ Преку овој процес се пренесувани, *en passant*, концептите на идентитетот и разликата во парадигматските секвенци на слики. Како пример за тоа може да послужи една сцена, која ја опфаќа новата констелација на пријател-непријател преку

каталог на погледи, а тоа е посетата на Александар на својата младешка љубов Хана: неговиот „шпалир“ низ затскриените погледи при влезот во албанскиот дел од селото; потценувачките погледи на самоименуваните граничари, кои најнакрај го пуштаат да ја премине замислената граница; контролирачкиот, нефиксиран поглед на главата на семејството; погледот на поранешната школска другарка насочен кон подот, чии синови провокативно гледаат кон незнајникот како кон натрапник („овој не е од нашите“); фотографските погледи на Александар кои бараат, апсорбираат и откриваат, кој по напуштањето на куќата го чувствува погледот на од него сè уште посакуваното, преку традиционалниот прозорец со решетки. Исто така, при една подоцнежна средба – Хана, во закрила на темнината, доаѓа во куќата на Александар – не е присутно нејзиното лице, туку само нејзиниот глас. Во собата одекнува нејзината молба кон Александар да се прижи за нејзината ќерка, како да е негова. Куќата од детството за него станува место за идентификација, уште позасилено со искусените механизми на исклучување.

Како ПРЕД ДОЖДОТ, така и последователните играни филмови на Манчевски, ПРАШИНА и СЕНКИ (2007), се предмет на магични, циркуларни временски структури, кои не доведуваат до циркуларен аргумент, туку до неистовременост на општествените контексти на искуство и имагологии, кои во последно време се вртат кон територијалното грабување на земја. ПРАШИНА²⁵ временски се протега низ еден цел век и просторно се движи од северноамериканската граница на Дивиот Запад преку Њујорк и Париз, до македонските планински предели.²⁶ Филмските епизоди најпрво се распоредуваат во две наративни нишки на различни временски нивоа: онаа на врамената приказна и онаа на прераскажаната ретроспектива. Сепак, и двете во текот на филмот меѓусебно се испреплетуваат и на крајот се спојуваат. Појдовна точка е заедница на погодности, од која стануваат дел речиси стогодишната раскажувачка Енцела и Ец, млад Афроамериканец, кој провалува во нејзиниот стан, во денешен Њујорк. Тој мора да ја слуша приказната за потеклото на Енцела и добива задача да ги закопа нејзините посмртни останки во нејзиното родно место; како награда за тоа, ќе ја наследи.

(Прашливата) црно-бела ретроспектива започнува на Дивиот Запад кај браќата Лук и Илајџа, со нивната љубов кон една жена и нивното последователно раздвојување. Лук, класичен пиштолџија, се упатува кон стариот свет и новиот век. Неслучајно, при својот премин се сретнува токму со Сигмунд Фројд и првпат гледа филм во кино, па на тој

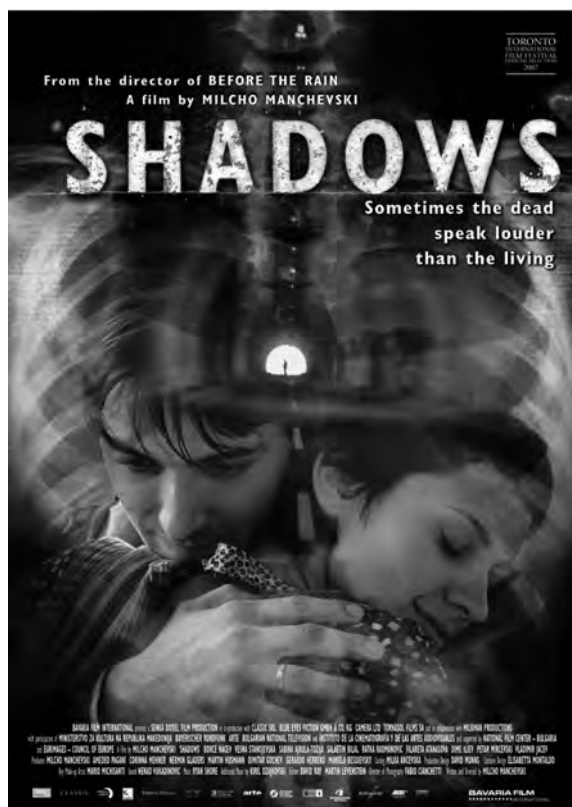
начин дознава за „Дивиот Исток“, т.е. за македонските востаници и за наградата за главата на водачот на востаниците. Она што следува може да се сфати од психоаналитичка и медиумско-теоретска перспектива: постојано актуелната приказна за грабувањето на земјата и алчноста, за отпорот и слободата, снимена во (модерни) кадри во боја. Американскиот пиштолчија, а подоцна и неговиот брат се наоѓаат во арената на борбените дејствија меѓу востаниците и османлиската војска.

Филмот користи високостилизирани карактери и стандардизирани модели на дејствување. Во понатамошниот тек, симболичните слики и сценарија ги оневозможуваат медиумските стратегии за претставување на националниот идентитет. На пример, кадарот во кој христијанската сопруга на водачот на востаниците го држи во рака полумртвиот Лук соодветствува на иконографијата на уметничката слика „Косовка девојка“. Фактот дека во ПРАШИНА, Америка и Балканот се меѓусебно поврзани, се припишува од една страна на коинциденцијата на историските суштински податоци.²⁷ Поуверливо изгледа тоа што овде на сцена стапува, „одбранбениот механизам на мапираното“²⁸, дотолку што Манчевски на балканскиот Див Запад користи јазик кој инаку го претставува американскиот Див Запад. Митските слики од Балканот можат лесно да се вметнат, а резултатот е (аналогно на италијанскиот шпагети-вестерн), „баклава-вестерн“²⁹ кој ја открива релативноста на балканското клише преку рецитации на генот и неговата варијација³⁰. Тие, како и пејзажните тополи (прерији наспрема високарамнини), се менливи.

Лук, кој најпрво бескрупулозно го напушта местото на настанот со златото на востаниците, потоа води уште една премногу херојска битка против целиот полк на војската и е во состојба да ја заштитува бремената жена на веќе обезглавениот водач на востаниците, која тој самиот по грешка ја застрелува, сè додека таа, Енџела – сега стогодишната раскажувачка од Њујорк – не се роди. Неговиот брат, кој го преживува масакрот, ќе се грижи за сирачето и ќе го земе со себе во Америка. Во последниот кадар временските нивоа визуелно се спојуваат: зад Илајџа, кој заминува и кој го носи детето на сигурно, лета авион во кој седи Еџ да ја однесе пепелта на Енџела во нејзината татковина. Со античкото злато на македонските востаници, њујорчанецот ја наследува и приказната која ја присвоил и чиј наративен тек значително помогнал таа да се обликува³¹ – приказна во која стекнал извесно право на соговорник, со која се идентификува и за која тој се чувствува одговорен, со тоа што ја завршува и ја раскажува до крај.

Во својот трет играл филм СЕНКИ, Манчевски, со помош на класичниот топос на опседната кука, на сцената ефикасно прикажува три тематски групи: природната убавина и фолклорното наследство на Македонија, институцијата на македонското семејство со централната фигура на мајката маченичка, како и прашањето на Македонците од Егејска Македонија. Тој ја раскажува приказната за Лазар, млад доктор, кој по речиси смртоносна сообраќајна несреќа се обидува повторно да се врати во секојдневјето. Лазар, кој како резултат на несреќата се наоѓа во посебна психичка состојба, е прогонуван од духови: егејски духови, чии коски, како што произлегува во текот на филмот, неговата мајка, д-р Перкова, ги ископала од одреден гроб за свои цели. Лазар ја снима пораката на духовите („Врати го она што не е твое! Имај почит!“) како тонски запис, го дешифрира стариот македонски дијалект и ги враќа коските на нивното место на почитвање, но не без да навлезе во еротска врска со еден од духовите за дополнително да ја доживее судбината на Егејските Македонци на своја кожа. Манчевски се концентрира во својата филмска обработка на

СЕНКИ (Милчо Манчевски, 2007)



едно поглавје од поновата македонска историја, токму како во својот прв филм, на стратегиите за исклучување, кои, од различни причини, се насочени против лица од сопствените редови. Егзодусот и егзилот на Македонците од Егејска Македонија, кои во текот на Балканските војни 1912/1913 се на грчка територија и како резултат на Граѓанската војна во Грција 1946-1949 пребегнуваат во Југославија, се проследени со различни трауми, а пред сè, со забраната за враќање во грчката татковина.³²

Исто така, и во ТАЈНАТА КНИГА (2006) на Владо Цветановски, топографијата и историјата на Македонија се еротски набиени, но во секој случај, овде повеќе во смисла на автоеротската потрага по идентитетот. Цветановски го отвора поглавјето на средновековниот Балкан, кое сè уште претставува енигма и на историјата на богомилите. Павле Бигорски, кој се идентификува со средновековниот автор на бараната „Тајна книга“, напишана со глаголица, испраќа пораки до научниците кои се занимавале со ова мистериозно сведоштво на еретичкото движење, кое некогаш дејствувало и покрај Охридското Езеро и сакале да го пронајдат оригиналот. Меѓутоа, оваа рамка се чини како изговор за суштинската тема на филмот: наративот на Бигорски за своите тројца браќа, кои се метафори не само за македонските дефинирани одлики – верба, бунтовништво против злото, одбрана на честа – туку и за секој еден од трите географски региони во кои живеат етнички Македонци, за Вардарска, Пиринска и Егејска Македонија. Актуелните процеси на градењето на нацијата се обликуваат во митско-имагинарното.

Воени наративи

Кинематографите од земјите наследнички на Југославија навремено и саморефлексивно ја коментираа трагедијата на распаѓање и војната со неканонски илустрации.³³ БАЛ-КАН-КАН на Дарко Митевски (2004) го потврди избувнувањето на насилството во Македонија преку една црна комедија во стилот на Емир Кустурица. Насловот на филмот звучи како КРВ И МЕД,³⁴ но најверојатно Баал Зебул, значи демонот или ѓаволот, е оној што го танцува ексцентрично-сензационалниот кан-кан. Бидејќи кај

Митевски се работи за тоа: за ѓаволски моќните (и подземни) ритми на Балканот.

Филмот започнува со една ретроспектива, поточно со едно „Си беше еднаш во Македонија“: на почетокот на Титовата доба, во 1950-тите години. Браќата по крв, Витомир и Серафим, се посветиле на шверцот на стоки од капиталистичкиот Запад во социјалистичкиот Исток. Тие од страна на Шефкет Рамадани, кралот на подземјето, се поттикнати да нападат воз – што претставува замка, како што се покажува подоцна. Само Витомир успева да ѝ избега на полицијата фрлајќи се во Јадранот. Тој стигнува до брегот на Италија, ја поминува границата како политички бегалец и како Дон Џеновезе води богат живот. Додека пак Серафим умира во затвор. Тој остава зад себе еден син, Трендафил Каранфилов, кој еден ден се присетува на крвните врски кои, исто така, починатиот Дон му ги пренел на својот син, сопственикот на ноќен клуб, Сантино, со молба да го израмни неговиот долг за смртта на Серафим.

Реалното дејство на филмот започнува во лето, 2001 година и не нè поштедува од гротескни епизоди: Трендафил бега од родниот град заедно со својата сопруга и баба, за да го избегне регрутирањето, и тоа во насока кон Бугарија. Во тоа жешко лето бабата умира, но бугарската бирократија сепак не дозволува нејзин погреб на лице место, така што телото кое се распаѓа треба да се прошверцува назад до Македонија, и тоа завиткано во тепих. Кога тоа ќе биде украдено на пат за назад, во игра влегува братството по крв: Сантино брза од Италија за да го најде украдениот труп. Потрагата по тепихот ги води браќата по крв од втора генерација низ целокупното криминално подземје на Балканот – преку Грција, Србија, Црна Гора и босанските планински предели, до Косово. Таму тие наидуваат на новиот крал на подземјето, кој исто така се служи со името на Шефкет Рамадани, кое станало мит.



ТАЈНАТА КНИГА (Владо Цветановски, 2006)



Насилството во босанската селска заедница, каде што на една маса седат муслимани и христијани и делат заеднички страсти како јадење, пиење, пеење, но исто така и издвојување од трети лица, ескалира поради помалку маргинализирани недоразбирања и е прикажано со ефекти на комедија. Од друга страна, во царството на Рамадани, центарот на организиранiot криминал, Трендафил и Сантино се соочени со реалните слики на ужасот – измачување, поробување, колење. Со оглед на криминалната вклученост во македонската граѓанска војна, не е ни чудо што локацијата на мрачните сили, кои влијаат на тековните случувања, се граничи со Македонија. Она што Балканот претставува за Европа, го симболизира Косово за Балканот. Патеите на македонската ОВК водат директно кон ова место на колективното несвесно, каде што циркуларниот наратив на филмот завршува со акт на ослободување: Трендафил го наоѓа својот тепих и со оглед на смртта на Сантино и на теророт кој кулминира до граница на неподносливост, зема оружје подготвен да спасува човечки животы.

КАКО ЛОШ СОН (2003)³⁵ на Антонио Митриќески раскажува за трауматичните искуства и лошата страна на војната, за тивките, многу хумани тонови на

љубовта, на споделената тага, за болната загуба, поточно за: болката на еден човек како метафора за измачувачкиот свет. Епизодите од филмот, во кои четири лица на различна возраст се сретнуваат во еден фиктивен голем град, формираат мозаик за психичките последици на насилството, во конкретниот случај: отуѓувањето од самиот себеси и неможност за комуникација и љубов. Шејтан (ѓавол), кој го игра Мики Манојловиќ, како војник извршил разни свирепости („Убивав, силував, а некој друг прв почна, некој друг рече: Ајде!“). Сторителот е стилизиран како следбеник, неговите сеќавања од војната и бруталностите искусени за време на војната го прават неговото враќање назад кон нормалното невозможно. На крај тој станува одговорен за смртта на својата сопруга Иконија. Во бегството од самиот себеси, Шејтан заминува на Запад, пат по кој тргнува и еден македонски студент со стипендија, за да побегне од војната, прифаќајќи привремена разделба од својата татковина и својата девојка. Тој ги следи навидум анархистичките предавања на професорот по историја, кој ја претпоставува неопходноста од војните на Балканот, се затекнува одново во хомосексуална сцена и на крај е силуван во куќата на професорот – траума, која го поттикнува кон итно враќање назад во Македонија.

Личните судбини и континуираните психички и економски влијанија, кои следуваат со распаѓањето на Југославија и од војните, се во центарот на низа други филмови. Во филмот КАКО УБИВ СВЕТЕЦ на Теона Стругар Митевска (2004), Виола, по три години во САД, се враќа во својата татковина Македонија во периодот кога таа се наоѓа на работ на граѓанска војна. Нејзиниот помлад брат Кокан е вплеткан во сомнителни деловни дејности и наводно, презема патриотски дејствија, особено против НАТО, кое што го доживува како колонијална сила. Бунтовникот поставува банер со натпис „НАТО ОДИ СИ ДОМА“ на еден надвозник³⁶ и фрла камења кон нивни-



**КАКО ЛОШ
СОН (Антонио
Митриќески, 2003)**

**КАКО УБИВ СВЕТЕЦ
(Теона Стругар-
Митевска, 2004)**





ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС (Теона Стругар-Митевска, 2007)

те возила, при што без умисла убива еден војник („Светецот“). Виола се враќа за да го земе своето тригодишно дете повторно кај себе, кое го скрила од своето семејство. Во меѓусебно заострените паралелни наративни дејствија на братот и сестрата се вметнати кратки епизоди, кои се однесуваат на приватниот простор (на пример: тагата на родителите по старата Југославија) и јавниот (на пример:

во една црковна процесија моштите на еден светец се пренесени на местото на одредиште) како тло за проекција на политиката и религијата.

Филмовите на Митевска понекогаш функционираат како средство за социолошки микростудии, па така и нејзиниот втор игран филм, ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС (2007), во кој се работи за три сестри, поточно за нивните тела кои се обележани од вој-

ВОЈНАТА ЗАВРШИ
(Митко Панов, 2010)



ната: првата е зависник од дрога, втората сака да ја напушти земјата по секоја цена и ја одбира прости- туцијата, а третата молчи од својата петта година, откако била напуштена од мајката. Играниот филм на Митко Панов ВОЈНАТА ЗАВРШИ (2010), кој е снимен од македонска, косовска и албанска продукција, ја опфаќа темата на миграцијата условена од војната и известува за една (колективна) судбина на мигрантите – за еден Албанец кој живее во Швајцарија, чија биографија е склопена од животните факти на цела плејада автентични ликови. За претходно создадениот документарен филм ЗЕМЈАЦИ (2000), македонскиот режисер и професор во САД, Панов, во 1993 се вратил во својата татковина, за, тргнувајќи од една фотографија од 1981 година, која прикажува регрути во Југословенската народна армија од сите републики на Федерацијата, ги истражува животите и односите на војниците од тоа време, до актуелното време на создавањето на филмот. Панов ги наоѓа своите „другари“, со кои бил заедно на воена обука во име на „братството и единството“, сега на спротивставените табори по фронтите.

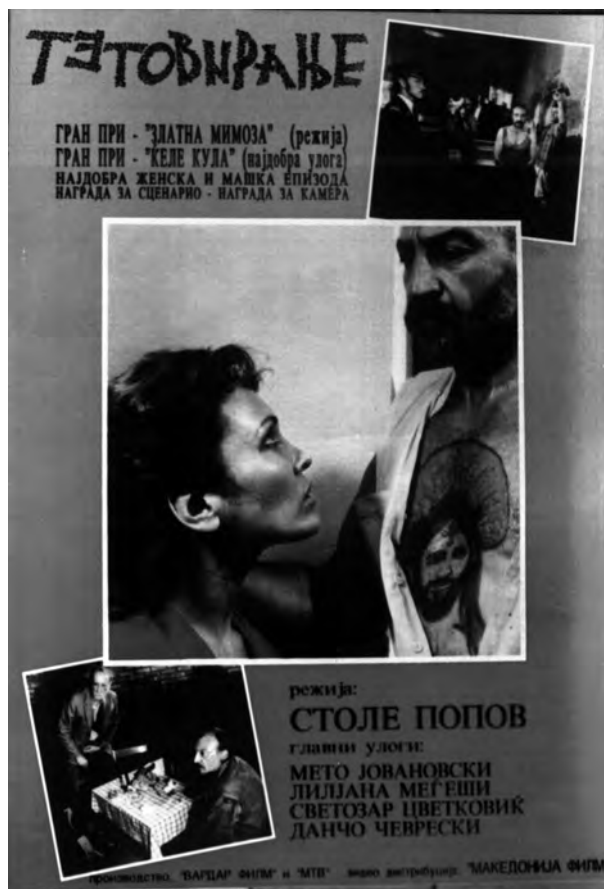
Исто така, и видеоуметноста развила стратегии за обработка, кои функционираат помалку преку дејствата отколку преку кадрите (во двојна смисла). Како изјава во симболични сликовити секвенции, тие ја изоструваат политичката содржина на филмските нративи, како што треба да илустрира едно дело на уметничката Ирена Паскали. Во еден краток филм, таа дава коментар преку уфрлување на слики од насилство спроведувано преку стратегии на исклучување помеѓу вероисповедите. НА ОВА ДНО (2003) ја прикажува меѓусебната поврзаност на двете свети книги и на двете форми на молитви и песни, прикажува цркви

и џамии во пламен како и верниците, кои и од двете страни се еднакво збунети – никој од нив, барем така тврдат, не би му го направил на некој друг од друга верска заедница она што го искусил во својата верска заедница.

Она што ги разликува многубројните жанрови на балканскиот филм надвор од филмско-естетските константи (на пр. типичниот магичен реализам и специфичните фолклорни звуци) се заедничките теми³⁷ и нивната јасно иронична перспектива – а во поглед на избувнувањето на национализмот, криминалот и насилството, како и состојбата на дезориентираност, на присилата и сите можни апсурди – стратегија за преживување *par excellence*. И наведените примери на филмови се вклучени овде. Како самата камера да е вовлечена во протокот на настани кои непрестајно носат атракции на сцената, а како резултат на ова, филмовите ги распоредуваат нив саморефлексивно, во топографија на насилство, но и на љубов и пријателство низ просторот и времето. На овој начин, тие се осмелуваат, иако привремено, да фрлат еден поглед во иднината, која се наоѓа од онаа страна на вообичаените толкувања и прогнози.

Естетика на насилството

Во новиот македонски, како и во современиот филм воопшто, визуелното насилство е моделирано и перципирано со помош на специфични архитектури, како и обележувања на просторот и телото. Пред сè, треба да се споменат филмовите во затворите и логорите, во кои текстуалните и визуелните стратегии на естетизирањето на насилството



ТЕТОВИРАЊЕ
(Столе Попов, 1991)

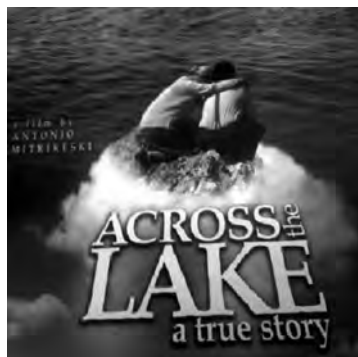
одат рака под рака. Три примери за ова се: ТЕТОВИРАЊЕ (1991) на Столе Попов, деби-филмот на Митриќески ПРЕКУ ЕЗЕРОТО (1997) и ГОЛЕМАТА ВОДА (2004) на Иво Трајков.

Филмот на Попов³⁸ се одигрува во 1989 г. Тој прикажува лавина насилство, кое откако еднаш ќе се активира не може да се запре, и покрај сета апсурдност. Механизмот започнува на железничка станица, која на протагонистот Илија му служи како место за спиење по неговата брачна разделба и станува крајна станица на еден самоопределен живот, бидејќи југословенските власти се сомневаат во неговиот празен куфер. Секоја следна сцена прикажува друга зона на насилство: полициски автомобил на пат кон истражниот затвор, кој носи со себе еден Албанец, бидејќи тој бил во погрешно време на погрешно место; ќелијата во која царува садистички затвореник; самата зграда на истражниот затвор, каде што телевизискиот репортер Исус, кој исто така се наоѓа во неа, се фрла низ стаклени-

от прозорец во неговата смрт; вратата на зградата, каде што Илија, чекајќи ги неговите документи за отпуштање, е претепан од садистичкиот затвореник со кој ја дели ќелијата, кој пак е претепан до смрт од затворскиот чувар, само за оваа смрт да му ја придодаде на Илија; затворот, во кој сега е затворен Илија со тетовиран криминалец, поради претепување до смрт; најнакрај, самото тело на Илија со тетоважа на Исус, која ја има направено на градите во спомен на починатиот Исус, и кое, сфатено како религиозен симбол, ги влошува неговите затворски услови; подоцна, кога тој е земен како заложник од страна на еден криминалец и излегува надвор со неговиот автомобил за бегство, тетоважата станува цел на убиствениот истрел. Во оваа кинематографска сцена, која говори сама за себе, тетоважата го идентификува телото како естетизирано средство на насилство, а сценариото во затворот му дава архитектура на насилството во општествениот простор.

Во ПРЕКУ ЕЗЕРОТО, Митриќески ја филмува приказната на еден млад човек од градот Охрид, кој во 1950-тите години нелегално го преминува истоименото езеро, со цел да стигне до својата свршеница, Македонка населена во Корча, Албанија.³⁹ За Југославија, која била исклучена од Коминтерната, Албанија преку ноќ станала бункер со непроодни државни граници. Во филмот земјата симболизира простор во кој нема ограничувања за насилството. Македонецот, кој од љубов се упатил кон Албанија, но кој бил осуден поради нелегално преминување на граничниот премин и осомничен за шпион, поминал децении во лавиринтот на албанските затвори и работнички логори. Интермецето кон „слободата“, кое ѝ овозможи на двојката да основа семејство, за со тоа при идни затворања да се смета за поранлива, следува дури во 1990 г., со отворањето на границата со Албанија и враќањето на двајцата во Охрид, ослободување од надворешната и внатрешната изолација.

Третиот филм, визуелно-комплексно организираниот филм на Трајков, ГОЛЕМАТА ВОДА⁴⁰, го враќа популарниот политичар Лем Никодиноски, кој умира, назад кон местото на неговото детство. По организиран лов на отворено, дванаесетгодишниот Лем Никодиноски завршува во сталинистички дом за сираци. Високите ѕидови го блокираат овој логор за идеолошко превоспитување од идиличното езеро на македонскиот југ, на чиј брег лежи, а и од остатокот од светот. Овде, Лем, заедно со стотици други деца, преку тортури и постојан страв, научува дека неговото ново семејство се Сталин (татко) и партијата, односно црвената боја (мајка). Во композициски подредени кохерентни сцени, кои комуницираат архитектонски-визуелно со емоционалните аспекти, наизменично се менуваат саркастичните дијалози и бизарните епизоди на насилство со ефемерните спротивставени слики: при-



ПРЕКУ ЕЗЕРОТО
(Антонио Митриќески, 1997)

јателството на Лем со мистериозниот Исак, единственото дете кое се осмелува да го доведе во прашање авторитетот на управителот на домот, вербата во натприродните сили, детскиот заговор против целиот режим.

Обработката на преживуваните идеолошки системи на македонската филмска сцена не запира со сталинистичката фаза на комунистичка Југославија. Во своето видео-дело ТРАНСКРИПТ ТИТО (2007), уметникот Јован Балов го заострува прашањето за наследството на Тито. Во три чекори тој ја прикажува идеологијата на Тито, како и носталгијата за него како израз на југословенската „култура на лагата“ (Дубравка Угрешки). Во воведната изведба весниците односно паролите ги лепат луѓето (искуство од прва рака), потоа следуваат филмски и тонски снимки од архива (Тито се бричи, Тито зборува), кои како компилација ја симболизираат „мазно (бричената)“ лага и на крај, на симболично место, на гробот на Тито во Куќата на цвеќето во Белград се одвива насилниот чин на ослободување од насилството на пишувањето: задачата е да се уништи хартијата со кинење и џвакање.⁴¹

ГОЛЕМАТА ВОДА
(Иво Трајков, 2004)



Филмовите ја прикажуваат посткомунистичката фаза по распадот на Југославија како општествено несигурна фаза на транзиција, во која насилството се подразбира само по себе. Филмот на Игор Иванов ПРЕВРТЕНО (2007) потсетува на југословенскиот авторски филм од 1960-тите и 1970-тите години, филмот на т.н. „црн бран“, кој бунтувал преку мрачни алегии и субверзивни општествени опсервации. Циркускиот уметник, Јан Лудвик,⁴² е толкуван од Милан Тоциновски, кој уште од својата улога во КАКО УБИВ СВЕТЕЦ отелотворува автореферентна слика на урбан бунтовник кој се соочува со социјални и политички проблеми. Лудвик се враќа назад во Скопје со „возот на смртта“. Со ова симболично преминување од царството на живите во царството на мртвите, тој не само што мора да помине неколку гранични премини и пасошки контроли, туку има време и да го прегледа својот живот. Ретроспективата, придружувана со пулсирачки панк-рок, покажува еден бунтовен млад човек, неговиот живот со татко алкохоличар и неговата љубов кон една соученичка – ќерката на еден политички демагог. Притоа, тесно се прикажани неговите први, меѓусебно поврзани искуства со сексуалноста и политиката: првичниот стереоскопски поглед на Јан, неговото станување актер во



ПРЕВРТЕНО (Игор Иванов-Изи, 2007)

еротизирани игри на моќта, до јавната конфронтација и неговото отфрлање на маската, која што буквално им се става на љубовта и на општеството, како олицетворение на насилството својствено за нив. Овие бездни на животот, превртувањето на светот, го наоѓаат својот еквивалент во уметничките активности на Јан на едно самостојно скалило. На крајот на краиштата, тој ги претвора своите вежби за рамнотежа во професија. Прикажани со филмско-техничка прецизност, циркусот и циркускиот уметник се перципираат како спротивставени концепции, имено како простор и тело, кои стојат надвор од социјалните и физичките закони, од општеството и гравитацијата.⁴³

Концепцијата на Ниче за надежта како најлошото од сите зла, кое го продолжува човечкото измачување, одекнува на почетокот на филмот на Светозар Ристовски ИЛУЗИЈА (2004). Фокусот е ставен на прашањето за надежите на повоената генера-



ИЛУЗИЈА (Светозар Ристовски, 2004)

ција. Марко, кој е надарен ученик и син на невработен алкохоличар, живее во куќарка на железничкиот насп. За Марко, кој секојдневно преживува насилство и дома и на училиште и честопати се повлекува во вагоните на голите шини, светот станува посветол кога наставникот ќе побара од него да учествува на конкурс за песна за татковината, бидејќи наградата – патување во Париз – ветува ослободување од оваа животна ситуација. Но, светот на Марко наскоро повторно се затемнува кога наставникот замижува пред линчувачката правда на училишната толпа и се одрекува од ветената помош за конкурсот за пишување, бидејќи неговата нацрт-поема не ги содржи очекуваните патриотски формули. Марко потоа одлучува да оди во друго „училиште“, и тоа кај еден платеник - училиште кое води кон кражба, вандализам, браќање од училиште и на крајот со убиство на наставникот, со што се изматнува сметката за празните ветувања за иднината.

Кога бегството од насилство станува само ново тргнување кон насилство, останува прашањето за Архимедовата точка во лавиринтот на насилството. За визуелните медиуми ова значи, исто така, да се почувствува каде насилството е предизвикано од самиот медиумски пренос. Заземањето став во поглед на циркуларните и афективно набиени слики на насилство е етички императив врз кој се темели или треба да се темели филмско-естетската форма. Фотографијата и филмот ги користат своите средства за практикување на самореферентна критика на војната, односно критика на уделот на нивниот медиум во ескалацијата на конфликтите.⁴⁴ ПРЕД ДОЖДОТ на Манчевски сè уште е парадигматичен за обидот да се прикаже меѓусебната условеност на насилството и медиумот. Воениот фотограф, Александар, кој работи до раб на болка и во непосредна близина на насилството и за тоа е награден со Пулицерова награда, само привидно е неутрален набљудувач. Кога тој вели дека нешто треба да се случи за да се појават соодветни слики, тој се прави самиот себеси виновен („убив“). Во третата епизода, со наслов „Слики“, оваа изјава е попрецизна („Мојот фотоапарат уби човек“): чувар на логор во Босна застрелал затвореник пред камера; фотографијата во филмот го прикажува погубувањето, вклучувајќи го и „сторителот кој ја држи камерата“.⁴⁵ Сликите на насилство, пак, како ефект на хегемонискиот режим на погледот, можат, од своја страна, да генерираат насилство. Радикалната дезинформација преку слики⁴⁶ е опасност што постои во однос на естетската политика на медиумите и визуелните уметности. Филмот на Манчевски го покренува пра-

шањето за местата каде што се создаваат слики богати со историја, како тие се предаваат и обработуваат. На крајот од епизодата „Зборови“, албанската девојка умира со прст на усните, диктирајќи тишина, на куфер, а покрај него македонскиот заштитник, кој не можеше да ја спаси од гневот на нејзиното семејство. Во следниот дел „Лица“, новинарката од лондонската редакција ќе ја протолкува фотографијата што ги доловува минутите по онаа сцена на застрелување, како израз на етничка омраза во Македонија. Иако не ги знае локацијата и историјата на сликата, сепак е убедена во општиот „факт“.⁴⁷ Во моментот кога ќе ја погледне фотографијата, таа нема идеја дека „балканското насилство“ наскоро ќе ја стигне во еден лондонски ресторан, кога таму ќе ескалира конфликт помеѓу одредени балкански емигранти, а жртви на престрелката ќе се невини сведоци, меѓу кои и нејзиниот сопруг.

Преку експерименти со хронотопските структури, далечните места можат сложено да се испреплетат, да се појават нови места или старите места повторно да се прикажат. Пред сè, манастирот⁴⁸, онаа установа на православното христијанство, реликт и гордост на македонското минато, како и место на вера и знаење, во филмот не претставува само реминисценција на хармонична топографија надвор од општеството, туку и на нејзиниот пандан. Мантрата на монахот дека времето никогаш не умира е повикувана трипати, иако со мала варијација. Ова, сепак, ја означува промената што ја претрпела темата, како корекција во текот на филмската работа и дури и ако филмот привидно се врати кон својата почетна точка, не претставува повторување.

Затоа е важно да се прекине циклусот на циркуларни слики на насилство кои предизвикуваат ново насилство и на тој начин да се поништи механизмот за кој можат да бидат одговорни и сопствените слики. ПРЕД ДОЖДОТ се обиде да го избегне овој маѓепсан круг, на структурно ниво, со намерно проблематизирање на насилството на сликите, со композициска празнина на сложениот филм, кој не обединува зборови, лица и слики без исклучок. Манчевски останува предводник на новиот македонски филм, кој се отвора за естетско проникнување во социјалните проблематични области и се појавува како саморефлексивен медиум.

Преземено од списанието „Југоисточна Европа“, бр.58 (2010), стр.198-219
Превод од германски: Ана Рисафова

Филмови:

Јован Балов, **ТРАНСКРИПТ ТИТО**. Берлин, Белград 2007, 8 мин.

Кирил Ценевски, **ЦРНО СЕМЕ**. Со Дарко Дамевски, Мите Грозданов, Ацо Јовановски и др. Македонија 1971, 89 мин.

Владо Цветановски, **ТАЈНАТА КНИГА**. Со Ѓорѓи Јолевски, Мето Јовановски, Лабина Митевска и др. Македонија 2006, 93 мин.

Марија Џицева, **ПОГЛЕДНИ ГО ЖИВОТОТ НИЗ МОИТЕ ОЧИ**. Македонија 2008, 45 мин.

Игор Иванов, **ПРЕВРТЕНО**. Со Милан Тоциновски, Сања Трајковиќ, Славиша Кајевски и др. Македонија, Хрватска 2007, 105 мин.

Милчо Манчевски, **ПРЕД ДОЖДОТ**. Со Раде Шербеџија, Кетрин Картлиц, Грегор Колан и др. Македонија, Велика Британија, Франција 1994, 115 мин.

Милчо Манчевски, **ПРАШИНА**. Со Џозеф Фаинс, Дејвид Венам, Адриан Лестер, Ен Броше, Розмари Марфи. Велика Британија, Италија, Германија, Македонија 2001, 127 мин.

Милчо Манчевски, **СЕНКИ**. Со Весна Станојевска, Борче Начев, Сабина Ајрула-Тоџија и др. Македонија, Германија, Италија, Бугарија, Шпанија 2007, 129 мин.

Дарко Митевски, **БАЛ-КАН-КАН**. Со Лазар Ристовски, Владо Јовановски, Бранко Ѓуриќ и др. Македонија, Италија 2004, 86 мин.

Теона Стругар Митевска, **КАКО УБИВ СВЕТЕЦ**. Со Лабина Митевска, Милан Тоциновски, Јашари Џевдет и др. Македонија, Франција, Словенија 2004, 82 мин.

Теона Стругар Митевска, **ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС**. Со Лабина Митевска, Ана Костовска, Николина Кујача и др. Македонија, Франција, Белгија, Словачка 2007, 102 мин.

Антонио Митриќески, **ЉУБОВТА НА КОЧО ТО-ПЕНЧАРОВ**. Македонија 1991, 13 мин.

Антонио Митриќески, **ПРЕКУ ЕЗЕРОТО**. Со Никола Ристановски, Агњешка Вагнер, Екрем Ахмети и др. Македонија, Полска 1997, 100 мин.

Антонио Митриќески, **КАКО ЛОШ СОН**. Со Роберт Енглунд, Мики Манојловиќ, Искра Ветерова и др. Македонија, Хрватска, Велика Британија 2003, 95 мин.

Живорад Митровиќ, **СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ**. Со Александар Гавриќ, Дарко Дамевски, Петре Прличко и др. Македонија 1961, 103 мин.

Митко Панов, **ЛИВАДА**. Со Јосиф Јосифовски, Мето Јовановски. Македонија 1998, 20 мин.

Митко Панов, **ЗЕМЈАЦИ (COMRADES)**. Германија, Македонија, САД 2000, 106 мин.

Митко Панов, **ВОЈНАТА ЗАВРШИ (THE WAR IS OVER)**. Швајцарија, во соработка со Бугарија, Косово, Македонија 2010, 110 мин.

Ирена Паскали, **НА ОВА ДНО**. Македонија 2003, 10 мин.

Столе Попов, **ТЕТОВИРАЊЕ**. Со Мето Јовановски, Кирил Поп-Христов, Данчо Чевревски и др. Македонија 1991, 128 мин.

Столе Попов, **ЏИПСИ МЕЏИК**. Со Катина Иванова, Бајрам Северџан, Мики Манојловиќ и др. Македонија 1997, 135 мин.

Светозар Ристовски, **ИЛУЗИЈА**. Со Мустафа Надаревиќ, Дејан Ачимовиќ, Никола Ѓуричко и др. Македонија 2004, 103 мин.

Иво Трајков, **ГОЛЕМАТА ВОДА**. Со Сашо Кекеновски, Маја Станковска, Мето Јовановски и др. Македонија, Чешка, САД 2004, 93 мин.

Благодарност упатувам кон **Јован Балов**, кој ми ја стави на располагање својата приватна збирка филмови и одвои време за разговори за Македонија. *Татјана Пецер*

Д-р Татјана Пецер е книжевен научник и славист, проследувач и проучувач на книжевноста, филмот и нивните синергични односи. Докторира со највисоки почести на Универзитетот „Мартин Лутер“ во Хале-Витенберг. Добитник е на реномираната научна стипендија/грант „Дилти“ на Фондацијата Фолксваген – како раководител на проектот „Синергија: Историја на знаењето“ во соработка со ЗФЛ-Берлин, за периодот 2010-2018. Работи и како надворешен професор-соработник по културни студии на Одделот за славистички студии при Универзитетот „Мартин Лутер“ во Хале-Витенберг, потоа како виш асистент при Универзитетот во Цирих, и исто така – како соработник-истражувач и предавач на Одделот за славистички студии при Универзитетот Хумболт во Берлин.

- 1 Фестивалот се одржа во „Вилиџ ист синема (Village East Cinema)“, едно од најпознатите кина во Њујорк, в. Македонски филмови во Њујорк, на <<http://www.culture.in.mk/story.asp?id=26494>>. На сите веб-страници беше последно пристапено на 10.08.2010 г. Филмските фестивали често се единствените платформи за филмови од Источна и Југоисточна Европа, бидејќи нивната дистрибуција на меѓународниот филмски пазар и во самите соседни земји е многу органичена, в. Dina Iordanova, Feature Filmmaking Within the New Europe: Moving Funds and Images Across the East-West Divide, *Media Culture Society* 24 (2002), 4, 517-536, 530-534.
- 2 Кон спорот за името помеѓу Грција и Македонија, в. филмското патешествие „Името е име“ (A Name Is a Name) (2009) на исландскиот режисер Сигурјон Еинарсон. Македонија е, според заклучокот на Еинарсон, „нација држена во заложништво поради своето име“, в. трејлер за филмот на <http://www.anameisaname.com/EN/index.html>. Кон историските заднини на спорот за името и кон актуелните ставови за референцата „Поранешна Југословенска Република Македонија“ (ФИРОМ), в. Demetrios Andreas Floudas, Pardon? A Conflict for a Name, in: George Kourvetaris (Hg.), *The New Balkans: Disintegration and Reconstruction*. New York 2002, 85-128.
- 3 Кон стратегиите и можностите на копродукциите и кофинансирањата во Македонија и општо во источноевропската и југоисточноевропската филмска дејност од 1990-тите години, в. Igor Pop Trajkov, The Geopoetics of Film Heritage. The EU Influence on Macedonia's Film Repertoire, *Kinoeye. New Perspectives on European Film* 3 (2003), H. 10, 29.09.2003, на <http://www.kinoeye.org/03/10/trajkov10.php>; в. Iordanova, Feature Filmmaking (како заб. 1).
- 4 За 100-годишнината од македонскиот филм виенското „Топкино“ во ноември, 2005 г. организираше „Денови на македонскиот филм“; програмата можете да ја најдете на http://www.kulturkontakt.or.at/page.aspx?target=123750&mark=mazedonische+filmtage#show_123750; во Лондон, во 2009 г. повторно се одржа Фестивал на македонскиот филм, Macedonian Film Festival Starts in London, *Balkan Travelers*, 24.09.2009, на http://www.balkantravelers.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1176, а во Торонто таков фестивал се одржа по четврти пат, в. веб-страницата на фестивалот на: <<http://www.macedonianfilmfestival.com>>.
- 5 В. Борис Ноневски, Векот на филмот во Македонија. Скопје 1995 и информативната страница на Кинотека на Македонија на <<http://www.maccinema.com>>.
- 6 Атенатите, како и Илинденското востание (Илинден) од 2 август 1903 г., играат огромна улога во македонската национална митологија. Историските настани се филмувани од Лусијан Нонгие („Massacres de Macédonie“) и Чарлс Рајдер Нобл („Macedonian Rebels fight against the Turks“).
- 7 Преку клучната фраза „копродукциска националност“ Јорданова (Iordanova, Feature Filmmaking) како заб.1, 533 и сл., дискутира за национализацијата на филмовите, кои, иако произлезени од меѓународна соработка, се класифицирани согласно со тематско-националните аспекти.
- 8 Филмот ги опфаќа македонските востанија кон крајот на векот и одмаздничките дејства на османлиските окупатори. Кон перцепцијата в. Iris Kronauer, Dust – On Politics, War, and Film, придонес кон интердисциплинарната конференција „(Re) Inventing Collective Identities – an Interdisciplinary Conference on the Film Dust, Universität Leipzig, 15.-17.01.2004, на <http://www.manchevski.com.mk/html%20en/inventing_collective_identities.html>. В. и изјавата на Манчевски за рефлектирање-то на актуелната општествена ситуација во неговите филмови во интервју со Неџати Санмез, The Rain Comes Again? Macedonian Director Milcho Manchevski Interviewed, на <http://www.ce-review.org/0/1/15/kinoeye15_sonmez.html>.
- 9 Овде ја следам Kaja Silverman, Dem Blickregime begegnen, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997, 41-64, која тргнува од концепцијата на субјектот во теоријата на сликата и погледот на Жак Лакан (четирите основни поими на психоанализата), како резултат на што во визуелните процеси медиумската конструкција на реалноста е соопределена од надворешни точки на погледот – т.е. треба да се прави разлика помеѓу „гледањето“ кое произлегува од набљудувачот и претходно постојниот „поглед“, кој се потпира на самиот оној што гледа. В. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Olten u.a. 1978.
- 10 Вообичаено е сликите на насилство да се сè поприсутни, а насилството да произлегува од сликите. Филозофот Жан-Лук Нанси ја испита паралелната амбивалентност, од која се окarakterизирани како насилството така и сликата, наспрема етичките, правните и естетските барања за регулирање на моќта на сликата и сликите на насилство и го постави прашањето за одговорноста на уметноста. Ефектот на насилството е секогаш сликовит, а сликата е насилна поради нејзиното ривалство со прикажаното и нејзиното уметничко декодирање. В. Jean-Luc Nancy, Bild und Gewalt, in: Daniel Tyradellis / Burkhardt Wolf (Hgg.), *Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten*. Frankfurt/M. u.a. 2007, 33-44.
- 11 Целокупна анализа на македонскиот филм сè уште изостанува. Придонесите на прегледот на Robert Alagjovovski, The Postmodernism in the Macedonian Film (parts I-II), *Blesok – literatura i drugi umetnosti* 27 (јули-август 2002) и *Blesok* 28 (септември-октомври, 2002), како и на Ana Vasilevska, The New Macedonian Film, *Blesok* 45 (ноември-декември, 2005), премалку ги исполнуваат критериумите за анализа. Исто така, и приложениот придонес во овој поглед има воведен карактер.
- 12 Alexander Kiossev, Mitteleuropa und der Balkan. Erotik der Geopolitik. Die Images zweier Regionen in den westlichen Massenmedien, *Neue Literatur. Zeitschrift für Querverbindungen* 1 (1992), 102-119.
- 13 В. и Ivaylo Ditchев, The Eros of Identity, in: Dušan I. Bjelić / Obrad Savić (Hgg.), *Balkan as Metaphor – between Globalization and Fragmentation*. Cambridge/Mass., London 2002, 235-250.
- 14 Кон географските како и кон растечките симболични концепции на Балканот, в. пример за постојано растечка литература Alexander Drace-Francis, Zur Geschichte des Südosteuropakonzepts bis 1914, in: Karl Kaser / Dagmar Gramshammer-Hohl / Robert Pichler (Hgg.), *Europa und die Grenzen im Kopf*. Klagenfurt 2004, 275-286; Maria Todorova, Imagining the Balkans. New York 1997; Bjelić/Savić (Hgg.), *Balkan as Metaphor* (како заб.13).
- 15 Балканот често на пример со укажување кон ПОДЗЕМЈЕ („Underground“, 1995) на Емир Кустурица е претставен како колективното несвесно на западната култура. В. меѓу другото и западниот пацифизам и неговиот став кон деполитизацијата. Разговор со Slavoj Žižek, *com.une.farce* 3 (1999), на <<http://www.copyright.com/une/farce/no3/zizek.htm>>; и Rada Iveković, Das balkanische Wirtshaus, philosophisch betrachtet, in: dies., *Autopsie des Balkans. Ein psychopolitischer Essay*. Graz, Wien 2001, 108-122.
- 16 В. Milica Bakić-Hayden, Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia, *Slavic Review* 54 (1995), H. 4, 917-931.

- 17 Dina Iordanova, Conceptualizing the Balkans in Film, *Slavic Review* 55 (1996), H. 4, 882-890, 883.
- 18 B. Dina Iordanova, Gypsies: Looking at „Them“, Defining Oneself, in: *Cinema of Flames: Balkan Film Culture and the Media*. London 2001, 231-235.
- 19 B. и Aleksandar Manić КНИГА НА РЕКОРДИ НА ШУТКА („Knjiga rekorda Šutke“, 2005), српско-чешка копродукција, која нуди брилијантна документација за Шутка – месност во Скопје и со 20 000 жители најголемата ромска населба во Македонија. Шутка, „среќната долина“, претставува магично место, а истовремено и не-место, во кое преовладува размислувањето за секоја награда да мора да се стане шампион (во борба со гуски или бокс, како пејач, во рамки на „секс, собирање облека и култура“, итн.). Автентичните карактери се бизарна мешавина од хиперактивни музички продуценти, дервиш-вампир, трансвестит, автор на речник и песни од Шутка, итн. Водечка улога низ епизодите и средбите има Бајрам Северџан, алијас д-р Кољо, кој веќе се појавува како актер аматер во ЦРНА МАЧКА, БЕЛ МАЧОР („Crna mačka, beli mačor“, 1998) на Емир Кустирица и во ЏИПСИ МЕЏИК на Попов. Кон реакциите на филмот на Маник во Македонија, в. Robert Alagjovski, Macedonia: Celluloid Heroes, *Transition Online*, 19.04.2006.
- 20 Македонија речиси десет години е третирана како успешен случај на постсоцијалистички процеси на трансформација, каде што се водеше политика на меѓуетничка рамнотежа помеѓу словенско-македонското мнозинство и втората по бројност, албанска група на население, в. и Stefan Troebst, Transformationskurs gehalten: Zehn Jahre Republik Makedonien (2001), in: ders., *Das makedonische Jahrhundert*. München 2007, 281-300. Словенско-македонското мнозинство на албанското малцинство во 2001 година, со Рамковниот договор од Охрид, му додели понатамошни права, со цел да се спречи вое-на ескалација. Балкан експрес - документацијата „Mazedonien – Macedonian Wedding. Der Krieg, der nicht stattfand“ (2006), в. веб-страница на документарната серија на: <<http://derstandard.at/fs/124231612141/Doku-Reihe-Balkan-Express-Mazedonien>> на Петар Берингер говори за фактот како словенското население со овој договор било принудено на „нерамноправен брак“.
- 21 Два пола од овој спектар претставуваат, на пример, краткиот филм ЛИВАДА на Митко Панов, кој во 1998 г. го филмуваше навидум магичното пријателство помеѓу еден муслимански селанец и еден христијански лекар и десет години подоцна настанатиот документарен филм ПОГЛЕДНИ ГО ЖИВОТОТ НИЗ МОИТЕ ОЧИ на Марија Џицева, која со помош на селото Студеничани визуелно претставува исламска верска заедница, „херметички“ затворена кон надвор, а оддалечена на само неколку километри од Скопје.
- 22 Историски филмски анализи се презентирани во рамки на конференцијата „Before the Rain – One Film, Many Histories“ на Европскиот високообразовен институт во Фиренца, во април, 1999 г. и во 2002 г. во списанието *Rethinking History*. Кон етнополитичките прашања в. Victor A. Friedman, Fable as History: The Macedonian Context, *Rethinking History* 4 (2000), H.2, 135-146.
- 23 Bo Landschaften malen. Reflexionen über Mazedonien, *Passagen. Pro Helvetia Kulturmagazin* 46 (2007), 68-72, 69, 71 и сл. Искра Гешоска истакнува дека „трошењето скапоцена енергија за задоволување на потребите на доминантните етнички групи – Македонци и Албанци“, отвора пат за растечка поделба на овие групи сè до промена на Уставот. Како и Манчевски, и Гешоска ја проблематизира изгубената меѓусебна доверба, која во никој случај не може повторно да се стекне преку законски прописи.
- 24 Сликите во камерата – комбинации на големото, поделено во детали, слики на внатрешното, непознати перспективи и сл. – немаат функција на „регистрање“, туку повеќе функција на „откривање“. Само филмската камера го овозможува овој тип перцепции, в. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hg. Karsten Witte. Frankfurt/M. 1964, 71-94.
- 25 B. придонеси на конференцијата „(Re)Inventing Collective Identities“ (како заб. 8).
- 26 Кон „кубистичкото раскажување приказни“ на Манчевски, в. Beatrice Kobow, Wie funktioniert ein „kubistischer Eastern“? Zur Zeit- und Erzählstruktur in Milcho Manchevski's Film DUST. Leipzig Januar 2004, на <<http://www.manchevski.com.mk/html%20en/lajpcigkobow.pdf>>.
- 27 Стилијан Јотов, во своето излагање во рамки на споменатата Конференција во Лајпциг, The „Wild West“ of the Balkans, на: <http://www.manchevski.com.mk/html%20en/stilian_german.doc>, 2, укажува на следнава историска коинциденција: додека во 1876 г. во Босна и во Бугарија се случувале востанија и воени препукувања со Османлиите, во Северна Америка во јуни, истата година, Американската коњица под водство на генерал Кастер беше поразително победена кај реката Литл Бигхорн.
- 28 Исто и 6 и сл.
- 29 B. Roderick Coover, Dust. An Interview with Milcho Manchevski, *Central Europe Review* 3 (2001), H. 15, на: <http://www.filmquarterly.org/issue_5802_right.html>.
- 30 Кобов го наведува, меѓу другото, и американскиот филм БА-ДИ-БАДИ, чие дејство започнува со случајната средба на една „нерамноправна двојка“, в. Kobow, Wie funktioniert ein „kubistischer Eastern“ (како забел. 26), 2; Јотов укажува на вестерн-филмовите СЕДУМТЕ ВЕЛИЧЕСТВЕНИ (1960) на Џон Стурџис и ДИВАТА ОРДА (1969) на Сем Пекинпо, Yotov, The „Wild West“ of the Balkans (како заб. 27), 13.
- 31 На пример, во сцената „Дискусија за бројот на војниците“, во која деветпати е намалуван и зголемиан помеѓу раскажувањето и враменото дејство, пред раскажувачката и слушателот да најдат консензус, како и заедничките полароидни слики и фотомонтажи, кои стануваат современи документи и доказни средства при раскажувањето на Еу.
- 32 B. семејната судбина македонската авторка и сликарка, Кица Колбе, која денес живее во Германија, ја отсликала во својот роман „Егејци“, Скопје 1999 г.
- 33 B. кон ова Iordanova, (како забел. 18); Pavle Levi, Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema. Stanford/Ca. 2007, особено поглавје 3-5; Daniel Šuber, Der Balkan-Krieg im serbischen Kriegsfilm der 1990er Jahre. Kulturwissenschaftliche Anmerkungen zu einem Genre, in: Davor Beganović/Peter Braun (Hgg.), *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München 2007, 203-228.
- 34 Кураторот Харалд Земан, со изложбата „Крв и мед – иднината е на Балканот“ во Музејот на современа уметност Есл во Клостернојбург, кај Виена (16.5.-28.9.2003), конструира нова етимологија, според која зборот „Балкан“ е составен од *bal* (тур. мед) и *kan* (тур. војна).
- 35 Сценариото се заснова на сцените „Надеж“, „Вера“ и „Грев“ од театарската претстава „Маме му е... кој прв почна“ (1996) на

- авторот Дејан Дуковски, кој денес живее во Хамбург. Токму театарското дело на Дуковски „Буре барут“, кое низ цел Балкан е изведувано со огромен успех – во Германија се појави на сцена под насловот „Pulverfass“, послужи како нацрт за успешното истоимено филмување на Горан Паскаљевиќ од 1998 година, југословенско-француска копродукција со Лазар Ристовски, Мики Манојловиќ, Мирјана Јоковиќ во главните улоги и др.
- 36 Филмските работи за оваа сцена се стопирани од НАТО-војници, а меѓународниот филмски тим приведен и сослушан – недоразбирање, кое ја отсликува тогашната несигурна состојба во Скопје, в. „How I Killed a Saint“ – About the Film, на: <[http://www.sistersandbrothermitevski.com/HOW%20%20KILLED%20\(about\).html](http://www.sistersandbrothermitevski.com/HOW%20%20KILLED%20(about).html)>.
 - 37 Iordanova, Conceptualizing the Balkans in Film (како забел. 17), 887, 889 и 890 (цитат): „[...] Балканот споделува многу слично искуство. Проблемите изгледаат исти: патријархат, маргинализација, тврдоглавост, непријателство, ограниченост, етнички конфликти, отпор кон власта и посебна етничка хармонија моментално загрозена од лошо водена политика.“ В. и Elizabeta Seleva, The Macedonian Film in the Balkan Cultural Intertext, *Blesok* 4 (1998), на: <<http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=eng&tekst=65>>.
 - 38 Филмот во 1991 г. на Светскиот филмски фестивал во Монтреал беше прикажан како прв филм на новоинституираната Република Македонија.
 - 39 Модел беше краткиот документарен филм на Митриќески ЛУБОВТА НА КОЧО ТОПЕНЧАРОВ (1991).
 - 40 Филмот се заснова врз истоимениот роман на Живко Чинго, крунисан со награда. На германските телевизии беше прикажан во ноември 2008 година од ТВ-предавателот *Arte* под името „Der Tag, als Stalins Hose verschwand“.
 - 41 Филмот на Балов настана во рамки на видеоинсталација за изложбата на кој тој е кокуратор „Paper-Paperwork“ во Градскиот музеј во Љубљана, Галерија „Ужигалица“, 15.12.2007-15.01.2008.
 - 42 Чешкото име потекнува од романот „Папокот на светот“ (2000) на Венко Андоновски, кое тој повторно го позајмува од Милан Кундера, со тоа што го превртел името Лудвик Јан од романот „Шега“ (1965/67). Сценариото на ПРЕВРТЕНО се заснова, во груби рамки, врз романот на Андоновски.
 - 43 В. кон ова Иванов: „Циркусот не е дел од општеството; тој нуди контраперспектива, како онаа на манастирот. И внатре во него вие сте надвор од законот, не само во социјална или политичка смисла, туку и од аспект на чиста физика. Во општеството толпата е гравитацијата што ве присилува кон долу, кон неа. Во циркусот гравитацијата не се применува.“ Natascha Drubek-Meyer, Where Gravity Doesn't Apply. Interview with Igor Ivanov, *www.artmargins.com*, 25.09.2007, на http://www.artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=129:wheregravity-doesnt-apply-an-interview-with-igor-ivanov-about-his-film-upside-down-macedonia-2007&catid=113:film-a-video&Itemid=95>. В. и Nicole Wiedenmann, Die Rückkehr der Kriegsfotografie. Die Pressefotografien des Jugoslawienkrieges als diskursive Widerlegung der Bilder vom zweiten Golfkrieg, in: Beganović/Braun (Hgg.), *Krieg sichten* (како заб. 33), 35-64, како и Tanja Zimmermann, Ein Kriegsfoto aus Bosnien. Beglaubigungen und Verweigerungen durch Ron Haviv, Susan Sontag und Jean-Luc Godard, in: Natalia Borissova/Susanne Frank/Andreas Kraft (Hgg.), *Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts. Zwischen Apokalypse und Alltag*. Bielefeld 2009, 237-261; истиот, *Medien im Ausnahmezustand. Performanz und Simulakrum im Bild des Jugoslawienkrieges*, in: Oliver Ruf (Hg.), *Ästhetik der Ausschließung. Ausnahmezustände in Geschichte, Theorie und literarischer Fiktion*. Würzburg 2009, 137-158.
 - 44 Heinz-Peter Preusser, Tödliche Blicke. Filmische Typologien des Fotografen, des Reporters und des Regisseurs im Krieg. Spottiswoode – Born/Schlöndorff – Manchewski – Kusturica – Angelopoulos, in: истиот (Hg.), *Krieg in den Medien*. Amsterdam, New York 2005, 149-171, за ПРЕД ДОЖДОТ 162-165. Кон стратегиите на слика во воената фотографија, в. и: Wiedenmann, Die Rückkehr der Kriegsfotografie (како заб. 43), како и Zimmermann, Ein Kriegsfoto aus Bosnien (како заб. 43); истиот, *Medien im Ausnahmezustand* (како заб. 43), 137-158.
 - 45 Притоа помалку станува збор за меѓусебното влијание на техниката на камерата и воената техника како алатки на перцепцијата кон крајот на векот, како што ги истражувал Пол Вирилио (Paul Virilio, *War and Cinema: the Logistics of Perception*. London 1989), а повеќе за етничките аспекти, кога неопходноста од слики кои добро се продаваат станува причина за насилство.
 - 46 Ова првенствено се однесува на логиката на илустрирање на сликата, која е одредена преку надворешна точка на гледање и влијае на погледот врз објектот на сликата.
 - 47 Во оваа смисла таа се обраќа кон Александар кога тој ја замолува да го придружува во Македонија.
 - 48 Сцената на манастирот во ПРЕД ДОЖДОТ реално не постои во оваа форма; таа се спојува од две места (Свети Јован Канео на Охридското Езеро и манастирот Свети Јован Бигорски кај Дебар во Западна Македонија).

ФИЛМОТ И СТЕРЕОТИПИТЕ: ПРОБЛЕМИ И ПРОБЛЕСОЦИ

- религијата, класите, расизмот и филмот -

Религија



Ингмар Бергман

Прославениот режисер Ингмар Бергман вели: „Модерното општество ја држи уметноста жива само од сентиментални причини“.

Овој текст е обид преку филмот да допреме до некои од најделикатните теми со кои се соочува човекот и на кои, ете – барем и сентиментално – ќе се навратиме на почетоците на филмот (при крајот на XIX век) и ќе го проследиме до денешните времиња.

Една од најексплоатираниите теми во целата историја на филмот секако е религијата. Или верата, или Бог, или теологијата, или конечно – БОГОСОМНЕЖОТ. А Бергман, во своето ремек-дело ЗИМСКА СВЕТЛИНА, ќе каже: „Религијата е свето губре што го блокира погледот на човекот“.

Започнувам со област за која не сум експерт, но затоа филмот ќе ми биде на помош. Филмот е таа моќна алатка на уметноста која може да си дозволи да го рече забранетото, да раскаже „поинаква вистина“, да ја симулира стварноста, да манипулира со чувствата, да ги руши идолите, да ги воспева идеалите... Но, овие „филмски ефекти“ ќе бидат релевантни само ако се работи за добри филмови. А добри се оние филмови што ќе нè остават или замислени или возбудени, или растревожени. Зашто рамнодушност на гледачот е најлошата етикета за некој филм.

А барем на овој терен, на теренот на религијата како да не постои рамнодушност. Напротив, интригата преминува во отворена конфронтација на авторите на филмовите со црквата. Чуварите на светото од една страна и богохулните провокатори од друга страна. Дури и само сомневањето на Бергман дали Бог конечно ќе проговори или ќе остане да молчи, кај црковниот клер создаде нервоза. И СЕДМИОТ ПЕЧАТ и КРИЦИ И ШЕПОТИ се косеа со елементарната црковна етика/вистина: „Не смееш да се сомневаш во Бога“. А во повоениот период, токму тоа беше највознемирувачката дилема – молчењето на Бог.

Заедно со Бергман, уште еден голем уметник во своите филмови го има истиот омилен лик: „Тивкиот Бог“. Тоа е Андреј Тарковски. Стилски различни, сепак овие двајца толкувачи на тишината го имаат она неповторливо чувство за односот помеѓу егзистенцијалното и религиозното/духовното. Како што вели Сузан Сонтаг: „Два стила кои заговараат тишина: гласно и меко“.

Фридрих Ниче уште одамна (во 1882 год.) прогласи дека Бог е мртов. По ужасите на Втората светска војна, невиденото крвопролевање, Господ беше повикуван да реферира. Ако постоеше, оваа бесмислена војна ќе го натераше да се открие. Но, и по овој пустош, никој не можеше да го види Бога. Па така, и Бергман и Тарковски во своите клучни филмови ја лансираат премисата – „Дали молчењето на Бога треба да се смета за непобитен доказ за неговото постоење?“ Марта од ЗИМСКА СВЕТЛИНА вели: „Бог досега не зборувал, затоа што Бог не постои. Тоа е толку едноставно“. Од почетокот на своето филмско творештво, го водеше идејата за Светот без Бог. Во СЕДМИОТ ПЕЧАТ таа идеја ја доведе до самиот раб на суштественоста. Иако приказната е сместена во средновековна Шведска, филмот е алегија на модерното време. Тишина, апокалипса и смрт – елементи на суровоста на постоењето кои произлегуваат од признавањето на Бог кој молчи. Бергман не бара доказ за постоењето на Бога, туку објаснување за неговото очигледно отсуство.

Страдањето е неразбирливо, па затоа не треба објаснување. „Нема Креатор, нема поддржувач на животот, нема дизајн“ (текст на свештеникот Томас во ЗИМСКА СВЕТЛИНА). Во подоцнежните свои филмови, Бергман ја модифицира својата режисерска преокупација, од метафизика во чист егзистенцијализам.

Тарковски: „Кога бев многу млад го прашав татко ми: 'Дали Бог постои?' Тој брили-



Андреј Тарковски

јантно ми одговори – за неверникот, не, за верникот, да“. Спротивно на Бергмановите филмови, верата во филмовите на Тарковски не е причина за лошата духовна и егзистенцијална состојба, туку е решение за неа. СТАЛКЕР и СОЛАРИС се филмови кои таквата состојба ја отсликуваат во манирот на научната фантастика. Неизбежно е да го спомнеме и филмот АНДРЕЈ РУБЉОВ и неговиот религиозен хуманизам. Патем РУБЉОВ е снимен во 1966 година, а државната и црковната цензура дозволуваат проекција во Русија дури во 1971 година, и тоа во скратена верзија. Интегралната верзија е дозволена дури во 1990 година (имав привилегија да го гледам на белградскиот ФЕСТИВАЛ во 1970 година, една година по Кан, каде што ја доби наградата „ФИЛПРЕСЦИ“). Во друштво на овие двајца уметници, секако, спаѓа и полскиот режисер Кшиштоф Кешловски со своите брилијантни филмови, особено со својот ДЕКАЛОГ.

Големата наклонетост кон Бергман и Тарковски може опасно да одведе во метафизика, па затоа е упатно да имаме увид во тоа како други режисери ѝ приоѓаат на религијата како податна филмска тема. Се разбира дека, во најголем број случаи, овие филмови предизвикувале бројни реакции – колку против толку и за – и тоа е разбирливо, зашто повеќето од нив ги имаат етикетите: „контроверзно, провокативно, субверзивно...“ Додека сме сè уште на теренот на руските филмови, кои ја имаат онаа синкретичка (обединувачка) функција на религијата и филмот, неизбежно е да се спомне режисерот Павел Лунгин и неговите одлични филмови ОСТРОВ и ЦАР.

Во 1999 година, Кевин Смит ја снимил комедијата со наслов ДОГМА, на која Католичката црква фрли анатема



Кшиштоф Кешловски



Павел Лунгин



Кевин Смит

уште пред да почне да се прикажува во киносалите, оценувајќи ја како богохулна.

Религијата е особено подобна тема за хорор-жанрот, па така еден од најпознатите во ова друштво е ЕГЗОРЦИСТ на Вилијам Фриткин, кој беше прогласен за неподобен, иако подоцна стана класик во жанрот.

Филмот ПАСИЈА (СТРАДАЊЕТО НА ХРИСТА, 2004) на Мел Гибсон, исто така, ја разбранува јавноста. Критиките беа поделени – од пофалби поради реалистичкиот приказ на Исусовите последни часови, до критики поради насилство, манипулации и обвинувања за антисемитизам.

Исто така, и филмот ПОСЛЕДНОТО ХРИСОВО ИСКУШЕНИЕ на Мартин Скорсезе од 1988 год. со Вилијам Дефо како Исус – иако беше прикажуван со назнака дека отстапува од вообичаениот портрет на Исус и дека не се темели врз евангелието – предизвика големи критики од страна на христијанската екумена и публика.

Ова поглавје за филмот и религијата ќе го заворам со филмот на Тери Џонс и „Монти Пајтоновците“: БРАЈАНОВОТО ЖИТИЕ. Религиозна сатира од 1979 год., на која одлично ѝ прилега една сентенца на Марк Твен: „Ниту еден Бог и ниту една религија не можат да го преживеат исмејувањето...“

Токму овој филм ја има една од најсочните истории околу неговото прикажување. Во добар дел од британските кина, филмот бил непожелен во име на јавниот морал. Извесна Мери Вајтхаус дури и организираше кампања, па растураше летоци против филмот, околу киносалите што го прикажувале, иако со тоа само ја зголемила неговата популарност. Во Италија, филмот премиерно е прикажан дури по 11 години, во Ирска по 8 години, а во Норвешка игра со една година задоцнување. Швеѓаните го искористиле тоа со слоганот: „Филмот е толку смешен што е забранет во Норвешка!“

И да не го забораваме италијанскиот режисер Паоло Сорентино – со неговите популарни ТВ-серијали: МЛАДИОТ ПАПА и НОВИОТ ПАПА. На извесен начин, се случува чудо. Наеднаш, Ватикан е воздржан, па дури и благонаклонет кон сериите, сепак подвлекувајќи дека се работи за каустичност, несериозност и гротеска и дека серијата е правена како додворување на американскиот филмски пазар. Сепак, статистиката вели дека МЛАДИОТ ПАПА и НОВИОТ ПАПА во Италија имаа трипати поголема гледаност од многупопуларната телевизиска серија ИГРА НА ТРОНОВИТЕ... Така, пред Вистината – и Ватикан молчи...

Класи и расизам

Во 1956 година, екранизирано е познатото дело на Џорџ Орвел: 1984. Филмот го режираше Мајкл

Андерсон, а во главните ролји беа Едмонд О’Браен и Мајкл Редгрејв. Ова е првата адаптација на Орвеловиот роман, за потоа да следуваат неколку ТВ-верзии, а во 1984 година, Мајкл Редфорд ја снимил својата верзија, со Џон Харт и Ричард Бартон во главните улоги.

Обете верзии на овој дистописки роман на Орвел, секоја на свој начин, го интерпретираат тоталитаризмот, со што е засилен впечатокот дека предвидувањата и толкувањата на човековите заблуди денес се поактуелни од кога било. Класниот конфликт (и во романот и во споменатите филмови) се одвива како футуристичка драма во која насилството и манипулацијата се препознаваат како модел на пирамидата на капиталистичкиот систем. Некаков вид визуелизација на класниот конфликт. Некои податоци укажуваат дека филмот на Редфорд бил и тајно финансиран од ЦИА.

Големи дел од светската филмска продукција (особено филмовите што претендираат да останат документ на едно време, запис за вечните и актуелните теми и случувања) се чини сосема природно и незапирливо го третира времето во кое се создава. Сепак, филмот ја има таа привилегија да се навраќа на историјата на човештвото, преку фикцијата да создава дела кои некогаш подлабоко ги толкуваат, а некогаш ги извртуваат општествено-историските текови. Се разбира, филмот ја има и таа привилегија да ја визуелизира и иднината. Во зависност од непристрасноста во тој пристап, и во комбинација со уметничкиот влог, создадени се значајни филмски дела, кои се сосема релевантен културен продукт, нималку подолу од литературата или другите уметности.

Речиси неизбежно е да започнам со КРСТОСУВАЧОТ ПОТЕМКИН, филм на мајсторот на филмската монтажа и филмски теоретичар Сергеј Ејзенштајн. Филмот е снимен во 1925 година, а зборува за Руската револуција од 1905 година. КРСТОСУВАЧОТ ПОТЕМКИН е, пред сè, моќен филм. Мојам да замислам какво доживување биле неговите премиерни проекции за присутната публика. Зборувам за повеќето маестрално снимени и монтирани сцени, како онаа со побуната на морнарите, или сцената на масакрот по скалите во Одеса. Верувам дека оваа последнава е барем десетина пати позајмена или плагирана во други филмови.

Гледајќи го КРСТОСУВАЧОТ ПОТЕМКИН, современиот гледач лесно ќе го загуби трпението, препознавајќи ја советската пропаганда – како беше урната ненародната власт. Но, класната борба за Ејзенштајн беше само зададена тема. За него беше важно да ја примени својата теорија за мизансцен и монтажа. Тој се фокусираше на ритмичката сукцесија во создавање на значењето (во теоријата) и силните чувства (во практиката). И МЕТРОПОЛИС

на Фриц Ланг од 1927 година го има класниот конфликт како предлошка, но тој одбира поинакво (би рекол помирно) видување на таа борба, борба што испраќа футуристичка опомена за опасноста што го демне светот. А Лени Рифенштал во ТРИУМФ НА ВОЛЈАТА имаше само една задача – да ја претстави на светот моќта на Хитлеровата (и своја) класа. Во тоа време филмот ја исполни својата намена. Денес на овој филм се гледа како на кинематографски подвиг од епски размери, како на уметнички продукт. Како резиме, сите три спомнати филмови се и значајни поради двете круцијални функции кои ги оствариле: политичката и кинестетската.

Листата на значајни филмски остварувања, чија доминантна тема е класниот конфликт, ќе ја сведам на неколку наслови, без оглед на нивниот филмски жанр. Еден од нив секако е филмот МОДЕРНИ ВРЕМИЊА на Чарли Чаплин, брилијантна сатира за проклетството на човекот отсекогаш да биде осуден на класна припадност. СПАРТАК на Стенли Кјубрик ги дава корените на класните конфликти од античкиот период. БРАЗИЛ на Тери Гилијам и ПЕКОЛНИОТ ПОРТОКАЛ на Стенли Кјубрик се два дистописки филма кои класното насилство го сликаат од футуристичка перспектива. Тука секако треба да се вброи и филмот на Виторио де Сика КРАДЦИ НА ВЕЛОСИПЕДИ, кој во познатиот неореалистички манир нуди една поинаква, би рекол помека, но и потегобна слика за варијациите и методите на класното диференцирање. Дури и во детската филмска литература имаме примери за класна диференцијација. Би ја спомнал само одлично екранизираната новела на Ролд Дал, филмот ВИЛИ ВОНКА И ФАБРИКАТА ЗА ЧОКОЛАДИ од 1971 година, во режија на Мел Стјуарт.

Да спомнеме и неколку филма од понов датум. Филмот ЏОКЕР на режисерот Тод Филипс е прилично мрачна слика за тоа како поединецот е жртва на доминантната класа чиешто методи се маргинализација и репресија врз него. Навидум се работи за филм кој драматуршки се фокусира на главниот лик, но по нешто повнимателното следење на дејствието, филмот открива и доста покомплексни отворено опоменувачки политички пораки. Потоа тука е и корејскиот филм ПАРАЗИТ на режисерот Бонг Јон Хо, мултижанровска сатирична автопародија во која директно се посочуваат причините „за“ и последиците „од“ класната раслоеност. Филмот не е само критика на едно општество (во случајов корејското), туку е и слика на глобалната поделба на богати и сиромашни во светот, како и на сè поголемиот јаз меѓу нив. Филмовите ОВА Е АНГЛИЈА на Шејн Медоус од 2006 година и оскаровецот 12 ГОДИНИ РОБУВАЊЕ од 2013 година, во режија на Стив Меквин (Англичанин со африканско потекло), се исклучителни примери за доследност во третирањето



Лени Рифенштал

на проблемите од класна и расна природа.

На ова место ќе биде упатно да се искористи едно интересно гледиште на еден значаен ционист од времето на раното социјалистичко движење, инаку современик на Маркс и Енгелс. Неговото име е Мојсеј Хес. Тој е со став дека: „Историски, **борбата за класи** е примарна, а класната борба е секундарна...” и потоа вели: „Со престанок на антагонизмот на расите, ќе престане и **класната борба**. Така, со изедначувањето на сите класи на општеството, нужно ќе следува еманципација на сите раси. Како резултат на тоа, луѓето ќе можат да се концентрираат на прашања од социјалната економија, односно – **како до повисок стандард**“.

Темата „расизам“ светската кинематографија ја експлоатира во огромни количини, што е сосема разбирливо, зашто човечката цивилизација во континуитет е обременета со проблемот на расната нетрпеливост и насилството кое од неа произлегува. Рековме дека класната борба и расната нетрпеливост се во комплементарна целост. Мошне често (како и во реалноста) во филмот, овој „браќ на двете зла“ е плодно тло за креативна акција, но и за политичка реакција. Добрите филмови од ова жанровско милје извршиле силно влијание врз општествените текови со својата улога на општествено-политички корективи. Несомнено е и силното влијание врз формирањето на индивидуалната свест, психолошкиот развој на личноста, особено кај по-

младата популација. Истовремено, овие филмови се сугестивна историска читанка, од која може доста да се научи.

Така, поставеното прашање – „Дали филмот го менува светот?“ – би се svelo на чиста реторика. За мене лично, филмот е медиум чијашто примарна задача е да поставува прашања, и тоа со помош на алатките на уметноста. Ако пак со тоа влијае на реалноста, дотолку подобро... Само прашање е: во која насока?

Не смее да се заобиколи фактот дека значаен број филмови испраќале и пораки кои се во спротивност со основните општествени норми, задирајќи често во сферата на неморалното, насилното и криминалното. Поновата филмска стварност сè почесто и поексплицитно зборува со јазикот на контроверзност, субверзивност, бескомпромисност... За гранични теми во новата цивилизација, за она што само пред 50 години беше табу-зона. Уривањето на стереотипите, се чини, е еден од приоритетите на филмската уметност. Но, искуствата зборуваат дека без артикулиран арт-продукт, ниту една баналност нема да се надмине и урне.

Бидејќи теоријата без примери нема многу да помогне, еве неколку битни филмски дела, токму такви кои својата уметничка компонентна доследно ја проследиле во третирањето на проблемите на расизмот. БОЈАТА НА ПУРПУРОТ и ШИНДЛЕРОВАТА ЛИСТА, обата на Стивен Спилберг, остануваат тематски и уметнички класици.

Еден од највештите режисери кој, се чини, со голема леснотија се зафаќа со продукција на филмови за расистичките тензии во современа Америка е Спајк Ли. Неговите филмови НАПРАВИ ГО ВИСТИНСКОТО НЕШТО (или ПОСТАПИ ПРАВИЛНО), МАЛКОЛМ ИКС и ТРЕСКА ВО ЏУНГЛАТА – фрлаат бескомпромисен поглед кон анатомијата на расните немири. Политичките говори на Мартин Лутер Кинг – Спајк Ли ги артикулира со уметнички зачини. Неговата перспектива се движи во онаа меѓузона на расистичките пикантерии кои пред неговата појава речиси и ги немаше на политичката сцена. Спајк Ли, практично, како да ги наслика на филм – пораките на Лутер Кинг од типот: „Насилството е неморално зашто оружјето му е омразата“. Во филмот НАПРАВИ ГО ВИСТИНСКОТО НЕШТО, тој и буквално отсликува една забелешка на Малколм Икс: „Во Америка има многу добри луѓе, но има и многу лоши. По сè изгледа дека лошите се оние што ја имаат власта“

Класичната филмска литература од 60-тите срамежливо зборуваше за расните проблеми. Пример е филмот на Роберт



Спајк Ли

Малиган ДА СЕ УБИЕ ПТИЦАТА ПОДБИВНИЦА од 1962 год., во кој отворено се зборува за тврдиот расизам во 30-тите години од минатиот век во Алабама. Сепак, интелигентната режија и брилијантната улога на Грегори Пек на филмот му додаваат и една друга, дидактичка димензија на филмот. Ова е филм од таканаречениот „американски реализам“, кој зборува за невиноста на детскиот свет засенет од злото што го прават возрасните.

Уште еден филм со неоспорни уметнички квалитети кој зазема престижно место на листата „филмови кои знаат што и како тоа да го соопштат“ е филмот ВО ВРЕЛИНАТА НА НОКТА од 1967 година, на режисерот Норман Џусон, со Сидни Поатје и Род Стејџер во главните улоги.

Во оваа категорија, секако, треба да се вброи и германскиот филм АЛИ: СТРАВОТ ЈА ЈАДЕ ДУШАТА од 1974 год. на Рајнер Вернер Фасбиндер. Актерот е Ел Хеди Бен Салем (1936 – 1977). Анксиозноста кон обоените дојденци со муслиманска вероисповед сè уште тлее во германското општество. Фасбиндер успеал да сними филм во кој теоријата за доминантните раси и „вродениот“ антагонизам ги девестира до гола коска. Самобендисаноста на белата раса и презирот кон обоените Фасбиндер ги слика во еден филмски микропростор, кафеана, стан и скали. Нема насилство, има само тензија. И тоа е доволно да се посочи кон сета беда на расизмот и предрасудите. Филмот АЛИ: СТРАВОТ ЈА ЈАДЕ ДУШАТА е филм со мал габарит, раскажан со минималистички филмски јазик, а сепак тоа е „филм-голијат“ – според универзалноста на испратените пораки, како и според уметничката сила.

Да спомнеме уште неколку наслови кои несомнено оставаат сериозен белег во третирањето на расните проблеми. Еден од нив е МИСИПИ ГОРИ на режисерот Алан Паркер од 1988 год., како и филмот ЗЕЛЕНАТА МИЛЈА од 1999 год. на режисерот Френк Дарабон. Од поновата американска продукција, на тема „расизам“, популарен е и филмот ЗЕЛЕНА КНИГА во режија на Питер Фарели.

Секако, значаен сегмент во филмското производство се и документарните филмови, кои општествените проблеми ги третираат од едно објективистичко стојалиште и кои испраќаат моќни политички пораки до гледачите; но тие филмови не се во пакетот за овој текст.

За жал, денес како светот е обременет со стратни кризи во сите сегменти на живеењето, филмот сè почесто е пазарна стока која се продава за забава и само ретки автори, одвреме-навреме, навестуваат дека филмот – и тоа како – може да биде уметност, и тоа ангажирана уметност.....!

Затоа – би рекол – има мала надеж за филмот и понатаму...

Влатко ГАЛЕВСКИ

ЛГБТ И ЦЕНЗУРАТА ВО БАЛКАНСКИТЕ ФИЛМОВИ

Во македонската филмска продукција, ЛГБТ-темата е сведена на еден геј-лик и на половина лезбејска сцена. Главно сè се решава само со дијалогски реплики од типот: „Кај си бе, педер“, „Ај не биди педер“, „Остај го, педериште“... И? Што сега, доцниме зад светот? Ајде да бидеме чесни и да признаеме дека нашиот воинствен, патријархален и вернички код сè уште тешко ги вари овие теми. Ама бидејќи на сите полиња каскаме, особено земајќи предвид како државата ја третира културата, а следствено и луѓето од културата, што можеме да очекуваме од уметникот-режисер? А веројатно јавното мислење се сведува на тоа – кај нас сè уште не е време за такви филмови. Треба да е јасно дека сексуалните слободи веќе никој не може да ги оспорува или забранува. Во западниот свет оваа област постепено се нормира и тоа е неизбежно и нужно. Зошто е тоа така? Многу јасно, сите, па и западните администрации калкулираат со извесна попустливост кон јавниот притисок за неограничување на која и да е човекова слобода. Општествено-социјалната грижа за маргиналните групи не подеднакво се практикува на Запад и во остатокот на светот.

Затоа пак и „демократскиот Запад“ и „останатиот неслободен свет“ еднакво се репресивни кога се работи за политичките права на сите свои граѓани. Тука нема компромиси, и демократската и тоталитарната власт се ТИРАНСКИ. Ако работите ги гледаме во поширок контекст, нели...

Да го поврземе ова со филмот:

Во западните независни продукции, бидејќи парите се приватни, нема речиси никакви ограничувања што се однесува до креативноста на авторите-режисери. Оттаму, слободата во творењето главно изнедрува поинакви, посвежи и во крајна линија подобри филмови отколку оние на големите холивудски студија кои ги интересира само бокс-офисот и каде што продуцентите ја диктираат секоја фаза во процесот на создавање на филмот. Бидејќи кај нас парите за филмови ги дава државата, можеме да претпоставиме кој е „уметничкиот“ ментор на поголемиот број домашни филмови. Оттука, домашната филмска продукција, со ретки исклучоци, се сведува главно на неинвентивност која произлегува, пред сè, од сомнителниот талент на авторите и тенкото домашно академско образование. Значи, не е само до талентот, и до занаетот е. Поради сите овие причини, навистина не би се осмелил да отворам графа: „ЛГБТ-заедницата во македонскиот филм“. Едноставно, не би имал никаков материјал. Не дека нам по секоја цена ни е неопходен филм на таква тематика, демек да бидеме Европјаци, едноставно нашето општество не ни почнало да ги решава проблемите или потребите на ЛГБТ-заедницата, а камоли да навлегува во нејзиното културолошко милје.

Два **романски** филма, макар и меѓу редови, ја допираат ЛГБТ-проблематиката. Тоа се филмовите ЛЕГИТИМНОСТ од 2016 година и филмот НЕ ДОПИРАЈ МЕ на режисерката Адина Пинтилие, инаку двоен победник во Берлин во 2018 година. Обата филма повеќе зборуваат за сексуалноста и истражувањата во надминување на вкоренетите табуа.

Во **унгарската** кинематографија во 1985 г. режисерот Иштван Сабо го снимил сега веќе класикот ПОЛКОВНИКОТ РЕДЛ со Клаус Марија Брандауер

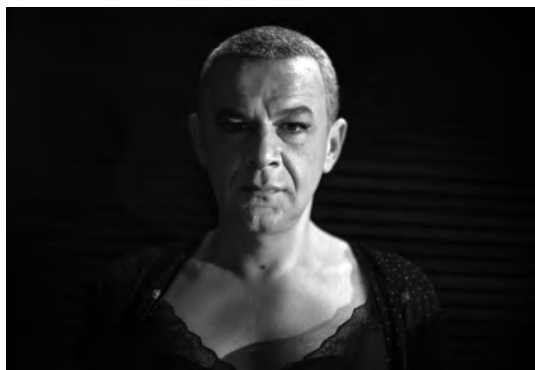
во брилијантно одиграната улога на Алфред Редл, офицерот со хомосексуална ориентација. Романсичната комедија ИЗЛЕГУВАМ (Coming Out) од 2013 излезе лош обид (иако филмот е фикција) да се зборува за тоа како случајно се станува и се престанува да се биде геј. Филм кој ни оддалеку не е смешен, па добар дел од публиката може да го разбере како хомофобиен. Можеби тематски најконзистентен унгарски филм е ЗЕМЈА НА ЛУЊИТЕ од 2014 г. на режисерот Адам Часи. Мокна приказна за желбата, за верата, за довербата и предавството. Филм со силни морални пораки за индивидуалниот избор наспроти предрасудите на општеството.

Хрватскиот филм УСТАВ НА РЕПУБЛИКА ХРВАТСКА на режисерот Рајко Грлиќ од 2016 година донесе ново видување и толкување на балканскиот менталитет, предрасудите и стереотипите. Покрај тоа, филмот ги содржи и естетските особености на сериозно филмско дело.

Косовскиот БРАК од 2017 год. на Блерта Зекири ги отвора раните на општеството кое сè уште се бори со традиционалните норми, во кои ЛГБТ-правата немаат простор, присилувајќи ги луѓето да се прикриваат и бранат, влегувајќи во брак со личности од спротивниот пол, живеејќи го животот на другите.

Српскиот филм ПАРАДА на Срѓан Драгоевиќ од 2011 и македонскиот СОБА СО ПИЈАНО на Игор Иванов од 2013 – секој на свој начин, фрла поглед врз проблемите на ЛГБТ-заедницата.

Дел од западната продукција, во последниве деценија-две, мошне агилно е свртена кон приказни од областа на ЛГБТ-совремието. Се разбира дека тие ги ловат актуелните трендови и движења, снимајќи скапи биографски (и фикциски) филмови за славни личности. И речиси сите се „блокбастери“. Од друга страна, често и критиката е со позитивни оценки. Тоа е прилично прецизен сигнал дека интересот за филмови со геј или трансексуална тематика е сè поголем. Овие филмови главно се



Сцена од филмот УСТАВ
НА РЕПУБЛИКА ХРВАТСКА



Сцена од филмот БРАК

правени за забава, но неретко испраќаат значајни пораки дека светот се менува и дека не може да се живее под рестрикции од каков и да е вид, или дискриминација на која било маргинална или малцинска заедница.

Неколку популарни биографски ЛГБТ-филмови

VELVET GOLDMINE (1998, Todd Haynes)
BOYS DON'T CRY (1999, Kimberly Peirce)
MILK (2008, Gus Van Sant)
I KILLED MY MOTHER (2009, Xavier Dolan)
THE IMITATION GAME (2014, Morten Tyldum)
PRIDE (2014, Matthew Warchus)
THE DANISH GIRL (2015, Tom Hooper)
BOHEMIAN RHAPSODY (2018, Bryan Singer)
ROCKETMAN (2019, Dexter Fletcher)

А бидејќи зборуваме за луѓето од филмот, да спомнеме некои од познатите филмски ѕвезди кои се јавно декларирани околу својата сексуална ориентација: Дру Баримур, Лејди Гага, Анџелина Џоли, сер Алек Гинис, Марлон Брандо, Ричард Прајор, Ана Пакин, Кери Грант...

Балканот и цензурата

По Втората светска војна, Комунистичката партија на Југославија хомосексуалноста ја врзуваше со „декадентната буржоазија и ненаситниот капитал“.

Инаку, цензурата е постапка за контрола врз слободата на изразување својствена на авторитарните државни уредувања. А бидејќи цензурата има огромен опсег на забрани, од секс до политика, упатно е во продолжение да зборуваме главно за екс-југословенската филмска продукција. Во текот на шеесеттите и почетокот на седумдесеттите на знаките и приказите со ЛГБТ-мотиви се случуваат за време на т.н. Црн бран – кога беа критикувани тогашното општество и државниот систем. Голем број филмови снимени во овој период беа цензурирани, и не само поради геј-мотивите. Сите „црно-бранови“ филмови удираа врз општествените табуа, а хомосексуалноста беше задолжителен и доброедојден зачин. БУДЕЊЕ НА СТАОРЦИТЕ на Живоин Павловиќ и БУБАШИНТЕР на Милан Јелиќ беа меѓу првите „провокации“ за власта. Појавувањето на трансвеститот Џеки Картис, кој разговара со Душан Макавеев во неговиот филм ВР-МИСТЕРИИ НА ОРГАНИЗМОТ, за тоа време беше, ако не шокантно, тогаш пикантно.

Филмот ПЛАСТИЧНИОТ ИСУС од 1971 г. во кој се испреплетени „неподобни“ сексуални сцени, машка разголеност, мастурбирање, но и документарен материјал од студентските немири кои се врзуваат со култот на личноста на тогашниот претседател Тито. На властите, ова второво се чини повеќе им пречеше, па режисерот Лазар Стојановиќ заврши со пресуда од 3 години затвор, а филмот заврши во бункер. Неговите професори Александар Петровиќ и Живоин Павловиќ се исфрлени од работа. Политички беше протеран и главниот актер, а филмот во Југославија е прикажан дури по 20 години.

Во истата 1971 г., режисерот Бата Ченгиќ го снимил филмот УЛОГАТА НА МОЕТО СЕМЕЈСТВО ВО СВЕТСКАТА РЕВОЛУЦИЈА. Иако е комедија, филмот не им беше омилен на властодршците поради потсмевањето и иронијата кон Револуцијата.

Филмот ВР-МИСТЕРИИ НА ОРГАНИЗМОТ од 1971 година, во режија на Душан Макавеев, содржеше такви сцени на секс и директни политички изјави какви дотогаш не беа видени во Југославија, а ниту во Европа. Филмот дигна многу прашина во југословенската јавност, но доби одлични оценки на светските фестивали (имав ретка можност филмот да го гледам претпремиерно во „Домот на синдикатите“ на белградскиот ФЕСТ, таа 1971 година).

Филм во кој не се снимени сцени со сексуални знаци, а кои ги има во романот на Меша Селимовиќ, е и филмот ДЕРВИШОТ И СМРТТА на Здравко Велимировиќ од 1974 г. Веројатно по сугестија на продуцентите, т.е. власта... Во осумдесеттите години на минатиот век, се појавија и филмовите МОМЧЕТО ШТО ВЕТУВА на Миша Радивоевиќ и УБАВИНАТА НА ПОРОКОТ на Живко Николиќ; потоа хрватскиот филм ОКУПАЦИЈА ВО 26 СЛИКИ на Лордан Зафрановиќ од 1978 г., како и словенечкиот СПЛАВОТ НА МЕДУЗАТА на Карпо Акимовиќ-Година од 1980 г.

Тоа е времето во кое поради хомосексуалност се одеше во затвор. Правењето филмови беше еден



Сцена од филмот ВР-МИСТЕРИИ НА ОРГАНИЗМОТ

вид бунт и провокација, понекогаш и страст да се проба забранетото овошје, да се покажат оние работи за кои дотогаш не смееше ни да се признае дека постојат.

Еден од најзначајните филмови за ЛГБТ-заедницата на овие простори е ЗАДНИК ОД МЕРМЕР на Желимир Жилник од 1995 г. Главната улога ја играше Вјеран Миладиновиќ – „Мерлинка“, трансродов лик од белградскиот плочник. Премиерата се одржа во „Сава центар“, каде што се случи, како што вели Жилник, веројатно најголемиот од сите противречни и провокативни јавни настани во Србија во деведесеттите. И вели: „Доколку се засукаат ракавите и доколку се ризикува, може да се освои парче слобода за себе и за кругот луѓе со кои се солидаризираш...“ „Мерлинка“ е убиен во 2003 година, а шест години подоцна Предраг Аздејковиќ од Белград, уредник на квир-списанието „Оптимист“ – го основаше Фестивалот на квир филмови „Мерлинка“, така наречен токму по овој реален и трагичен лик.

Во голем број филмови во СФРЈ, има спорадични и прикриени геј и лезбејски сцени, но ретко се примери на главното дејствие.

Впечатлива е една изјава на филмскиот критичар Ненад Полимац, кој вели: „Причина за проблемскиот пристап и отсуството на вистинско занимавање со ЛГБТ-тематиката, сепак, лежи во тоа што сме ние релативно несериозна кинематографија“.

Државни цензури и забранети филмови:

Во филмот ГРАД на Кокан Ракоњац од 1963 г., на комунистите веројатно им пречел поинаквиот однос спрема стварноста, а и ликовите изгледа не им биле по вкус: хомосексуалец, проститутка... Сè на сè, со судска одлука е наредено филмот да се запали, па сепак е сочуван примерок за во архива.

Во филмот УТРО на Пуриша Ѓорѓевиќ од 1967 г. на моралистите најмногу им пречел ликот на партизанскиот поручник Смоки (Љ. Самарџиќ) на кого

умот му е само во неговиот пенис и има секс со партизанка на гробот на свој соборец.

Филмот РАНИ ТРУДОВИ на Желимир Жилник од 1969 г., инаку еден од најнаградуваните екс-ЈУ филмови („Златна мечка“ во Берлин), иако не е судски забранет, значително долго време по премиерата не е прикажуван во Југославија. Причина: „...претерано насилство, голотија и вулгарности...“

Македонскиот придонес во негувањето на инструментот цензура, за жал, е безначаен, имавме забрана од само еден ден. Се работи за филмот РУГАЊЕ СО ХРИСТОС на режисерот Јани Бојаџи од 2018 г.

Цензурата не признава презумпција на невиност, таа е спротивна на уставните начела, таа е алатка за заштита на режимот, а не на моралот. Најавата за „демократска цензура“ е пукање во сопствената нога, тешка грешка во чекори, чин со репресивен и депресивен предзнак кој води во кор-сокакот на најавуваните македонски перспективи.

И оние што прават лоши филмови, барем формално, се уметници и неприкосновени толкувачи на своите идеи, за кои не можат и не смеат да бидат казнети... а priori! А „цензурата во најава“ е постапка која е својствена само на авторитарни државни системи. Но, во современиот свет, цензурата не е непозната и во демократските системи, нели – во име на „заштитата на јавниот морал“...!?

Следејќи ги со децении трансформациите во филмската уметност, почнувам да верувам во моќта на филмот, пред сè, затоа што умее да го отслика времето во кое е создаван, на чудесен начин да ја пишува хрониката на промените во човековото однесување и движењата на свеста и слично. Филмот во многу нешта се променил, но продолжува да поставува прашања и загатки.

И – да завршиме со многу адекватниот совет – кој германскиот режисер Том Тиквер, инаку претседател на Филмското жири во Берлин, 2018 година – им го даде на младите филмаци: „Бидете храбри и снимајте такви филмови какви што вашите родители не сакаат да гледаат!“



Сцена од филмот ЗАДНИК ОД МЕРМЕР



Сцена од филмот РУГАЊЕ СО ХРИСТОС

ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ

ОД КРАТКА ПРОЗА ДО ФИЛМСКА ФИКЦИЈА

- Димитар Солев, Живко Чинго,
Иван Митевски, Русомир Богдановски -

УДК 791.41:821.163.3-32(049.3)
УДК 821.163.3-32:791.41(049.3)
Кинопис 57-58(31), 2020

Правејќи деконструкција на кинематичката фикционална целина на филмовите ВРЕМЕ НА ЛЕТАЛА според Димитар Солев (1930 – 2003) и ЗАМИНУВАЊЕ ОД ПАСКВЕЛИЈА според Живко Чинго (1935 – 1987), ги детектираме расказите што се транспонирани во филмското ткиво, ги препознаваме врзните ткива на адаптаторот и вршине нивна книжевно-филмолошка компарација во контекст на генерираната аудитивна слика. Кај Солев е забележливо што неговите навидум маргинални ликови, низ техниките на „внатрешниот монолог, текот на свеста, интроспекциите, телеграфскиот дијалог и деперсонализацијата, *стануваат средиште на нарацијата*“¹, а кај Чинго затоа што тој „ја усвитува својата реченица, дијалогот му е мошне едноставен, интересен и неверојатно непринуден“².

Аудиовизуелна нарација и дијалогичност

Rècit – историја – нарација
Јосеп Луис Феце

Според методологијата на Жан Мари-Шефер, „фикционалната кинематографија развила цел апарат посебни миметички техники (особено хипернормалната заблуда) кои по угледот на вербалната фикција со интерната фокализација функционираат како мошне моќни ознаки на фикционалноста за кој било што е запознаен со кинематографската фикција“³. Препознавањето на аудитивните слики



Димитар Солев

кои произлегуваат од прозаистичната предлошка на Солев и Чинго, одбележувањето на денотацијата и конотацијата на сликовно-текстуалната содржина на двата филма, како и анализата на поединечни наративни монтажни филмски секвенции како знаковен систем – се главните структурни одредници во оваа теза посветена на *кинестичните раскази* на Солев и Чинго, низ филмските адаптации на Русомир Богдановски (1948). Според Кристина Николовска, „дијалозите имаат потреба јавно да го ‘разбудат’ дијалогизмот, не само меѓу разговорничарите, туку отворено да го симулираат и ‘ослободат’ внатрешниот, ‘невидлив’ дијалог – ‘внатре’...“⁴

Приказната ги прифаќа дијалозите како органска целина и ги обединува сите чувства на адаптаторот што ги носел при читањето на расказите, за да изгледа дека книжевното дело што се адаптира



Русомир Богдановски



е сосема оригинална наратија. Богдановски при процесот на адаптација ги афирмира токму тие постапки и според него „вистинска адаптација на книжевно дело е кога сценариото ќе делува како оригинална приказна“.⁵ Дејвид Бордвел, пишувајќи за Женетовата расправа за дискурсот на говорот, сфаќа дека Бенвенистовиот поим *histoire* е исто што и *récit*, па според тоа парот *récit-histoire* нема смисла без поимот *аудиовизуелна наратија*. За дијалогичноста помеѓу книжевниот и филмскиот медиум, како и за интермедијалната релација помеѓу филмот и другите уметности, пишува и Мими Ѓоргоска-Илиевска⁶, и во сите случаи се потврдува начелото на Рудолф Арнхајм дека „дијалогот мора да биде целосен“.⁷ Задачата на телевизискиот писател Богдановски мошне професионално ја извршува и тој, како што подвлекува Малколм Халк, „пишува дијалози кои изгледаат природно, но кои немаат ниту збор повеќе“ (1978: 40).

Ако целокупниот наративен филм е само еден облик на *récit* и ако се согласиме, како што тврди Пол Рикер, дека *récit* станува важен до таа мера да го привлекува *la mise en intrigue*, тогаш филмската приказна тешко се сведува на логична семантичка структура, бидејќи функцијата на *la mise en intrigue*



Живко Чинго



е да ја поврзе нарацијата низ безначајните или разнородни епизоди. Од слични стојалишта тргнува и Жене⁸. Некои филмски теоретичари, како Бордвел и Едгар Браниган, тврдат дека самата идеја филмовите да може да „раскажуваат“ е антропоморфна фикција. „Иако филмовите развиваат процеси на нарација, можат да понудат само патетична мимикрија на *раскажувач*.“⁹ Според Браниган, „концептите како *раскажувач*, *лик* и *имплициран автор* (а можеби *дури* и *камера*) се само *погодни етикети* кои се користат од страна на гледачот во создавањето епистемолошки граници, или разлики, во рамките на ансамбл од знаење; со други зборови, етикетите стануваат погодни во соодветствувањето со нарацијата“ (1992: 85). Во теоријата и практиката разликуваме единечна нарација, повторувачка нарација, итеративна нарација, хомологна нарација. „Кинематичкиот наратор го презентира она што го бара филмскиот автор“¹⁰, без оглед на тоа дали некои реплики и дијалози се повторуваат. Во таа насока, зборувајќи за поезијата која е во дијалог со вечноста и за ефектот на повторливост, Николовска кажува дека „типични се повторувања на исти лексеми како *реприза* и *симетрија*, пермутации како *инверзија* и сл.“¹¹ Според Гаут, тезата на симетрија „смета дека раскажувањето во книжевноста и филмот е идентично во однос на структурните карактеристики на нарацијата“¹², а тезата на асиметрија, „за разлика од тоа, смета дека кинематичката нарација се разликува од книжевната нарација во однос на најмалку еден од нејзините основни структурни карактеристики...“¹³ Кога имаме паралелни текови на нарации (како што е, впрочем, случајот со сценаријата ВРЕМЕ НА ЛЕТАЛА и ЗАМИНУВАЊЕ ОД ПАСКВЕЛИЈА), „личностите од двата тека на нарацијата не се запознаени со случувањата од нивниот спротивен тек, а само гледачите ги имаат сите податоци“ (Ериџон, 1988: 19).

Монтажни принципи на релацијата расказ - филм

Џојс е голем мајстор на монтажната техника
Роберт Ричардсон

Релацијата помеѓу расказниот и филмскиот облик може најпрецизно да се толкува низ можностите што ги дава монтажната техника која почива врз т.н. *монтажни принципи*. Законитостите при кадрирањето се спроведуваат со почитување на филмските конвенции, за што Бордвел вели дека „конвенционалноста во филмското претставување може да претставува значителен проблем ако се зема предвид една филмска техника. Она што се

нарекува монтажа *кадар/контракадар* обично вклучува прикажување два лика во интеракција *лице-в-лице*“ (2007: 57). Реализацијата на одредена филмска техника и постоењето ритмика и преместување наведуваат на „логиката на карневалската детронизација, но и со склоност кон мешање“¹⁴ во самостоен ритмичен систем. Според Марко Бабац, таквиот систем, „понекогаш се совпаѓа со општиот ритам на сцените, но некогаш намерно се разликува од општото расположение во текот на случувањата“ (2000: 306). Следејќи ја премисата според која заедно со техниката оди и технологијата, во случајот со филмската уметност, „се работи за технологијата што е применета и за околностите во кои тоа искуство се доживува“ (Реј Едмондсон, 2005:146).

Согласно со Ејзенштејновите типови монтажа (*метричка, ритмичка, тонална, супертонална и интелектуална*) и според категоризацијата на Мекфарлен, наративните стратегии – *мизансцено*, *монтажата* и *саундтракот* – заеднички ги исполнуваат преодните секвенции на снимки со сложеност и суптилност коишто би требало да ја задоволат анализата на филмови карактеристична за специфичната граматика на тој медиум.¹⁵ Дениел Ериџон во својата „Граматика на филмскиот јазик“ вели дека филмската монтажа „го укинала старото драмско правило за единство на времето и местото и вниманието на публиката се пренесува од место на место, од сегашност во минато“¹⁶, без некое предупредување. При поимањето и структурирањето на филмското време и за значењето на резот (*cut*-от) помеѓу два кадри, Петерлиќ истакнува дека „впечатокот што резот секогаш го создава е во откривањето, готово во необичноста на просторниот скок постигнат со техниката на монтажата“ (1976:169).

Мајсторството и вештината при запазувањето на монтажните техники зависат најмногу од способноста на авторот да ја следи приказната во просторот со соодветен ритам кој е означен со траење на пасусите/секвенциите. Некои прозни облици под влијанието на филмот воведуваат визуелна анализа, фактографија, ретроспекција, обработувајќи „контемплативни теми и дејствувајќи не повеќе со конкретни метафори ниту со монтажа, туку со општата смисла на сликите (глобална метафора)“.¹⁷ Затоа понекогаш е неопходно на временските варијации да им се придодаде музика, а на просторните варијации да им се овозможат снимени слики, за да може тие паралелно да развиваат ист ритам во просторот и времето (на визуелен и на аудитивен план), „благодарейќи на идентификувањето на облиците во кинематографските кадри со одлики на разни звучни и тонални маси...“¹⁸

Токму затоа, тајната на кинематографската уметност лежи во точното препознавање на монтажните односи помеѓу расказните реченици и филмските кадри, ако *реченицата* и *кадарот* ги сметаме за основно средство при изразувањето на сценаристот и режисерот.

Режисерско обликување на расказниот збор

Телевизија: гледање во далечина
Боро Драшковиќ

Режисерите сè повеќе треба да поддржуваат адаптирање на дела од литературата, иако одредени продуценти и финансиери не се доволно свесни за важноста на овој момент при развојот на една национална кинематографија. Мекфарлен причините за овој континуиран феномен ги лоцира „меѓу поларитетите на безобирна комерцијалност и благородно почитување на книжевните дела“.¹⁹

Расказниот збор раслоен, надграден и редуциран во филмските адаптации на Русомир Богдановски, режисерот Иван Митевски (1948 – 2015) го обликува во аудиовизуелно дело – филм. Режисерот го истенчува сетилото за мирис како кинестетички диспозитив и ги стимулира мирисот на расечена лубеница и мирисот на темјанот присутен кај Солев и кај Чинго. Овошниот сок и чаодот од темјан се есенција која му користи на режисерот за да им даде отрезнувачка моќ на ликовите, создавајќи каталитизациско дејство кое овозможува разбивање на прозните формации и конструирајќи филмски формации.

Кај нас *магичниот реализам* присутен во некои од филмовите на Георгиевски (ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ), Ценевски (ЦРНО СЕМЕ), Попов (ЦРВЕНИОТ КОЊ), Османли (ЖЕД), Гапо (ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА), Трајков-Блажевски (ГОЛЕМАТА ВОДА), Манчевски (ПРЕД ДОЖДОТ), овозможи заокружување на пое-

тиката и формирање на стилот низ одредени режисерски опуси, меѓу кои може да се вброи и опусот на режисерот Митевски. Вистинитоста кон која се стреми режисерот Митевски во двата свои филма, снимателскиот ангажман на Димитар Владички-Манаки, па и музичкиот удел на Љупчо Константинов, кој со својата сугестивна моќ „ќе го нагласи, продолжи впечатокот на отуѓување, ќе раскине со фотографската вистинитост која ја бара режисерот.“²⁰ Како што поетот е свесен за формата на сонетот, а музичарот за кантатата, Стефан Шарф вели дека „и режисерот треба да биде свесен за одвојувањето како единствена форма на изразување“ (1982: 75).

Според Хачион, кинематичкиот јазик на режисерот го вклучува и *изборот на агли на камерата* (дали да се користат широки или крупни кадри), *ритамот* (брзо или бавно, според должината на сцените), како и *движењето на камерата* (флуидно, панорамирање на сцената или возење назад-напред од – кон сцената). Режисерот може да ги контролира и *светлото* и *бојата* (темно, светло, примарна боја; меко, силни, придушени бои, вештачки светла и бои како што се флуоресцентни светла, или на отворено, природна боја и осветлување).²¹ Тенденциите на Богдановски и Митевски значат примена на неореалистички манири низ фордовски примери. Дејвид Паркинсон во својата „Историја на филмот“ за Џон Форд вели дека продуцирал „филмови на сентименталност и конзерватизам кои често потсетувале на Грифит, а сепак влијаеле врз најразновидни режисери“ како што се Сергеј Ејзенштајн, Акира Куросава, Ингмар Бергман, па и врз Хауард Хокс...²² Така и за филмовите на Митевски може да се каже дека потсетуваат на некои филмски класици од добата на хиперреализмот и модернизмот, а и тоа како влијаат врз новите генерации филмации. Обидот за реализација на дела кои треба да произлезат од релацијата книжевност–филм е успешен само тогаш кога „режисерот (како оној што доаѓа со новината на многуте можности на својот нов, технички совршен јазик), во својата личност ќе поврзе повеќе таленти: љубов кон книгата, кон визуелните уметности и многу, многу знаења од многуте области кои влегуваат како логична претпоставка во градбата на еден филм“.²³

Јосеп Луј Феце околу на сликарот (авторот) го изедначува со околу на набљудувачот (гледачот). Во тоа равенство, „камерата (чиј објектив механички репродуцира албертијанска перспектива), како и начинот на кој е склопена комбинацијата на кадри“ се производ на режисерското организирање на *кохерентната точка на гледање*²⁴, што всушност е една од тајните алатки на екранизирањето.



Иван Митевски -
Копола

Филмолошкото значење на кинететичноста кај Солев и Чинго

Филмологијата, како една од најновите гранки на теоријата за книжевноста и филмот, меѓу другото, ги афирмира одлуките да се адаптира некое книжевно дело за друг медиум, при што се *оства-рува* обратна, „операција пренесувајќи ја расправа-та од сферата на јавното во сферата на приватно-то“²⁵, интимното. Во звучниот, дијалогски филм, според Анри Ажел, „звукот се јавува или како лирска клучна слика, која не поставува некои посебни проблеми, или како пластична клучна слика, која ја средува содржината на кадарот во облик на графичка композиција“ (1978: 133–134). Богдановски е уверен дека „секој синеаст може да види филм во некое книжевно дело, но секој не може и да го оствари“.²⁶ Како што вели Ериџон, мислите не можат потполно да се искажат со помош на филмот, како што можат со пишаните зборови, бидејќи тоа влегува во видокругот на „видливото однесување на личностите, животните или предметите забележани со камера“.²⁷ Некои семиотичари, Сол Ворт и Роџер Один, на пример, имаат развиено идеи според кои „филмот сам по себе не произведува значење; тоа го прави гледачот“.²⁸ Расказната кинестетичност кај Солев и Чинго е посебен феномен во македонската книжевност и таа треба да се проучува комплементарно со филмските дела правени според тие мотиви. „Ефективноста на кинестетичкиот ефект зависи од неговата способност да ја допре суштината на нештата без да цели само на самите нешта“ (Шарф, 1982: 173). Кога ги толкуваме филмовите, гледано синегдотички, според Ејзенштейн, „наместо приказ на целината добиваме приказ на еден дел“²⁹. Тој приказ може да е статичен или динамичен. Арнхајм вели дека филмот „создава илузија на движење со помош на неподвижните сликички што брзо се сменуваат...“³⁰ Во таквите движења, „книжевните текстови функционираат како патишта на авторизирање на уметничките, културните и дури идеолошките позиции, додека истовремено тие се надминувани или 'екранизирани' во самите филмови.“³¹ Спротивставувајќи го вечното траење на големата илузија³² на минливоста на човековото време, филмот низ историјата бара „потреба од копирање и мигрирање“³³. Рикер го поставува „прашањето на признавање на слики од минатото“³⁴, а Кристијан Мец вели: „За да се биде теоретичар на киното, идеално би било веќе да не се сака киното, а сепак уште да се сака: многу се сакаше и само се оддели себеси од него земајќи го пак од другиот крај, земајќи го како цел за истиот визуелен нагон поради кој некој го сакал“.³⁵ Во таа смисла, кинестетичните раскази на Солев и Чинго,

филмските адаптации (сценарија) и филмовите произлезени од нив – сите тие имаат трајна уметничка вредност и пошироко филмолошко значење за внатрешните (кинематографски) и надворешните (општествено-културни) фактори,³⁶ опстојувајќи како нераскинлив дел од нашето книжевно и аудиовизуелно културно наследство.

Наместо додаток

Од досега направените истражувања произлегува следниов хронолошки список на прикажани филмови (било да се снимени на филмска или видеолената) кои имаат корелација со расказ или збирка раскази: ВОЛЧА НОК (според расказот „Безимените од десетината“ од Славко Јаневски) во режија на Франце Штиглиц; КРЧМИТЕ (според истоимениот расказ од Блаже Конески) во режија на Ацо Алексов; МРТВА СТРАЖА (според истоимениот расказ на Димитар Солев) во режија на Бранко Гапо; ТАБАКЕРАТА (според истоимениот расказ од Ѓорѓи Абаџиев) во режија на Душан Наумовски; ЛУЃЕ И ПТИЦИ (според истоимениот расказ од Јован Бошковски) во режија на Димитрие Османли; БЕЛА КОШУЛА (според расказот „Кошула“ на Србо Ивановски) во режија на Д. Османли; КУКЛА (според истоимениот расказ од Влада Урошевиќ) во режија на Д. Османли; ТАТКО (според истоимениот расказ од Живко Чинго) во режија на Коле Ангеловски; ПОДАРОК (по расказен мотив од Методија Фотев) во режија на Слободан Унковски; ПРВА ВЕЧЕР (според истоимениот расказ од Вlado Малески) во режија на Д. Османли; ДЕН КОГА СЕ ПРОШТЕВА (според расказот „Прочка“ од Блаже Конески) во режија на Љупчо Билбиловски; ГЛАВА (според истоимениот расказ од Паскал Гилевски) во режија на Вангел Чемчев; ВРЕМЕ НА ЛЕТАЛА (според збирката раскази „Зима на слободата“ од Димитар Солев) во режија на Иван Митевски; КОГА ТЕТИН КЛИМЕНТЕ ШЕТАШЕ НАД ГРАДОТ (според истоимената збирка раскази од Србо Ивановски) во режија на Коле Малинов; ЗАМИНУВАЊЕ ОД ПАСКВЕЛИЈА (според збирката „Пасквелија“ од Живко Чинго) во режија на Иван Митевски; ВАМПИРЦИЈА (кој произлезе од истоимениот расказ од Владимир Плаевски) во режија на Горан Тренчовски; ЕДНО ОД ЛИЦАТА НА СМРТТА (според расказот „Татко“ од Петре М. Андреевски) во режија на Филип Чемерски; БУНИЛО (според истоимената збирка раскази од Живко Чинго) во режија на Даријан Пејовски; КРУЖНО ПАТУВАЊЕ НА СЕНКАТА (според истоимениот расказ на Димитар Солев) во режија на Жарко Иванов. Најплоден период за продукција на филмови екранизирани според раскази е од 1970 до 1979 година, најмногу се адапти-

рани раскази настанати во периодот по 1960-тите години, а писатели по чии книжевни дела најмногу се снимани филмови се Димитар Солев, Живко Чинго и Ташко Георгиевски...

**Адаптирана студија од книгата
„КИНЕСТЕТИЧНИ НАРАТИВИ“**

(Горан Тренчовски; Универзитет за аудио-визуелни уметности ЕФТА, Скопје, 2018)

Користена литература:

Кирилична

1. Богдановски, Русомир, „Потрага по приказни – расказите на Солев и Чинго низ сценаристичка призма“ (разговор со Г. Тренчовски) во: *Акт*, Скопје, бр. 49, година X, 19.08.2013, 59–64.
2. Богдановски, Русомир, *Време на летала (сценарио)*, машинопис, Архив на авторот, 1982.
3. Богдановски, Русомир, *Заминување од Пасквелија (сценарио)*, машинопис, Архив на авторот, 1992.
4. Владова, Јадранка, *Волшебността на зборот*, Македонска книга, Скопје, 1993.
5. Георгиевска-Јаковлева, Лорета, „Димитар Солев – писател на секојдневието“ во: *Кратката пролет на Моно Самониов*, Микена, Битола, 2008, 5–15.
6. Горгоска-Илиевска, Мими, *Книжевноста во дијалог со филмот*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005.
7. Едмондсон, Реј, *Аудиовизуелно архивирање: филозофија и принципи*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005.
8. *Забранета одаја* (избор од македонскиот расказ), прир. Силјан Раде, Матица македонска, Скопје, 2004.
9. *Македонски автори: избрани раскази*, прир. Видое Подгорец, Наша книга, Скопје, 1970.
10. *Македонски раскази (антологија)*, прир. Петар Т. Бошковски, Култура, Скопје, 1972.
11. Николовска, Кристина, *Разговорница*, Силсонс, Скопје, 2014.
12. Солев, Димитар, *Првата зима на слободата*, Мисла, Скопје, 1995.
13. *Теорија на интертекстуалноста*, прир. Катица Кулавова, Култура, Скопје, 2003.
14. Чинго, Живко, *Пасквелија – Нова Пасквелија – Вљубениот дух*, Култура, Скопје, 1992.
15. Шелева, Елизабета, *Компаративна поетика*, Феникс, Скопје, 1996. Šefer, Žan-Mari, *Zašto fikcija?*, Svetovi, Novi Sad, 2001.

Латинична

16. Ajzenštajn, S. M., *Montaža atrakcija*, Nolit, Beograd, 1964.
17. Arnhajm, Rudolf, *Film kao umetnost*, Narodna knjiga, Beograd, 1962, 189.
18. Ažel, Anri, *Estetika filma*, BIGZ, Beograd, 1978.
19. Bal, Fransi, *Moć medija*, Clio, Beograd, 1997.
20. Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Routledge, 1985.
21. Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London and New York, 1992.
22. *Catalogue of programmes* – TV Skopje, 1986.
23. Chatman, Seymour, *Coming to Terms*, Cornell UP, Ithaca, 1990, 130.
24. Eridžon, Deniel, *Gramatika filmskog jezika*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980.
25. Fecé, Josep Lluís, „Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu“ in: *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, br. 37, 2004, 29-34.
26. Gaut, Berys, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge UP, 2010.
27. Hulke, Malcolm, *Pisanje za televiziju*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1978.
28. Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York and London, 2006.
29. *Kratki igrani film: studije, polemike, ogledi, razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Beograd, 1999.
30. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, ed. Robert Stam and Alessandra Raengo, Blackwell publishing, Oxford, 2008.
31. McFarlane, Brian, *Novel to Film: An introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
32. Metz, Christian, *The imaginary signifier*, *Screen* (1975) 16 (2): 14-76.
33. Munitić, Ranko, „Jugoslavenska filmska teorija i praksa“, *Kultura*, br. 18, Beograd, 1972, 156-167.
34. Parkinson, David, *History of film*, Thames to Hudson, London, 2012.
35. Petrić, Vladimir, „Fenomeni televizije“, *Kultura*, br. 7, Beograd, 1969, 67-79.
36. *Point of view, perspective, and focalization*, edited by Peter Huhn, Wolf Schmid and Jorg Schonert, Walter de Gruyter, Berlin and New York, 2009.
37. Ricoeur, Paul, *The course of recognition*, Harvard UP, London, 2005.
38. Sharff, Stefan, *The Elements of Cinema: toward a theory of cinesthetic impact*, Columbia University press, 1982.
39. *Television histories*, edited by Gary R. Edgerton and Peter C. Rollins, The UP of Kentucky, Lexington, 2001.

40. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, ed. Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, Cambridge UP, 2010.
41. *The Literature/Film Reader*, ed. James M. Welsh and Peter Lev, The Scarecrow Press, Lanham, Toronto and Plymouth, 2007.

Филмови работени според македонски раскази

- БЕЛА КОШУЉА (БЕЛА КОШУЛА), режија Димитрие Османли, РТБ, Белград, 1973, среднометражен игран филм.
- БУНИЛО, режија Даријан Пејовски, Триангл филм/ Гејзер продукција, Скопје, 2009, среднометражен игран филм.
- ВАМПИРЦИЈА, режија Горан Тренчовски, Македонска телевизија, Скопје, 2002, среднометражен игран филм.
- ВОЛЧА НОК, режија Франце Штиглиц, Вардар филм, Скопје, 1955, долгометражен игран филм.
- ВРЕМЕ НА ЛЕТАЛА, режија Иван Митевски, РТС, Скопје, 1982, долгометражен игран филм.
- ГЛАВА, режија Вангел Чемчев, Вардар филм, Скопје, 1979, краткометражен игран филм.
- ДЕН КОГА СЕ ПРОШТЕВА, режија Љупчо Билбиловски, Вардар филм, Скопје, 1976, кусометражен игран филм.
- ЕДНО ОД ЛИЦАТА НА СМРТТА, режија Филип Чемерски, Пан продукција, Скопје, 2003, кусометражен игран филм.
- ЗАМИНУВАЊЕ ОД ПАСКВЕЛИЈА, режија Иван Митевски, МТВ, Скопје, 1992, долгометражен игран филм.
- КОГА ТЕТИН КЛИМЕНТЕ ШЕТАШЕ НАД ГРАДОТ, режија Коле Малинов, РТС, Скопје, 1983, среднометражен игран филм.
- КРУЖНО ПАТУВАЊЕ НА СЕНКАТА, режија Жарко Иванов, Флипбук продакшнс, 2012, кусометражен анимиран филм.
- КРЧМИТЕ, режија Ацо Алексов, РТС, Скопје, 1966, среднометражен игран филм.
- КУКЛА, режија Димитрие Османли, РТС, Скопје, 1973, среднометражен игран филм.
- ЛУЃЕ И ПТИЦИ, режија Димитрие Османли, РТС, Скопје, 1972, среднометражен игран филм.
- МРТВА СТРАЖА, режија Бранко Гапо, РТС, Скопје, 1970, среднометражен игран филм.
- ПОДАРОК, режија Слободан Унковски, РТС, Скопје, 1974, среднометражен игран филм.
- ПРВА ВЕЧЕР, режија Димитрие Османли, РТС, Скопје, 1975, среднометражен игран филм.
- ТАБАКЕРАТА, режија Душан Наумовски, РТС, Скопје, 1972, кусометражен игран филм.

- ТАТКО (КОЛНАТИ СМЕ, ИРИНА), режија Коле Ангеловски, Филмско студио – Скопје / Центар на ФРЗ – Белград, 1973, долгометражен игран филм.
- ФРОСИНА, режија Воислав Нановиќ, Вардар филм, Скопје, 1952, долгометражен игран филм.

- 1 Лорета Георгиевска-Јаковлева, исто, 7.
- 2 Сп.: Миодраг Друговац, *Повоени македонски писатели* – II, На-ша книга, Скопје, 1986, 352.
- 3 Žan-Mari Šefer, *Zašto fikcija?*, Svetovi, Novi Sad, 2001, 352.
- 4 Кристина Николоска, *Разговорница*, Силсонс, Скопје, 2014, 10.
- 5 Русомир Богдановски, исто, 61.
- 6 Сп.: Мими Гороска-Илиевска, исто, 62–66.
- 7 Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*, Narodna knjiga, Beograd, 1962, 189.
- 8 Cf.: Josep Lluís Fecé, Ibid., 31.
- 9 *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Ibid., 36.
- 10 Seymour Chatman, *Coming to Terms*, Cornell UP, Ithaca, 1990, 130.
- 11 Кристина Николоска, *Организација на тишината*, Зојдер, Скопје, 2000, 121.
- 12 Berys Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge UP, 2010, 198.
- 13 Ibid., 100.
- 14 Елизабета Шелева, *Компаративна поезика*, Феникс, Скопје, 1996, 86.
- 15 Cf.: Brian McFarlane, *Novel to Film: An introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford, 1996, 13.
- 16 Deniel Eridžon, *Gramatika filmskog jezika*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980, 18.
- 17 Vladimir Petrić, „Fenomeni televizije“, *Kultura*, br. 7, Beograd, 1969, 68.
- 18 Anri Ažel, Ibid., 135.
- 19 Anri Ažel, Ibid., 135.
- 20 Anri Ažel, Ibid., 133.
- 21 Cf.: Linda Hutcheon, Ibid., 167.
- 22 Cf.: David Parkinson, *History of film*, Thames to Hudson, London, 2012, 102.
- 23 Јадранка Владова, исто, 214.
- 24 Cf.: Josep Lluís Fecé, Ibid., 33.
- 25 Fransi Bal, Ibid., 105.
- 26 Русомир Богдановски, исто, 61. Тој понатаму тврди дека *затоа и се можни многуте верзии на едно книжевно дело. И секогаш тоа се различни синеастички гледни точки. Книжевното дело никогаш не губи. Тоа е остварено во својата форма. Останува синеастот да се оствари во својата филмска форма.*
- 27 Deniel Eridžon, Ibid., 13.
- 28 Cf.: Josep Lluís Fecé, Ibid., 32.
- 29 S. M. Ajzenštajn, *Montaža atrakcija*, Nolit, Beograd, 1964, 126.
- 30 Rudolf Arnhajm, Ibid., 144.
- 31 *Теорија на интертекстуалноста*, прир. Катица Кулавкова, Култура, Скопје, 2003, 353.
- 32 Никола Новковски, *Здивот на камерата*, Матица македонска, Скопје, 2000, 90.
- 33 Реј Едмондсон, *Аудиовизуелно архивирање: филозофија и принципи*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005, 146.
- 34 Paul Ricoeur, Ibid., 110.
- 35 Christian Metz, Ibid., 26.
- 36 Cf.: Ranko Munitić, „Jugoslavenska filmska teorija i praksa“, *Kultura*, br. 18, Beograd, 1972, 157.

ФИЛМОВИТЕ И РЕЖИСЕРСКИОТ СТИЛ НА ФЕЛИНИ

- 100 години од раѓањето на големиот мајстор
на европскиот филм, Федерико Фелини -



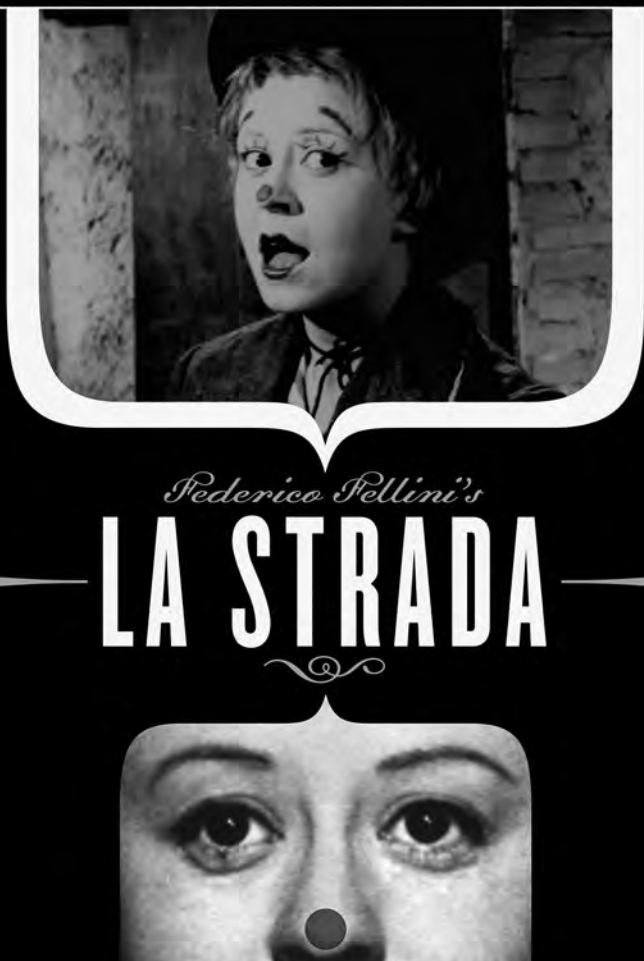
Федерико Фелини

Од делумно суровите, симболични пејзажи во неговите први црно-бели филмови, па сè до оние секвенции што заличуваат на вистински соништа од неговите последни филмови, визиите од филмовите на Фелини оставаат печат врз севкупното кинематографско искуство од втората половина на XX век. Фелини е веројатно најзначајниот автор во историјата на италијанската кинематографија и секако најнаградуваниот светски режисер во периодот од две децении, од 1953 година и филмот ДЕНГУБИ (*I vitelloni*), па сè до 1974 година и филмот АМАРКОРД (*Amarcord*).

Федерико Фелини (Римини, 1920 – Рим, 1993), пред да стане режисер од светски формат, вистинска режисерска ѕвезда, е неуспешен студент по право, потоа релативно успешен карикатурист и стрип-цртач во Рим, новинар, автор на радиоскечови, филмски сценарист и асистент режисер.

Меѓу другите, му бил косценарист и асистент по режија и на славниот Роберто Роселини (Roberto Rossellini), на неговите неореалистички ремек-дела: РИМ, ОТВОРЕН ГРАД (*Roma, città aperta*, 1945), ПАИСА (*Paisà*, 1946), ЧУДО (*Il miracolo*, 1948) и ФРАНЧЕСКО, БОЖИОТ ШУТ (*Francesco, giullare di Dio*, 1950), каде што го учи филмскиот занает, а како косценарист соработувал и со Алберто Латуада (Alberto Lattuada) во неореалистичките филм-ноар филмови: ЗЛОСТОРСТВОТО НА ЏОВАНИ ЕПИСКОПО (*Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947), БЕЗ МИЛОСТ (*Senza pietà*, 1948) и ВОДЕНИЦАТА НА РЕКАТА ПО (*Il mulino del Po*, 1949); со Пјетро Џерми (Pietro Germi) на ПАТЕКАТА НА НАДЕЖТА (*Il cammino della speranza*, 1950), ГРАДОТ СЕ БРАНИ (*La città si difende*, 1951) и историската драма РАЗБОЈНИКОТ ОД ТАКА ДЕЛ ЛУПО (*Il brigante di Tacca del Lupo*, 1952), како и на филмот на Луиџи Коменчини (Luigi Comencini), СПУШТЕНИ РОЛЕТНИ (*Persiane chiuse*, 1951).

Во 1950 година, заедно со Алберто Латуада го режира не особено успешниот првенец СВЕТАТА НА ВАРИЕТЕ (*Luci del varietà*), каде што глуми и неговата сопруга Џулиета Мазина (Giulietta Masina), не-



УЛИЦА (носпер)

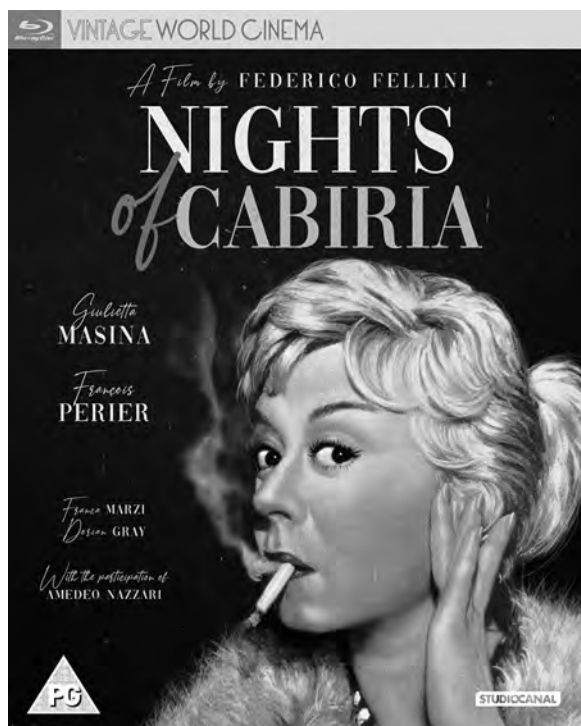
гов верен соработник во повеќето идни проекти. Две години подоцна, во 1952 година го реализира своето самостојно дебитантско остварување, романтичната сатирична комедија БЕЛИОТ ШЕИК (*Lo sceicco bianco*), работена според тогаш популарните фотострипови, што не поминува особено добро кај критиката. Музиката за филмот е дело на композиторот Нино Рота (Nino Rota), уште еден од верните соработници на повеќето од идните проекти. Со следниот филм, ДЕНГУБИ (*I vitelloni*, 1953), Фелини го постигнува и првиот меѓународен успех, го добива „Сребрениот лав“ на Фестивалот во Венеција, а првите три филма ја означуваат и првата етапа од неговото творештво што се карактеризира со теми во кои се испреплетуваат реалноста и фантазијата.

Со филмот УЛИЦА (*La strada*, 1954), награден повторно со „Сребрен лав“ во Венеција, постигнува уште поголем меѓународен успех и го добива првиот од четирите „Оскари“ за најдобар филм од неан-



Оригиналниот плакат за УЛИЦА

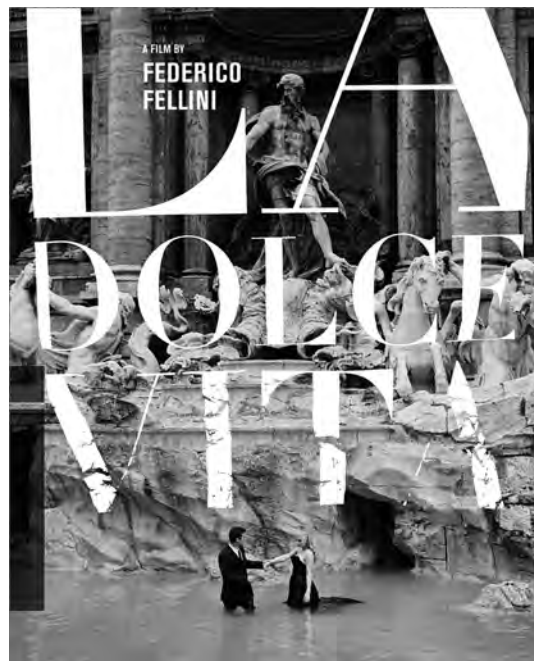
НОЌИТЕ НА КАБИРИЈА (плакат)



глиско говорно подрачје, а воедно ја започнува и втората етапа од творештвото, која се карактеризира со нагласен интерес за психолошка надградба на карактеристичните неореалистички теми што портретираат маргинали од запустените предградија и сиромашни амбиенти. Во оваа етапа на т.н. „поетски филм“, што не им е особено по волја на левичарските филмски критичари што преферираат социјални теми, влегуваат уште филмовите ПРОБИСВЕТ (*Il bidone*, 1955) и НОЌИТЕ НА КАБИРИЈА (*Le notti di Cabiria*, 1957), награден со уште еден „Оскар“ за најдобар филм од неанглиско говорно подрачје, а со тоа завршува и неореалистичката етапа во неговото творештво, во која Фелини е остро напаѓан од левичарските филмски критичари за предавство на неговите неореалистички корени и особено затоа што вклучува религиски конотации за спасението во филмовите УЛИЦА и ПРОБИСВЕТ.

Вовед во нова етапа од творештвото, најуспешна во сета негова кариера, во која прави премин од релативно реалистични филмски остварувања кон особено самосвесно истражување на можностите на кинематските и наративните техники на филмот и која се карактеризира со т.н. арт-филмови во кои преовладува интерес за урбани амбиенти, отуѓеноста во современото општество и кризата на моралните вредности и идентитетот на поединецот,

СЛАДОК ЖИВОТ (плакат)



Оригиналниот плакат за СЛАДОК ЖИВОТ

FEDERICO FELLINI



DISTRIBUZIONE

CINERIZ

MARCELLO MASTROIANNI * ANITA EKBERG

ANOUK AIMEE * YVONNE FURNEAUX * ALAIN CUNY * ANNIBALE NINCHI
WALTER SANTOSSO * MAGALI NOEL * LEX BARKER * JACQUES SERNAS * NADIA GRAY

UNA CO-PRODUZIONE DI RIANA FILM, ROMA
PATHE CONSORTIUM CINEMA, PARIGI

TOTALSCOPE
MARCHIO DEPOSITATO DALL'A.T.C.

REALIZZATA DA GIUSEPPE AMATO

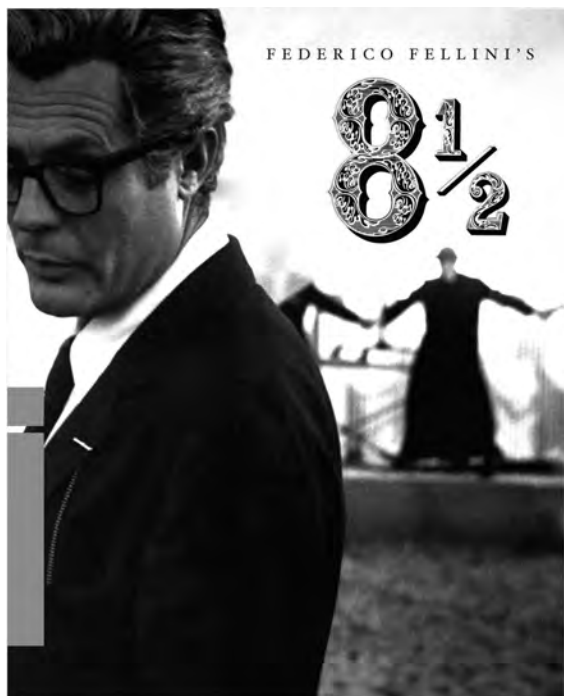


Американскиот постер за СЛАДОК ЖИВОТ

но и интерес за ониричниот свет на соништата и потсвеста, инспириран од книгите на швајцарскиот психоаналитичар Карл Густав Јунг, претставува модернистичкото ремек-дело СЛАДОК ЖИВОТ (*La dolce vita*, 1960), награден со „Златна палма“ во Кан, филм во кој наместо класична нарација употребува мозаична наративна структура во која се нижат сцени од животот без особена меѓусебна поврзаност.

Следниот филм од оваа етапа е, исто така, ремек-дело, делумно автобиографскиот и метанаративен филм со постмодернистички елементи ОСУМ И ПОЛ (*8½*, 1963), кој заработи уште еден „Оскар“ за најдобар филм од неанглиско говорно подрачје. По него, во иста, делумно постмодернистичка и делумно автобиографска насока следува и неговиот прв колор филм, преполн со психолошка и езотерична симболизација, ЦУЛИЈЕТА И ДУХОВИТЕ (*Guli-*

Постер за реставрираната верзија на ЛА ДОЛЧЕ ВИТА



Плакат за реставрираната верзија на 8½

САТИРИКОН (плакат)



etta degli spiriti, 1965), филм во кој одново се испреплетуваат светот на реалноста и светот на фантазијата. Во САТИРИКОН НА ФЕЛИНИ (*Fellini-Satyricon*, 1969), филм инспириран од истоимената сатирична книга на доцноримскиот писател Гај (или Тит) Петрониј од крајот на I век од н.е., Фелини ги спореува декадентниот Рим од времето на лудиот император Нерон и денешницата. Врв на оваа етапа секако претставува филмот АМАРКОРД (*Amarcord*, 1973), извонреден критичко интониран поглед со носталгични реминисценции на италијанската провинција во времето на владеењето на фашизмот, награден со уште еден „Оскар“.

Во следната етапа од творештвото на Фелини влегуваат филмовите што уште еднаш ја преиспитуваат фасцинираноста на главните ликови од сексуалноста, т.е. од жените: КАЗАНОВА НА ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976), инспириран од мемоарите на големиот заводник и писател, Џовани Џакомо Казанова од XVIII век и ГРАДОТ НА ЖЕНИТЕ (*La città delle donne*, 1980).

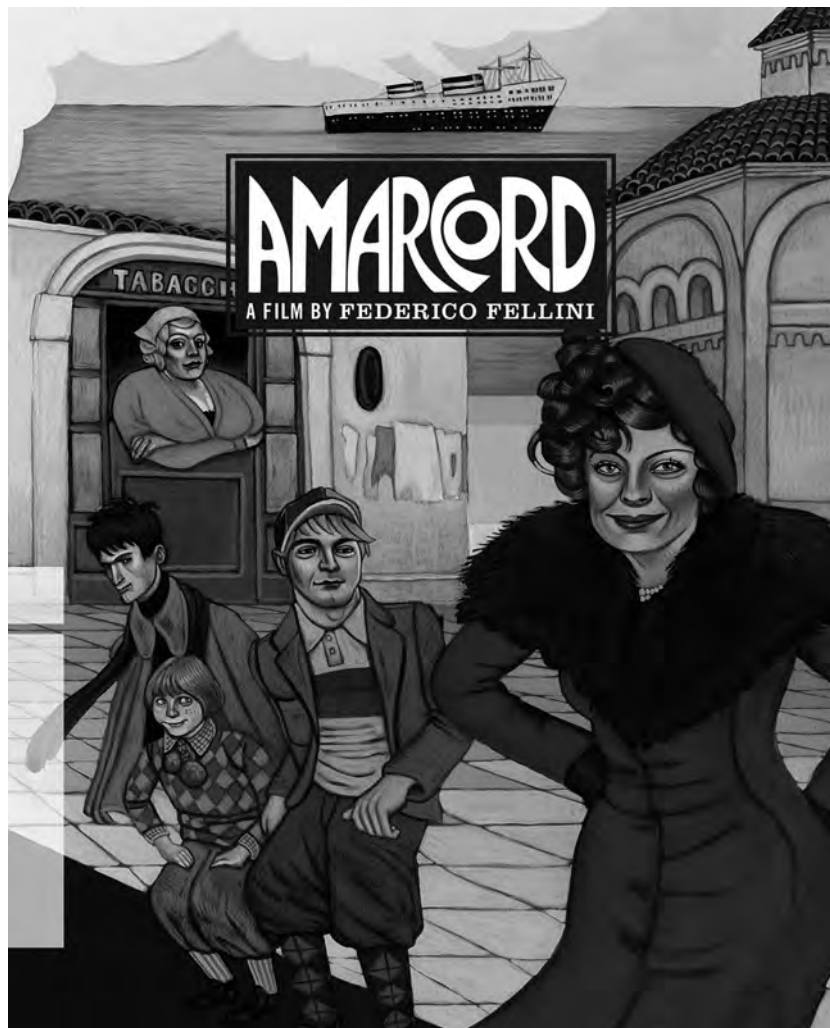
Сепаратна група филмови што стојат надвор од споменатите творечки етапи и каде што авторските визији и неговата субјективност постојано ја потиснуваат филмската приказна, сочинуваат уште филмовите: БЕЛЕШКИТЕ НА ЕДЕН РЕЖИСЕР (*Block-*

notes di un regista, 1969), метадокументарна историја за режисерскиот занает; КЛОВНОВИ (*I clowns*, 1970), сентиментална квазидокументарна историја за пасијата на Фелини од детството; РИМ (*Roma*, 1972), невообичаена езотерична субјективна и комична приказна за градот Рим; ПРОБА НА ОРКЕСТАРОТ (*Prova d'orchestra*, 1978), сатирична параболна на актуелната политичка ситуација во Италија; потоа извонредната, гротескна историска драма нетипична за Фелини – И БРОДОТ ПЛОВИ (*E la nave va*, 1983), ЦИНЦЕР И ФРЕД (*Ginger e Fred*, 1986), сатирична играна варијација на тема кловнови и ИНТЕРВЈУ (*Intervista*, 1987), филм во кој се драматизира судирот меѓу социјалната улога на ликовите, односно нивната „маска“ со автентичното „лице“ на ликовите што ги одразува нивните вистински аспирации – сите три филма истовремено претставуваат суптилен критика на доминацијата и комерцијализацијата на телевизискиот медиум наспроти филмската уметност; како и последното, тестаментално филмско остварување, играниот филм ГЛАСОТ ОД МЕСЕЧИНАТА (*La voce della luna*, 1990), работен според романот на Ермано Кавацони, „Поема на лудите“ (*Il poema dei lunatici*), со комичарот Роберто Бенињи во главната улога.



Оригиналниот
плакат за
АМАРКОРД





*Плакат за
реставрираната
верзија на АМАРКОРД*

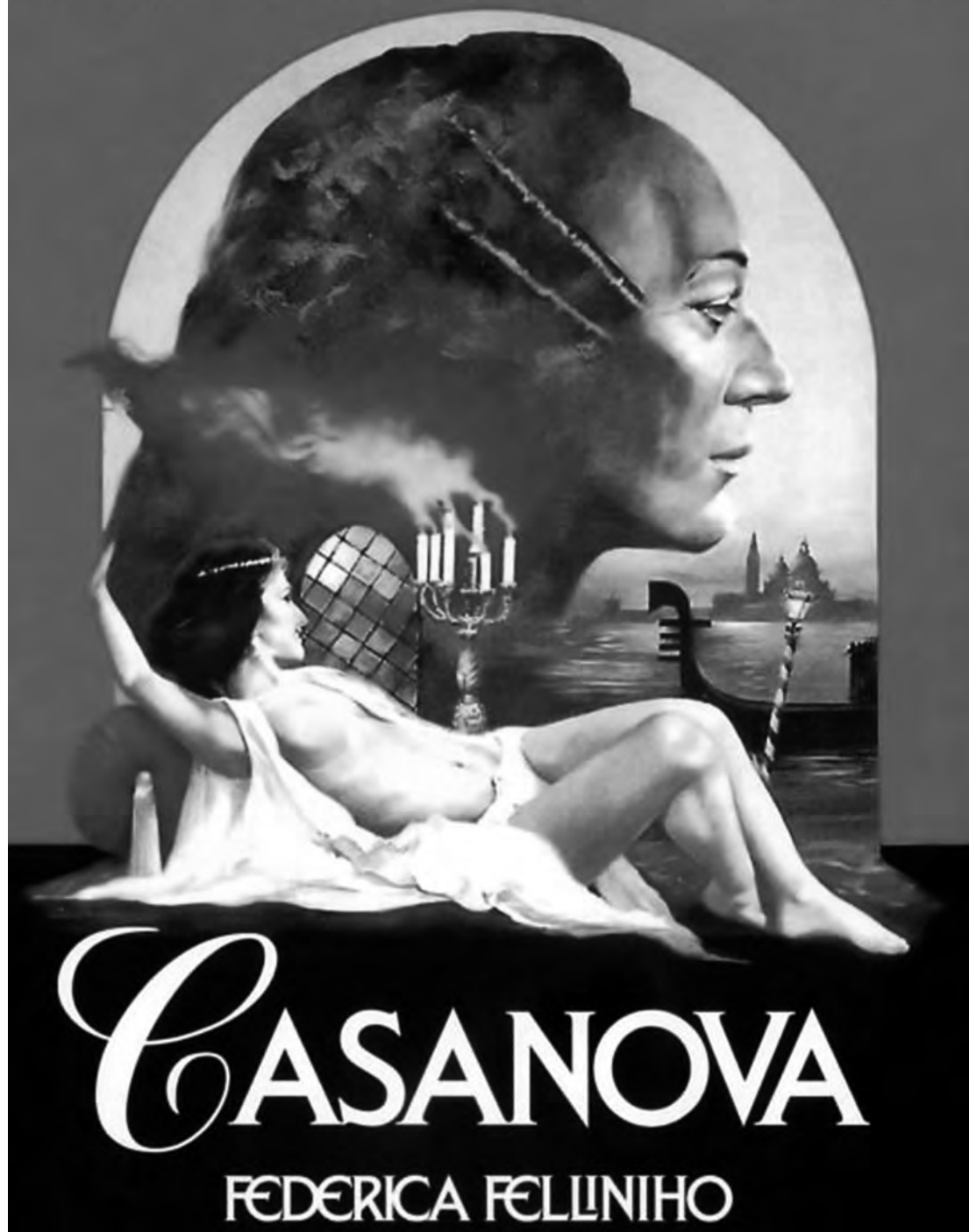
Фелини ги обележа сите етапи на европскиот филм по Втората светска војна, давајќи свој придонес во повеќето важни тематски и стилски ориентации. Создаде свој препознатлив авторски свет соткаен од контрапунктни составни единици: речиси документаристички прецизни согледувања на стварноста во која се вклопени елементи на народната и на популарната култура, со стилизирани елементи и визуализации на фантазијата, или како што вели хрватскиот теоретичар на филмот, Анте Петерлиќ, „светот на прагматичната општествена практика се демантира со оној од циркускиот спектакл и асоцијациите на немата и ѓаволста комедија, критичките ставови и експлицитноста на тезите ги ублажува меланхолијата во приказот на одделни

ситуации и ликови, како и опстојувањето во надежта, на сентименталните тонови им се спротивставува гротеската, на носталгичните иронијата...” (Kragić, 2003: 174).

Фелини од некои автори е означен како „искрен романтичар“, епитет што веројатно соодветно му прилега. Прочуен е по делумно екстравагантната режија, квазиавтобиографските сценарија и претпочитањето на студиските сетови за снимање пред реалните локации, како и по лошиот, речиси диктаторски однос спрема своите актери.

Исто така, забележливи се и неговите предоминантни преокупации, неговите најдраги теми, родени уште во раните филмови, што постојано ќе бидат експлоатирани и продлабочувани сè до крајот на неговата кариера: авторската самосвест, сониш-

D O N A L D S U T H E R L A N D



Шпанскиот плакат за КАЗАНОВА



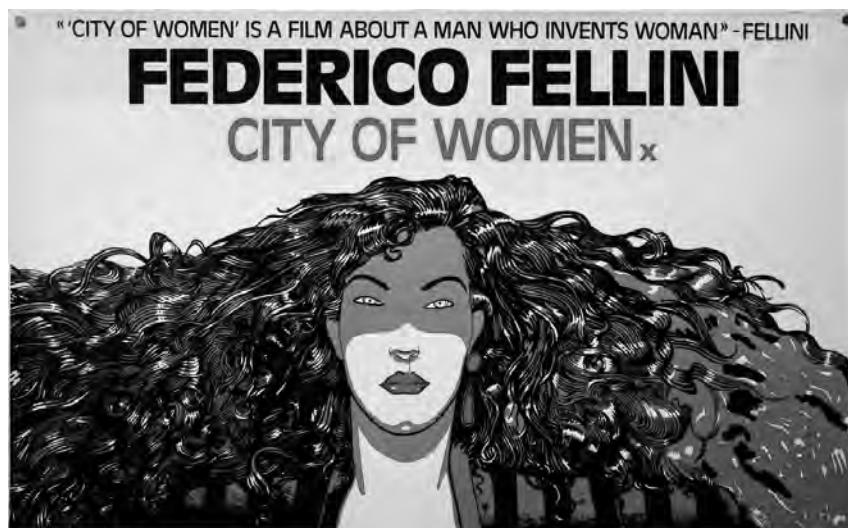
**Оригиналниот
плакат за
КАЗАНОВА**

тата, имагинацијата и секавањата, но и интересот за вариете-театарот, карневалот и циркусот, парадите и процесите, за историјата на уметноста, митот и психоаналитичките толкувања на веќе спомнатиот Јунг, како и зачестената употреба на гротескното и карикатуралното, иронијата и носталгијата, сексуалноста и женственоста, политиката и декаденцијата на општеството, потоа повеќеслојната композиција на кадарот, неочекуваните споредби и невообичаените костуми.

Сите филмови на Фелини, од оние првите па сè до **СЛАДОК ЖИВОТ** (1960), што на наративизиран, реалистичен, драматичен начин го претставуваат светот, па сè до оние филмови по **СЛАДОК ЖИВОТ**, вклучувајќи го и **АМАРКОРД** (1973), што креираат свои сновиденски, епизодични, вештачки светови,



И БРОДОТ ПЛОВИ ПОНАТАМУ (плакат)



**ГРАДОТ НА
ЖЕНИТЕ
(постер)**



Фелини на филмски сет

имаат сличен извор во популарните забави како што се: циркусот, со неговите клоновни и нереалноста; вариете-театарот, со неговата вулгарност и предимензионираност, особено сексуална предимензионираност; стриповите, со нивната карикатуралност и недовршеност; комедиите од периодот на немиот филм, со нивната елеганција и невиност: Чаплин, Китон, Лорел и Харди, сето тоа е неговиот извор на инспирација.

Но, како и да го дефинираме Фелини, неговиот личен потпис е препознатлив во секој филм, а оттаму потекнува и придавката што го означува неговиот специфичен, „фелиниевски“ стил.

Интересен е почетокот на процесот на работа на Фелини на одреден филм. Имено, кога Фелини ги бирал актерите за својот филм, првиот чекор за него не било сценариото ниту приказната што филмот ја раскажува туку, пред сè, лицата и сликите што треба да го креираат тој имагинарен свет. Неговите соработниците велат дека Фелини поседувал богата архива со фотографии од актери и актери, архива од која, всушност, и започнувала конструкцијата на неговите имагинарни светови. Имено, тој бил фасциниран од човечкиот лик и за него било многу важно одреден актер да поседува изглед, особено во лицето што тој го преферирал за некој лик од неговите проекти. Покрај фотографии

од актери, Фелини имал и богата колекција на други невообичаени фотографии, меѓу кои и на жени со големи гради и големи задници, на мажи што изведуваат гримаси со лицето, на цуџиња и цинови итн.

Покрај фотографиите, во процесот на работа на Фелини голема улога играле и цртежите што тој секојдневно, неуморно ги цртал, постојано, во кафеана, за време на разговор, на снимање итн. Особено интересен аспект на неговото „цртачко творештво“ претставуваат цртежите на сопствените соништа, нешто што тој дваесетина години секое утро ревнотно го правел. Имено, соработниците сведочат дека Фелини имал две големи тетратки целосно исцртани со сцени од соништата придружени со кус текст што дополнително го толкува сонот, од кои подоцна црпел инспирација за своите сценарија и филмови.

Откако работи на сценариото за споменатиот филм ПАИСА на Роберто Роселини, Фелини го редефинира своето уметничко кредо кое и дотогаш вклучувало веродостоен, реалистичен поглед на реалноста, со тоа што сега таа реалност не е сведена само на социјалната реалност на ликовите туку ја вклучува и нивната духовна, метафизичка реалност, сето она што човекот го носи внатре во себе. Така, постепено, причинско-последичните врски и



Фелини со филмската камера

логичките поврзувања во неговите сценарија ќе им отстапат место на имажинативните игри што ги поврзуваат реалноста и фантазијата. Оттаму, многу малку во неговите филмови, во оние од средната и доцната етапа на творештвото, е реалистично, а и кога е симулација на нешто реалистично, тогаш тоа е пародирано и деформирано. Реалистичното за Фелини никогаш не претставувало предизвик туку напротив – пречка, исто како што за него пречка во творењето претставувале и рационалното, дефинираниот ред, логиката, што тој ги сметал за уништувачи на сопствената креативност. Оттаму и класично наративното и реалистичното исчезнуваат од неговото творештво, прво пополека, во првата етапа, во педесеттите, а подоцна, во подоцнежните етапи сè позабележливо, па неговите филмови стануваат експресија на состојбата на неговата душа – не негова автобиографија туку токму она што тој сакал да го изрази.

Во едно интервју дадено на новинарката на магазинот *Њујоркер* (*The New Yorker*), Лиlien Рос, во 1965 година, Фелини ја нагласува најважната грижа

за развојот на поетскиот облик на филмската уметност: „Се обидувам да ги ослободам своите дела од одредени стеги – приказна со почеток, развој и крај. Повеќе би требало да изгледаат како поема со ритам и такт“, вели Фелини.

Така, неговите филмови не се едноставно претставување на реалниот свет туку претставуваат негова деформација и контрапункт, едноставно, некој „друг свет“. Фелини постојано барал инспирација во своите архиви, па оттаму може да се рече дека неговите филмови, особено оние од подоцнежните етапи, не ги работел според однапред зададена шема, туку тие се менувале и обликувале во самиот процес на снимање и не претставуваат запис на нешто од надворешниот свет, туку експресија на инспирацијата фатена за време на снимањето.

Оттаму, филмовите на Фелини, особено оние од подоцнежната етапа, на некој начин се недовршени, се потпираат на моменталната инспирација и наликуваат на неговите скици и цртежи. Овој процес на правење филм, кој може да се нарече ирационален и несвесен и речиси невозможен за планирање однапред, нешто што е ноќна мора за секој продуцент, за самиот Фелини, кој бил импресиониран од учењето на Јунг за архетипите, претставувал сигурен знак за креативност и вистинска уметност.

Филмскиот критичар на *Гардијан*, Џонатан Џонс, вели дека Фелини бил напаѓан во Италија затоа што ја издал или дека можеби никогаш не ја поддржувал левицата, за да заклучи дека, во тој поглед, вештачката подвоеност меѓу неговите рани неореалистички филмови и неговите подоцнежни визуелни фантазии не постои. „Фелини никогаш не правел филмови за работничката класа. Тој правел филмови за луѓе што се наоѓаат во уште понеповолна состојба – неприспособени, бескласни фантасти. Фелини правел филмови што остваруваат единствен спој на саркастичен реализам и болна поетска фантазија за нешта што тешко можат да се изразат со зборови: екстремностите на грубоста и невиноста, лудилото и авторитетот на љубовта. Тој никогаш не бил неореалист. Тој беше најголем реалист од сите“ (Jones, 2004).

Веројатно дека со ваквата констатација би се согласил и самиот режисер, кој во една прилика ќе рече: „Кога под политика, меѓутоа, би се подразбирала можност за заедничко живеење и работа на луѓе што се почитуваат себеси и кои знаат дека личната слобода завршува таму каде што почнува слободата на другите, во тој случај, ми се чини дека и моите филмови се политички, затоа што зборуваат за тие работи, дури и укажувајќи на нивното отсу-

ство, претставувајќи го светот во кој ги нема (спомнатите луѓе што се почитуваат себеси и другите, з.м.). Верувам дека сите мои филмови се обидуваат да ги разобличат предрасудите, празноверието, шаблоните, погрешното образување и последиците од него. Што уште може да се направи? (...) Можеби разобличувањето на лагите, препознавањето и соборувањето на полуистините и неистините засега е единствениот излез, некој вид потсмешлив, привремен начин да ја спасиме нашата пропадната историја“ (Fellini, 1991: 119).

Фелини, исто така, имал особено изразен однос спрема сопственото детство од кое ја црпел инспирацијата за своите дела. Според него, „сите во детството имаме маглив, емотивен, мечтателен однос спрема стварноста; на детето сè му е фантастично, затоа што е непознато, никогаш видено, никогаш вкусно, светот пред неговите очи се покажува целосно ослободен од целите, значењето, мислечката синтеза, симболичката обработка: се појавува само како еден џиновски спектакл, бесплатен и чудесен, еден вид бескрајно голема жива амеба во која сè, и субјектот и објектот, е замрсено во единствено незапирливо протекување, визионерско и несвесно, волшебено, и застрашувачко, од чиј вител сè уште не се одвоила нова струја, текот на свеста“ (Fellini, 1991: 70). Фелини сметал дека суштината не се состои во тоа да се остане во постојано набљудување на сопствената детска фантазија туку дека е важно на ниво на свесното повторно да се открие таа визионерска способност што ја поседува детето.

Во таа насока, канадскиот филмолог Франко Галипи смета дека Фелини, во своите дела, успеал да ја потенцира разликата меѓу она што значи да се сочува „вечното дете“ во себе наспроти инфантилното кај луѓето што одбиваат да пораснат. „Всушност, делото на Фелини е насочено кон другата страна, што често ги вклучува застрашувачките и страшни води на патот на созревањето. Тој е уметник кој може да се постави на исто ниво со шама-

нот, кој откако искусил нешто особено впечатливо, се враќа во општеството за да го извести племето за дотогаш невидени нешта. За Фелини се зборува дека имал такво искуство“ (Gallippi, 2015: 236).

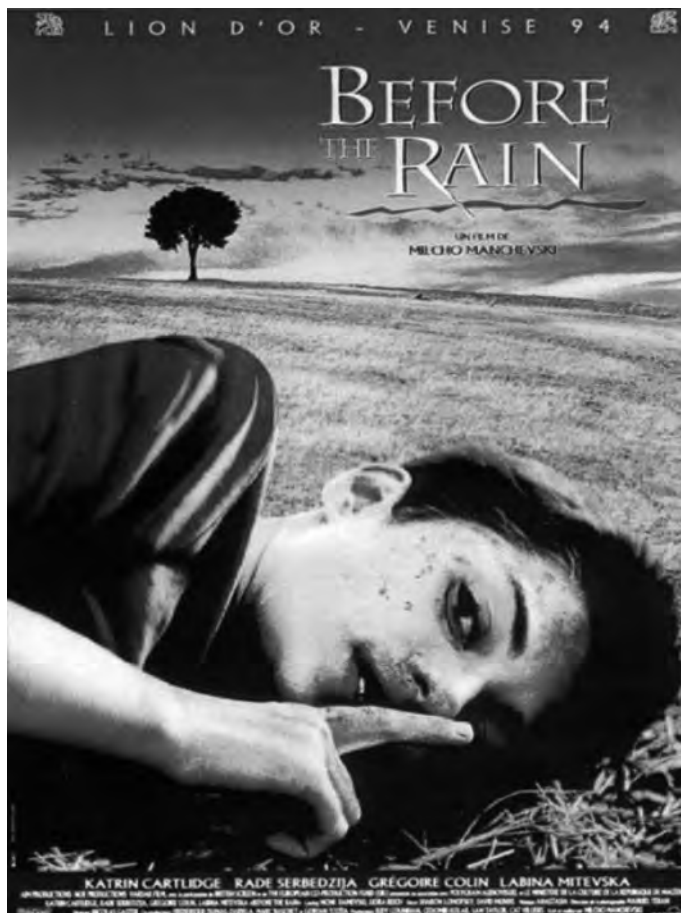
Меѓу прочуените режисери што отворено го признаваат влијанието на Фелини врз сопственото творештво, меѓу другите, спаѓаат и славните американски режисери: Мартин Скорсезе, Тери Гилијам, Дејвид Линч и Тим Бартон, а покрај нив, тука е и големата балканска режисерска звезда Емир Кустурица, во чии филмови „фелиниевското“ влијание е особено забележливо.

Консултирана литература

- Caldiron, O. 2006. *Giuseppe Rotunno e la verità della luce*. Milano: Skira.
- Combes, M. 2015. "Ma chi è il Direttore?". Conductor(s) in Federico Fellini's "Prova d'orchestra". *Transposition*, № 5.
- Fellini, F. 1991. *Napraviti film*. Beograd: Institut za film.
- Fellini, F., Gvera, T. 1975. *Amarkord*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Gallippi, F. 2015. "Fellini's Ginger and Fred. La Dolce Vita of the 1980s!", во: *Let's Face the Music and Dance: Television, Rota, and Fellini*. Oberlin, Oh: Oberlin
- College, стр. 221-240.
- Jones, J. 2004. "Scene stealers". *The Guardian* (July 24, 2004).
- Kragić, B., Gilić, N. (ur.) 2003. *Filmski leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža".
- White, C. B. 2015. "Introduction. Federico Fellini: cartoonist, screenwriter, director", во: *Federico Fellini. Making a Film*. New York/London/Melbourne: Contra Mundum Press.

25 ГОДИНИ ОД ПРИКАЖУВАЊЕТО НА ФИЛМОТ „ПРЕД ДОЖДОТ“

- за естетиката на гледните точки во
нарацијата на Милчо Манчевски -



*Времето никогаш не умира,
а и кругот не е тркалезен.*
ПРЕД ДОЖДОТ, Милчо Манчевски

Ако делото ПРЕД ДОЖДОТ практикува една нова форма на претставување на времето и просторот, а со тоа и на приказната, и во однос на истите категории, а тоа се времето и просторот, делото се толкува/чита дваесет и пет години по 1994 година, односно по неговата продукција, тогаш неминовно се наметнува прашањето за тоа како од денешна перспектива на дваесет и првиот век можеме да им пристапиме на истата форма и содржина и повторно да ги читаме. Тоа е специфичен пристап со помош на кој настојуваме да го толкуваме истиот текст на заднината на сите претходни интерпретации, но во нов контекст, што е во суштина херменевтичка постапка врзана за феноменот на времето, за историјата на разбирањата и читањата со т.н. „свртување на интерпретативната завртка“, како што објаснува Шошана Фелман (Felman, 1977, 94- 207).

Примарно, размислуваме за она што го прави овој текст *канон* во кинематографијата на *платформата на која се појавува како уметност*, без одликите врзани за националниот идентитет „македонски филм“ или одредницата преку која тој се презентира како филм продуциран од нашата култура, наспроти филмовите продуцирани од другите култури. Самиот автор во своите интервјуа нагласува дека филмската нарација содржи „еден дел од настаните на дејството кои се случуваат во Македонија, односно тоа е филм за Македонија“ (“An Interview with Milco Manchevski”, *World Literature Today*, 2008, 12-15). Со оглед на фактот дека филмот е уметничко дело, за него се примарни и иманентни естетичките критериуми, а не *националните квалификации*. Затоа во културолошка смисла, неговата содржина е составен дел од креативните процедури на обработка на дел од граѓата врзана за Македонија, низ процеси на структурирање кои ја опфаќаат селекцијата од стварносните системи (социјални, културни, селекција на елементи од секојдневниот живот и друго), што како последица го содржи поништувањето на значењето на елементите од стварноста и од системот од кој се земени. *Нивното изложување на нова контекстуализација* овозможува низ овие постапки да се согледа интенцијата на авторот вградена во филмот како фикција (Iser, 1980). Самиот процес на фингирање се реализира со сема нова релација меѓу елементите добиени како резултат на воспоставување нови врски и поинакви контексти. Во овие процедури е активна *креативната активност на авторот* кој ја обликува

нарацијата во рамките на филмскиот текст. За сметка на градење нарација без каузални правила и со нарушената хронологија која му е претставена на гледачот, авторот постапува аналитички, придржувајќи се за *логички прецизните процедури на селекција и прецизно преместување и врзување на фрагментите кои припаѓаат на различни временски периоди*, а кои треба да го „затворат кругот на приказната“, односно не се распоредени во објективен тек или по хоризонталната линија на историското течење на времето по редот на минутите, на часовите, на годините. Во таа смисла, авторот *практикува исклучително мокна контрола врз композицијата во форма на круг* која како облик на фикционално дело е нехронолошки градена и има нарушен редослед од секвенци кои без најава или сигнал се претставуваат и се поставуваат една до друга. Тие му наложуваат на гледачот активно и освестено гледање и реконструкција на настаните која треба да заврши со хронолошко лоцирање и реконструирање на моментот на случување на настаните. Тој не е препуштен на пасивно следење на линијата на случувањата. Гледачот е оној што треба да ја изведе хронологијата на случувањата во времето и да ги распореди по синтагматската, хоризонтална линија – *по гледањето на целиот филм*, во кој просторот, а со тоа и самиот феномен на визуелната суштина на филмот, *подвижната слика* е суверено надредена над временската или линеарна димензија на нарацијата, изведена надвор од координатниот систем на историското/објективното време. Во таа смисла, и пред дваесет и пет години и денес, филмот ПРЕД ДОЖДОТ – „патувајќи“ низ *децениите како уметност и како приказна за животот на луѓето од Македонија* – во речиси две третини од филмот раскажува состојби кои и денес, како и во периодот кога е продуциран филмот, а тоа е крајот на дваесеттиот век, ја задржуваат актуелноста која ја имал некогаш, и кои во континуитет се повторуваат, станувајќи стереотип за балканска ситуација. Некои критичари таа ситуација ја нарекуваат „митска слика за Балканот“, правејќи алузија на т.н. „митско време“, на повторливоста на случувањата како сезоните во годината, како природните појави, а просторот на дејствување е токму Македонија. Денес, бучавата на воените дејствувања од крајот на дваесеттиот век, по дваесет и пет години, е заменета со бучава на говори на политичките противници, а многу елементи на експлицитниот конфликт и трагедија претставена во филмот, се сè уште актуелна закана за луѓето од овој регион.

Меѓутоа, секогаш во одликите и суштината на времето како филозофска категорија обележана со



разликите меѓу состојбите, разликите во настаните, со сознанието и разбирањето на самото време како категорија која се манифестира и се материјализира според она што настанува и исчезнува, она што се менува, а тоа е човекот, се обидуваме да го проблематизираме феноменот на *кругот* и на *линијата* на претставување на времето. Од друга страна, пак, кога станува збор за уметнички текст, тогаш тој самиот по себе е фиксиран еднаш, тој е снимен или напишан текст кој како таков, имено, како непроменлив, патува низ времињата. Промената се однесува на *контекстите* во рамките на кои се чита и обидите за навлегување во авторовата интенција за креирање на таков текст. Во различни периоди, додека патува низ времето, а со тоа и низ културите, транспонирајќи различни смисли за оној кој го гледа и кој го чита, а кои понекогаш се разликуваат дури и од интенцијата на авторот, текстот оживува нови гледни точки и додава нови значења кои ја зголемуваат сложеноста на слоевите од значења кои ги содржи ова дело. Во таа смисла, стварноста од која се гради текстот на филмот ПРЕД ДОЖДОТ е само граѓа на филмскиот текст, колку и оваа содржина да соодветствува на времето во кое се појавува овој филм и колку и да постои

актуелност на истата тематика и настани поврзани со случувањата во поранешна Југославија и денес, а особено во Македонија. Она што му донесува награда „Златен лав“ на Филмскиот фестивал во Венеција, но и многу други награди на различни страни во светот – *е единствено уметничката вредност* на филмот ПРЕД ДОЖДОТ, чии постапки ќе се обидеме, како и многу критичари досега, да ги реконструираме – со намера да го коментираме филмот низ призмата на новиот контекст, а тоа е дваесет и пет години по прикажувањето и наградите за кои е прогласен за најуспешен филм за Македонија.

По дваесет и пет години живееме во стварност која е – за наша среќа – различна единствено по она што во почетокот на деведесеттите е во фокусот на светската јавност, а тоа е војната која за прв пат се случува на тлото на Европа по Втората светска војна. Балканот станува територија каде што се разгоруваат судири поради конфликтите меѓу етничките групи, суровоста со која се случуваат меѓусебните пресметки и заканата во однос на безбедноста на живеењето, условите на живеењето редуцирани на преживување стануваат составен дел од секојдневниот живот на луѓето кои ја населуваат територијата на поранешна Југославија. Од

современа гледна точка, стварноста врз која е создадено делото на Милчо Манчевски се менува, но социјалниот статус на луѓето во екот на засилената акумулација на капиталот станува далеку понестабилан. Ако коментиравме дека *промената* е суштинска одлика на она што категоријата време ја носи во себе, тогаш мора да обрнеме внимание и на фактот дека таа не значи нужно „прогрес“ во смисла на напредок во квалитетот на живеење, што е разлика во однос на квалитетот на уметничката реализација на овој филм, иако времето е означено според мерните единици на објективното сметање, протекување на годините, а во овој случај, тоа се цели дваесет и пет години, филмот како уметнички текст и понатаму побудува коментари и интерес во интелектуалната јавност.

Повикувајќи се на филозофијата на историскиот материјализам која развива свое објаснување за иднината, во смисла на епоха во која преку револуција се создава поредок/систем на т.н. „добро живеење“, а во духот на идеалистичката филозофија, таа иднина е обележана со сфаќањето за „прогрес на идејата за слобода на свеста“ – можеме да се навратиме на мотото на филмот, односно на цитатот преземен од Меша Селимовиќ, во филмот изговорен на англиски јазик: „With shriek birds, flee across the black sky, people are silent, my blood aches from waiting...“ (*Со крици птиците летаа на мрачното небо, луѓето молчеа, крвта боли чекајќи*) – кој имплицира значење во кое е содржана идејата за поврзување на општествените околности на очекување на војната/на дождот со прогноза дека „војната ќе се случи“ или дека „дождот ќе заврне“.

Историјата не се развива во насока на прогрес само преку течење на годините, туку во насока која предвидливо Хегел ја карактеризира како состав од случувања кои се „повторуваат, еднаш како трагедија, а втор пат како фарса“. Со рефлексивност врз насоката кон која се развива и насочува современоста, може да констатираме дека како и пред дваесет и пет години или во времето кога се појавува филмот ПРЕД ДОЖДОТ воочуваме елементи кои, за

жал, упатуваат на тоа дека прогресот се трансформирал во регрес, а идејата за утопија се трансформирала во дистопија. Со тоа се порекнува историско-материјалистичката цел која е проблематизирана уште во расправата за историјата на Валтер Бенјамин од почетокот на дваесеттиот век, кога авторот е соочен со настаните на национал-социјализмот и фашизмот, и е прогонуван како Евреин, и каде што идејата за „прогресот“ станува проблематична, бидејќи времето донесува настани каде што свое место, според него, не добива „добриот живот“, туку распаѓањето, смртта, поделеноста, насилството... Ако во последната деценија на дваесеттиот век и на почетокот на дваесет и првиот век – кога се појавува филмскиот текст на Манчевски, нашите животи на Балканот се обележани со состојби каде што повторно се враќаат логорите, етничките чистења, жестокото уривање на убедувањата пропагирани како „братство, единство и рамноправност“ – тогаш денес се чини дека овие состојби градираат во обележја кои го карактеризираат светот на глобално рамниште (Benjamin, 1974, 1-11). Кризата на хуманоста, како и да ја разбираме оваа сложена категорија за која во *Оксфордскиот речник* се содржи дефиницијата која примарно го исклучува однесувањето кое подразбира отсуство на повредување или отсуство на однесување со предизвикување болка, а секундарно се однесува на самиот човек или на луѓето, на нивното постапување како свесни битија кои размислуваат, користат јазик, креираат и се корисници на уметност, во современоста, хуманоста неизбежно гасне под притисок на насилствата кои стануваат составен дел од катастрофата во чие реализирање учествуваме со навиките на нашето секојдневно живеење. Тоа е причината поради која наместо прогресот, светот е обележан со катастрофата поврзана со доминација на радикалните десни, националистички политики на дискриминација и елиминација, на тероризам, на масовно мигрирање поради војна и глад. Прочуената слика на Пол Кле „Ангелус Новус“ кон чие значење се осврнува самиот В. Бенјамин, каде што фи-





гурата на ангелот е со раширени крила, но заврте-на кон минатото, го актуализира присуството на катастрофата која веќе се случува, фигурата нема однос кон иднината, таа настојува да ги оживее мртвите, она што е растурено во делови настојува да го обедини и да изгради целина, меѓутоа таа на себе ги носи „обележјата“ или „раните“ од разградувањето како места кои во оваа целина на фигурата се видливи. Неколку компоненти од оваа студија за историјата на Бенјамин кои го актуализираат распаѓањето, смртта, катастрофата се антиципирани во самиот почеток на филмот на Манчевски (Ibid, 5).

Тоа значи дека ако стварноста и контекстот во кој ова дело се појавува е 1994 г., во децениите кои следуваат, наспроти промените кои времето и општествените околности ги оставаат врз нас, непроменет останува само филмскиот текст кој се вклопува во нови реалности и активира нови читања,



задржувајќи ја својата фиксирана уметничка форма на снимен филм или напишано сценарио. Наспроти многубројните позитивни и восхитувачки толкувања на овој филмски текст, јас ќе се осврнам врз реакции во кои филмот ПРЕД ДОЖДОТ се вреднува како текст кој се потпира врз „стереотипни слики за Балканот“. Скепсата во однос на филмот во овие ставови настанува поради тоа што во него авторот претставува еден пејзаж во кој е актуализирана егзотичната стварност на природниот амбиент, особено на езерото, залезите на сонцето, но и на манастирите поради која се добива впечаток дека времето „стои“, „не тече“ или „запира“, а тој застој најчесто негативно се обележува како живот кој заплел и се остварува во околности како да е „среден век“, а не дваесеттиот век од оваа ера. Од друга страна, пак, нарацијата, според содржината, изобилува со слики за „мистичен свет на воинствени и ирационални, упорни и тврдоглави луѓе“ (Iordanova, 2001, 63). Паралелно со овие рефлексии за филмот, се појавуваат и реакции за тоа дека содржината на филмот на Манчевски функционира користејќи јазик кој ги задоволува очекувањата на „западниот декадентен и стерилан гледач“, бидејќи се потпира на страстите и митовите, цикличните и безвременските настани за љубовта и омразата во интензивен вид и успева да се наметне во културната сфера на западната филмска индустрија на препознатлив начин, преку *сликите* односно преку имагологијата која формира регистар од познати претстави кои т.н. „западен гледач/читател“ ги препознава, бидејќи во неговата свест така се живее и така се умира на Балканот (Zizek, 1997, 30-38). Сепак, сметаме дека овие критики прават превид во однос на основното правило на комуникацијата...

Уметничкиот текст остварува контакт со гледачот/читателот, користејќи ги кодовите низ кои го обликуваат значењето на „договорен, препознатлив“ начин за соговорникот, било да е гледач или читател од Балканот или од западниот свет, Европа или САД. Во спротивно, авторот може да користи непознат јазик, меѓутоа, тој нема да оствари комуникација, исто како што може да навлезе во проблематични сфери на т.н. „естетизирање“ на политичката реалност што би прераснало во идеализирано „сликање на Балканот“ и практикување на естетика која го претставува регионот како „убав предел“ во кој луѓето живеат во благосостојба ослободени од опресијата, и покрај фактот дека токму репресијата е, во континуитет, одлика на динамичното живеење на Балканот, и во минатото и денес, и е причина за креирање на стереотипот на „заостанат свет во менталните реакции и однесувања

на луѓето“, надвор од времето. Пристапите на „идеализирање“ на реалноста од кои Манчевски се оградува како од систем на „пропагандни, егзотични презентации“ ги пренебрегнуваат формалните или структуралните аспекти на текстот кој моќно, политички субверзивно и уметнички успешно раскажува приказна без оградувања од хоризонтот на очекување на западниот, источноевропскиот или југословенскиот гледач при презентирање на реалноста за Балканот во филмски текст, колку и да е таа стереотипна во однос на етничките конфликти, а егзотична во однос на природата, археолошкото наследство и руралните средини.

Во филмот ПРЕД ДОЖДОТ не може да се занемари фактот дека Манчевски е интимно и професионално приврзан кон историјата на културното наследство на Македонија, во која клучно место има уметноста на фреските во манастирите, самата архитектура на манастирите, делот од пределот во кој тие и денес постојат како археолошки локалитети или активни религиозни објекти, активни цркви во Македонија итн. – како што е оној покрај Охридското Езеро, но и во други делови од Македонија, особено мариовскиот крај, каде што Манчевски ги снима повеќето од своите филмови, кои стануваат препознатлив знак на неговата поетика – активна преку различни сцени од сите негови филмови. Тоа е причината поради која сметаме дека сосема неоправдано се говори за нарацијата во филмот ПРЕД ДОЖДОТ со сведување на филмскиот текст во слика „за едно запрено време во средниот век“, во кое главни актери се свештениците и селаните облечени во црна облека, дека тоа се сцени во кои доминираат крстовите и кандилата како декор, жените се облечени во црнина, а егзистенцијата се сведува на опстанок преку занимавање со земјоделство и сточарство, животот тече во старите и полуразурнати селски куќи, повеќето се празни, а на нивните сидови се закачени долгите низи од тутун, додека, пак, единствен знак на современоста се оружјата со кои ги бранат своите села и се заштитуваат или меѓусебно се убиваат од одмазда (Iordanova, 2000, 147-156). *Кругот* кој Манчевски *го отвора* не се однесува на сликата за Балканот, тој круг и понатаму е затворен, предвидувањата и стравовите за војна во Македонија се остваруваат, меѓутоа уметничката вредност на реализација на овој текст е врзана за многу оригинална структура, а таа е причината овој филм да не се редуцира само врз она за што раскажува, или да се третира како „веќе виден стереотип приспособен на очекувањата на западните читатели“ или „практикувана приказна“ – туку како уметнички текст кој означува отворање на кругот и почеток на една

историја во која тој се одржува како вредност во времето, во текот на повеќе децении, а неговиот вредносен потенцијал расте, а не се намалува и по дваесет и пет години. Целта на филмот на Манчевски не може да се сведе на идеологија и педагогија со која тој би ги избегнал стереотипот и очекувањата на „гледачот од западниот свет“, тој не излегува надвор од социјално ограничените можности на балканските реалности, а меѓу нив и од онаа која важи за Македонија. Неговата цел е да креира филмски текст со уметничка вредност, на тој начин, тој го отвора кругот со пласирање на стереотипна содржина во успешно креиран текст на светската платформа на кинематографијата и така го напушта балканскиот уметнички вредносен круг и чекори многу подалеку од сите досега презентирани уметнички дела за Македонија пред светската јавност и универзитетските, академските кругови. Тој реализира текст кој добива признанија за естетските вредности на делото, иако јазикот на креација изобилува со стереотипна граѓа препознатлива за „окоето на западниот гледач“ – а на планот на уметничката реализација на филмскиот текст, тој го свртува вниманието на светската јавност со тоа што својата уметност ја става во центарот на вниманието и признанието. Која е уметничката вредност на структурата?!

Спротивставените групации или заедници на две села врз кои Манчевски го поставува својот фокус во филмот, што би можело да се преслика и врз околностите во Босна или Хрватска, Србија, се двете различни етнички и религиозни заедници, онаа на Македонците и другата на Албанците, на христијаните и на муслиманите. Сепак, тој со вградување на содржина врзана за манастирите и фреските како културно наследство претставува уметност во повеќе последователни кадри на филмот, особено во првиот дел од приказната посветена на средбата на замонашениот Кирил со прогонуваната Замира, со цел да формира контраст меѓу духовното, спиритуалното и телесното, кое е изложено на насилство. Духовното изразено во уметничките форми како што се фреските е спротивставено на однесувањето на луѓето во секојдневјето, во општествениот систем каде што доминираат омразата, нетолеранцијата и негативната комуникација со *Другиот*, што често доведува до насилство и смрт. Ако луѓето се способни со огромна посветеност да креираат уметнички дела како резултат на длабоко духовно доживување, а од друга страна по светот безмилосно се убиваат деца и невини, тогаш отворено останува прашањето (актуелно во сите времиња), како човекот се трансформира и како своите однесувања и практики, од една стра-

на, ги врзува за фреските како врвна практика на уметничко дејствување, а од друга страна, применува радикално насилство произлезено од агресија и потреба за одмазда, кога се во прашање културолошките практики на одбивање на вредносниот систем на *Другите*. Манчевски вешто го истакнува контрастот во кој се судираат сликата на човекот со оружје во рацете и наклоноста кон уништување, па и убивање на *Другиот* како одмазда – и сликата на човекот како резултат на духовната, медитативната и длабоко креативна посветеност. Во име на прашањата за *прогресот*, вреди да се спомене дека Манчевски го актуализира ова прашање во суштинска смисла, кога во времето на крајот од дваесеттиот век човечкиот живот ја губи вредноста, време во кое страдањата, насилствата врз телото и тортурите во логорите, убивањето во најголеми маки и страдања, непресметливото користење на оружјето со последици за најблиските, оние од семејството, братучеди или браќа – станува клучна одлика на секојдневјето. Авторот, од една страна, е опсесивно врзан за креативната моќ на предците, за уметноста, а како контрапункт го поставува убивањето со целокупната бесмисла на смртта која се случува во моменти на опседнатост со одмаздата, временски лоцирана во приказна чие дејство се случува токму кон крајот на дваесеттиот век. Клучната дилема за која, според оваа интерпретација, се врзува авторот на филмскиот текст ПРЕД ДОЖДОТ, и по дваесет и пет години, е врзана за човековото конфликтно битие подвоено помеѓу способноста да се биде длабоко духовно поттикнат кон креација и да се биде суров и безумно да се убива, без вреднување на животот како богатство, особено животот на *Другиот*. Манчевски контекстот го обликува во целина која претставува живот на луѓе ограничени во сопствениот социјален статус, додека, пак, во обликувањето на нивните карактери, тој, како сценарист, го истакнува доминирањето на лојалноста кон „сопствената група и религија“, а не кон законите, кон легалистичките процедури на една општествено освестена средина во која функционираат институциите, а не племенските правила или правилата на толпата.

Контрапункт на уметноста на фреските, во вториот дел од приказната на филмот, стануваат фотографиите, тие се документи со моќ за транспонирање на информациите врз кои работат различни агенции. Во овој филм една од нив е сместена во Лондон и во неа се одигрува дел од дејството. Во овој дел од филмскиот текст насловен „Лица“, фокусот е поставен врз содржини на страдање, особено на страдање на деца, на луѓе затворени во логори или убиени како резултат на дејствија врзани





за затворите каде што насилството се практикува преку измачување со работа, изгладнување и злоупотреба на луѓето. Онолку колку што човек може да се изразува духовно и креативно преку сликањето, па и преку фотографијата, толку сурово може да постапува практикувајќи тортурата. Филмот феноменално актуализира улога на друг, поинаков медиум за креација, медиум кој има клучна улога во документирањето чија функција во дадениот контекст на приказната е сосема различна. Имено, кадрите на филмот од првиот дел на приказната насловена „Зборови“ се посветени на уметноста на сликањето, а фотографиите од вториот дел насловен „Лица“ се посветени на документирањето или на фактите. Ролан Барт, во однос на овој втор медиум – фотографијата – ќе укаже колку специфичен знак е таа, со оглед на *неговата еквиваленција со сопствениот референт* (Barth, 1980, 19). Ликот од вториот дел на приказната, соработничката на Александар, со која е во љубовна врска, ги објавува *фотографиите како документи* кои постојано пристигнуваат од штотуку разгорените воени жаришта низ светот, а во тој момент, од дејството во филмот, актуелна е војната во поранешна Југославија, особено во Босна. Тоа се „репортажи/фотографии“ кои се дистрибуираат од страна на западните информативни медиуми, тие се документи за насилството кое авторот имплицитно го споредува со насилствата веќе искусени и документирани со фотографиите направени во текот на Втората светска војна. *Страдањето на другите* е фраза која ја позајмуваме од насловот на студијата на филозофката Сузан Сонтаг, со цел да го именуваме вградувањето на прашањето за улогата на овој медиум како документ за насилството, а овие фотографии во филмскиот текст на Манчевски се активирани во фикционалната рамка на нарацијата, на начин на кој токму оваа естетичарка расправа за фотографијата, репортажата и телевизијата – и ја објаснува, повикувајќи се на војната и распаѓањето на Југославија, особено оној дел од војната кој се случува во Босна (Sontag, 2003). Овие фотографии, прочитани низ призмата на западните информативни агенции, упатуваат на етничките и особено на религиозните разлики како причина за поттикнување и разгорување на војната во поранешна Југославија, што му дава основа на Манчевски – снимената содржина од Балканот да ја врзе – од една страна за минатото и логорите на фашистите, а од друга страна – за сегашноста и за војната во поранешна Југославија, со обид неа да ја лоцира за можноста да избувне или да се разгори и во новоформираната, самостојна држава Македонија.



Со спротивставување на два медиума – сликарството/фреските, фотографиите, хуманите побуди, духовната длабочина на човекот и агонијата на насилиството кое човекот може да го изведе со примена на ужасни методи – влијае врз нас особено моќно, особено затоа што фотографиите претставуваат насилства извршувани и врз деца. Постапката заснована врз комбинација, компарација и спротивставување на *фикцијата* и *доку-фикцијата* (или *документарниот текст*) авторот не ја практикува само во филмот ПРЕД ДОЖДОТ, тој истата постапка во зголемен вид на рамниште на приказна и жанр ја активира во филмот МАЈКИ кој се појавува во 2010 година. Интересно е дека во однос на автореференцијалноста во постапката на авторот во двата филма каде што се осврнува врз работата во медиумот со кој работеле неговите предци, а потоа и медиумот со кој тој работи, во вториот филм, во филмот МАЈКИ, двапати е снимена констатацијата на новинарот Ерол Ризаов кој ги компарира улогите на фикцијата и на документот и во прилог на тоа вели: „Ниту една животна реалност не може да надмине фикционална приказна“ – која споменатиот филм МАЈКИ сериозно ја проблематизира.

Од друга страна, пак, направената аналогија со реферирањето на сликата на Пол Кле и односот кон историјата од уништувања, распаѓања или катастрофи – ја изведуваме укажувајќи на втората секвенца од првиот дел од филмот ПРЕД ДОЖДОТ, ка-

де што дејството е фокусирано врз оплакувањето и погребот. Имено, филмот започнува со закопување на телото на оној кој во мигот кога ги пречекорува границите на „заедницата“ или подобро кажано, нејзините норми – е убиен, тоа се: Александар Кирков, а потоа и Замира. Смртта и криците на жените кои оплакуваат паралелно со богослужбата, како и убиството на девојката која тргнува по човекот кој ја заштитува и поради тоа е прогонет од манастирот, се првиот дел во текот на нарацијата на дејството на филмот насловен „Зборови“. Со именувањето на овој дел од приказната со наслов „Зборови“, авторот актуализира неколку комуникативни процеси, првиот со користење на тишината (монахот Кирил Кирков зема завет на молчење кој трае две години), втората со користење на албански јазик кој го користи Замира во православниот манастир: таа е Албанка која се крие и бега пред толпата Македонци кои ја прогонуваат со обвинување дека го убила нивниот роднина, а нејзиниот гест во комуникацијата со Кирил, во чија монашка одаја се крие – е прстот со кој ја покрива устата и кој сигнализира молчење, тишина – што е услов за нејзин спас, но и вид на нема егзистенција без зборови на која тој, како монах, се има заветено, посветувајќи му се на Бога и предавајќи се на спиритуалните искуства за кои смета дека му се неопходни. Тој проговара во моментот кога се открива неговото премолчување за присуството на девојката, потоа е прогонет од манастирот од кој

заминува со девојката. Љубовта кон неа го одделува од спиритуалниот живот посветен на Бога, интересот за неа и спасувањето на нејзиниот живот го враќаат кон реалноста, во која зборовите му се неопходни. И на крај, во третата секвенца од првиот дел на филмот, во текот на богослужбата, за време на погребот се користи црковнословенскиот јазик; и на последно место се зборовите на локалното население (кое во првиот дел е претставено преку групата Македонци кои ја прогонуваат девојката Албанка), кои се зборови на агресија, навреди и пцости, како израз на гнев и клетви. Така се формираат слоеви на јазични рамништа или специфичен состав од зборовни целини каде што едните се карактеристични за ритуалите на богослужбата, други се секојдневен устен говор на локалното население чија реторика е исполнета со пцости или клетви, нив ги има и тогаш кога нема само гнев, туку кога доминираат и други емотивни состојби (фотографот Александар се враќа во родниот крај и ја гледа родната кука која е во распаѓање, а во која се враќа по цели дваесет и четири години, па ќе рече „Ти’ибаам стопанката!“). Сепак, најголем дел од пцовките се мотивирани од омраза кон *Другиот*, кон Албанецот и обратно, кон Македонецот ако се Албанци, но и од гнев. Тие секогаш градираат во изразот во зависност од акцијата која се одвива со борба, со прогонувања, но и со тортура. Тие го потиснуваат користењето на стандардниот македонски јазик и доминираат во сцените

на прогонувања и убивања. Помеѓу сите можни форми на комуникација од првиот дел насловен „Зборови“, најпровокативна е тишината, *молчењето како специфична форма на комуникација со поглед и гестови*, со кои, парадоксално но вистинито, на интензивен начин е претставен трансферот на комуникација со мисли и емоции.

Наведените кадри/слики од првиот дел на приказната ја обликуваат секвенцата во која смртта ги обединува и живите и мртвите, туѓинците (Ен, соработничка и љубовница, партнерка на Александар во агенцијата за која снима фотографии и репортажи од воените подрачја, е жена од Лондон) и домородното население, роднините во ритуалот на оплакувањето на убиените. Тоа е сцена на ужас и директно соочување со смртта, која е последица на практикувањето насилство кое си го причинуваат луѓе меѓусебно блиски, братучеди, луѓе кои се роднински поврзани, а на дистанца од нив стои туѓинката Ен, таа вчашено го набљудува ритуалот, вознемирена е од настанот и извикува: „О Боже!“

Со фрагментирањето на искуствата во секојдневјето се расчленува идејата за историјата, за единственоста на приказната, а со неа и на филмскиот текст. Епохата во која е направен филмот, како и епохата во која живееме, интензивно ги проблематизира сите аспекти на рационалното однесување – отстранувајќи го како моќ која потчинува. Наспроти рационалноста како израз на моќ и на контрола, фигурира оној кој е потчинет. Во



меѓусебниот *ирационален конфликт* на спротивставените села со различен етнички и религиозен идентитет, Манчевски одговара со елиминација на рационалната, објективна и еднонасочна линија во наративот и на тој начин ја доведува под прашање единственоста на приказната, така ја исклучува позицијата на пасивниот гледач кој во својство на потчинет во една транспарентна и традиционална реалистична линија на наратив е најчесто воден од авторот кој ја одржува каузалната врска без прекини. Во приказната од филмот на Манчевски, гледачот реагира со намера да ги рационализира и логички да ги подреди изместените фрагменти. Соочен со хаосот на реалноста која ја претставува и во исто време ја интерпретира преку дејствувањата, одлуките и рефлексите на главниот лик Александар, Манчевски одбива да ја користи постапката на презентација на рационалната надмоќ, туку се залага за постапката на активен однос и заземање став преку интерпретацијата. Зад искршената приказна во фрагменти, сепак, стои умот на авторот кој смислено селектира и вешто вградува различни временски сегменти, со цел да им даде значење на преместувањата или на нарушувањата на редоследот на случувањата поставени надвор од објективниот тек и историја. Манчевски, во целината на својот филмски текст, вградува три различно насловени делови: „Зборови“, „Лица“ и „Слики“.

Во секој дел од приказната раскршена во три дела – совршено се активираат дејствата поврзани со ликови во роднинска релација – имено, тоа се вујко и внук, значи две генерации, затоа едното дејство се движи по линија на претходниците и е поврзано со онаа недела во која се случува враќањето во родното место на светски познатиот фотограф Александар Кирков по долгогодишно отсуство, а втората линија е онаа на неговиот внук кој е замонашен, кој има прифатено завет на молчење во период од речиси две години. Двајцата се на свој начин одделени од реалноста на живеење во средината каде што се родени, едниот заминува во странство, а другиот во манастир. Оскара околу која се обликуваат настаните поврзани со двата лика се однесува на љубовта која првиот, Александар, ја негува кон жена од неговото минато, тој долго време не живее во родниот крај, имено тој е просторно оддалечен од светот на родниот крај, бидејќи повеќе од дваесетина години не живее таму, освен една посета направена пред шеснаесет години, така што таа жена од минатото која некогаш ја љубел, за него е онаа која никогаш не може и нема да ја заборави, а вториот, Кирил, започнува случајно, но активно заштитнички однос кон де-

војката Замира, која е прогонувана од групата вооружени Македонци и е Албанка. Причината за прогонувањето е убиството кое со вила го направила во самоодбрана врз човекот околу чие бачило се движела, а кој ја нападнал и се обидел да ја силува. Жената кон која страста на Александар никогаш не згаснува е припадничка на албанската заедница, нејзиното име е Хана, таа е незаборавената љубов од младоста. Додека, пак, нејзината ќерка Замира е онаа која се сокрива во манастирот и која на својот јазик, на албанскиот, и со неми гестови – бара молк и тишина од замонашениот, заветен на молк Кирил, со цел да не ја откријат. Така таа и Кирил, со неговиот завет на молчење како егзистенцијален спиритуален став спиритуален став, комуницираат витално и со разбирање, доаѓајќи дури и до точка на емотивна размена. Ако првата генерација, онаа на Александар и Хана, има врска која е осудена на разделба, оваа втора генерација, во својот обид за заемно поврзување и емпатија (иако зборовите кои се користат се на тој јазик, а комуникацијата се одигрува со користење на гестови или тишина), доживува огледална верзија на она што го проживеала претходната генерација: разделба, забранета љубов, дистанца, фрустрација на чувствата, копнеж, меланхолија, и на крајот – смрт. Кирил својот претходник го има во вујкото Александар, а Замира во мајката Хана. Авторот во приказната „судбински“ ги поврзува овие два лика со потреба уште еднаш да го преиспита потенцијалот за реализација на љубовна врска меѓу Македонец, и тоа поранешен свештеник/монах, и Албанка. Низ индивидуалните односи на ликовите, авторот ја проектира идејата за премостување на разликите и за потиснување на омразата и убивањата меѓу разделените заедници, тој упатува на индивидуалното рамниште на кое функционира хуманото, а не на етничката или религиозната идентификација, на колективот кој ги попречува контактите, ги поттикнува негативните ставови и предрасудите. На планот на индивидуалната хумана концепција за егзистенцијата, Манчевски ги фаворизира своите ликови кои се способни за пречекорување на бариерите и за реализирање на емоциите и поврзување со оние што ги сакаат, без разлика на идентитетот. За жал, ниту една од започнатите љубовни врски не се остварува. Секвенците на средба на Александар и Хана, како прва генерација на поврзување и љубов која се случува меѓу луѓе припадници на различни заедници – се во аналогија со кадрите на средба и запознавање на Кирил (внукот на Александар), кој е ликот со кој започнува филмот, и на Замира (ќерка на Хана)... Тој, поради гревот, имено лагата со која ја штити девојката во

својата монашка соба, е протеран од манастирот и подоцна станува сведок на нејзината смрт, изведе-на од групата Албанци, роднини на Замира. Двајцата, тој и девојката, додека бегаат надвор од територијата на спротивставените и вооружени селани од двете етнички разделени села, се пресретнати од семејството на девојката и таа е убиена. Тоа непријателство ги содржи сите можни елементи кои можат бргу да кулминираат во воен конфликт. Оваа сцена повторно го отвора прашањето за тоа дали и до колку Манчевски подлегнува на традицијата и на стереотипите за Балканот преку трансфер на слики од рурални, заостанати, поделени заедници соодветно на очекувањата на „западниот поглед“ и „јазик на комуникација“, која протекува до гледа-чот/читател ако е обликувана според неговиот „хоризонт на очекувања“ – и затоа, според Дина Јордано-ва – „кругот не се отвора“ – туку со ПРЕД ДОЖДОТ добиваме „затворен круг“ во кој живее и преживу-ва човекот од овој регион – што за неа (Д. Јордано-ва) не е ништо ново, туку е повторна реализација на еден стереотипен текст. Сепак, иако филмскиот текст на Манчевски пренесува една прифатена и утврдена слика за оној кој не потекнува од Балка-нот или престојувал во странство долго време, па се променил, во тоа успева токму користејќи ја вер-зијата на гледање на човек кој го вреднува светот со очите на „цивилизираниот западен поглед“, иа-ко Балканот не се менува и во него животот функ-ционира соодветно на стереотипите. Сметаме де-ка Манчевски во ПРЕД ДОЖДОТ раскажува, на по-инаков начин, една приказна во која фокусот не е поставен врз неуспехот на „човекот“ од овој реги-он да се „цивилизира“ кога живее на Балканот, туку врз моќта преку таквата слика раскажана со модер-нистички, па и со користење на двојни кодирања и на постмодернистички постапки, да му приопшти на светот филм/текст со вредност која може да се носи со конкуренцијата во продукцијата на култур-ната индустрија, особено онаа каде што капиталот и враќањето на вложените средства се неверојат-но значајни, а тоа е филмот, но и да го надмине ни-вото на вредности кои најчесто се очекуваат од уметничките дела произведени од уметниците од овој простор, од Балканот. Во таа смисла не сме-там дека Манчевски се движи во кругот на истите приказни раскажани многупати досега за Балканот, напротив, мислам дека **тој го извлекува „балкан-скиот филмски текст“** со очекуваната содржина заснована врз предрасудите заглавени во свеста на западната публика/гледачи – на широката и моќна платформа на која конкуренцијата е неми-лосрдна, бидејќи станува збор за индустрија која акумулира капитал, очекува профит **и успева**. Без

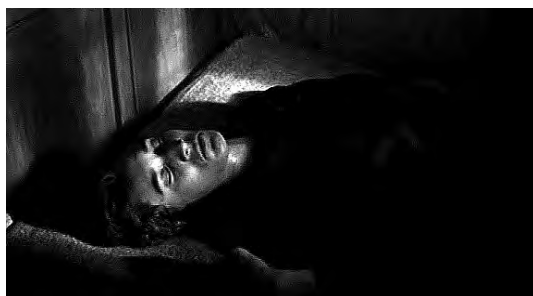
вредноста на уметничкиот капитал изразен со спе-цифични постапки на паралелизам, на контраст или фрагментирање и дезинтегрирање на приказ-ната со кои изобилува сложувалката врз која Ман-чевски *поставува парченца* и прецизно ги подре-дува, овој филмски текст никогаш не би ги надми-нал границите на локалната публика и свет кој вле-гува само во содржината на филмот, или како што самиот автор нагласува, тоа е филм „за Македони-ја“, што не значи, а нему, како ниту нам дека не ни е битно примарна одредницата на национален идентитет и потекло на филмот, туку **уметноста која успева затоа што ги крши рамките воспоставени со локалните вредносни критериуми и ги надраснува приклучувајќи му се на светот**. ПРЕД ДОЖДОТ е текст кој се чита на различни про-стори и опстанува со текот на времето подеднакво вреден како и тогаш кога се појавува, во 1994 годи-на, влегува во универзитетските програми и стану-ва тема во расправите за уметничките вредности, без национални предрасуди и одредници. Затоа филмот на Манчевски не е очекувана, затворена и просечна приказна со очекувани содржини за Бал-канот, туку уметничка вредност која моќно влегу-ва во големиот свет на филмската индустрија и на-јавува почеток на една друга нарација за филмска-та продукција.

Главниот лик на приказната, Александар Кир-ков, е добитник на Пулицерова награда за фото-графија. Тој во Лондон, во сегашноста на неговото живеење, е во однос/врска со жена (присутна на неговиот погреб) со која работи во агенција што информира за војните во светот – по направените фотографии за војната во Босна и доживеаната тра-ума во околности во кои поради неговото двоуме-ње околу тоа дека „таму нема што да се фотографи-ра“, човекот кому му се обраќа – реално убива за-робеник пред неговите очи и фотокамера, а тој, ос-вен што развива чувство на вина (како што самиот вели: „Убив човек“, бидејќи го фотографира/доку-ментира во три фотографии чинот на убиството), исполнет е со носталгија и ужас од сознанието за безвредноста на човечкиот живот, па од тие при-чини решава да се врати во родниот крај, во мало-то село во мариовскиот крај во Македонија, во пе-риод кога војните во поранешна Југославија се раз-горуваат со најсилен интензитет. Вториот лик, за кого подоцна дознаваме дека е негов внук, ликот на Кирил, е во истиот простор. Тој престојува во манастир. Моментот во кој тој грижливо ги разгле-дува патлицианите/доматите кои самиот ги одгле-дува, тогаш кога на небото се насобираат облаци-те, а свештениците се собираат во манастирот, по разделбата од отецот Марко, заштитник на Кирил,

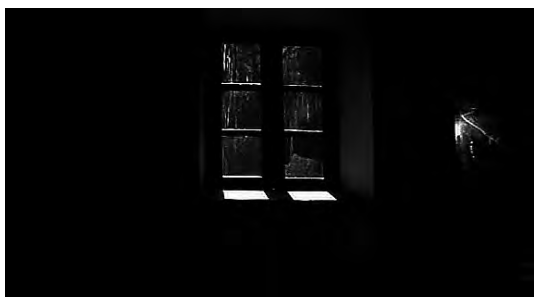
тој влегува во собата во која за прв пат се соочува со Замира, која се крие во неговиот кревет, со што започнува втората линија на приказната – во која љубовта повторно завршува трагично и е осудена на неуспех. Првата реплика со која започнува приказната, но во исто време и истата со која завршува филмот – му припаѓа на отецот Марко, како што наведовме во мотото на овој текст, а таа гласи: „Времето никогаш не умира, а кругот не е тркалезен“. По неа следува репликата со алузија на името на филмот која гласи: „Ќе врне, долу веќе врне“, истата реплика е повторена како последна реплика со која завршува нарацијата во филмот, а со тоа се затвора и „кругот“ на приказната. Филмскиот текст е замислен како структура од време кое во својство на змијата Уробор ја проголта својата опашка и се затвора во круг. По должината на таа кружна линија се подредени фрагментите кои се обидуваме да ги реконструираме според хронологија и согласно со исклучителната логика која ја практикува авторот, имајќи *контрола* врз позицијата на фрагментите, навидум произволно растурени во времето со траење од една недела и со намера формалната димензија да соодветствува на безредието и хаосот, манифестирани во реалниот живот, кој е граѓа/материјал на филмскиот текст.

Манчевски избира метафора во која, преку природните околности, облачното небо и дождот проговараат за судирите или за војната која во секој момент на напрегнати односи помеѓу двете различни етнички заедници, кои се во исто време и соседни села (едното со православна црква и христијанско население, а другото со џамија и муслиманско население), треба да избувне. Трагедијата во двете линии на нарацијата, развивани околу ликовите на Александар и Кирил, вујко и внук, се случува во внатрешноста на заедниците. Имено – трагедијата се случува токму тогаш кога Александар ќе се обиде да ја спаси ќерката на Хана (Замира), по нејзината молба до него да ѝ помогне. А во соседниот простор, во манастирот кој е во околината на селото каде што е вратен Александар на период од неколку дена, во настан кој следува по дејствувањето на Александар и неговото убиство од страна на неговиот братучед – Кирил ја заштитува Замира не ни знаејќи која е таа – и не ја предава на толпата вооружени селани од македонското село, кои сакаат да ја одмаздат смртта на својот роднина – овчарот Бојан – кој девојката ја затекнал кај бачилото и се обидел да ја силува, а таа во самоодбрана го убила со вила.

Постои паралелна ситуација во реализацијата на љубовните халуцинации и соништа, но и во реалната комуникација: тие ситуации се огледуваат во фрагментите на средбите (реални и соновни) помеѓу



ѓу Александар (кој во Македонија ја посетува жената која некогаш ја сакал, а за која самиот вели дека никогаш не можел да ја истисне од мислите, врска која не се реализирала) и Хана, како и во фрагментите на средбата и меѓусебното поврзување во манастирската соба помеѓу Кирил (внукот на Александар) и Замира (ќерката на Хана). Вечерта кога се среќаваат Кирил и Замира, како и претходната вечер, кога Александар е под впечаток на средбата со Хана, Кирил во своите халуцинации ја гледа



Замира покрај прозорецот, еднаш како посакувана визија, како слика од сон, а вторпат како реалност. Исто така и Александар, еднаш ја гледа Хана како посакувана визија, а друг пат како реалност во која таа го моли да ја спаси нејзината ќерка грабната од неговиот братучед Заре...

Релацијата на монахот Кирил и Албанката Замира е фрагмент од првиот дел насловен „Зборови“ и таа се случува прво како привидение на нејзиниот лик покрај прозорецот, а потоа и како реална сред-

ба со Замира, со која тој комуницира подавајќи ѝ рака. Додека, пак, во третиот дел под наслов „Слики“, нарушената временска каузалност се манифестира и преку вметнување на истоветна сцена паралелна на сликите од последната секвенца на првиот дел – во која, кога на Александар Кирков, кој лежи во креветот и има сновидение на присуството на Хана, жената која ја сакал и ја сака, и таа му се појавува покрај прозорецот со лик кој е алузија на период кога е таа помлада – за веднаш потоа ноќните кошмари да се прекинат со неговото будење и реално соочување со неа и кога таа му соопштува дека се чувствува лошо и дека бара помош да ја спаси нејзината ќерка Замира – Александар со Хана комуницира преку допир на раката, повторувајќи ја нежноста на првиот пар во паралелната сцена претходно во првиот дел од филмскиот текст, односно претставена аналогно идентична на сцената помеѓу Кирил и Замира. Во моментот кога свештениците ќе откријат дека Кирил ги лажел и ја криел девојката, ќе ги протераат и него и неа од манастирот. Но, по средбата со вооружената толпа Албанци, предводена од дедото на девојката се обидуваат да ги разделат и тоа завршува фатално: братот на Замира пука во неа и ја убива, во моментот кога таа тргнува по Кирила, сакајќи да го заштити и истовремено сакајќи да замине со него. Станува очигледно дека никој, па ниту свештениците, не живее живот во кој клучно место би имале љубовта, хуманоста и метафизичките дилеми за смислата на она што го живеат; очигледно е дека станува збор за колектив-толпа, кој примарно посегнува по оружје, со чувари и стражи кои го чуваат селото каде што живеат – и пристапот на секој што не е од тој крај го сметаат за забранет: тој за нив е туѓинец. Во таа смисла, индивидуалниот пристап на Александар, кој низ своја перспектива го гледа светот, е ставен под прашање – тој во разговор со локалниот лекар и ветеринар вели: „А бе докторе, овде нема зошто да пукне“. Тој, по соочувањето со војната која се шири низ теренот на поранешна Југославија, и овде ја сретнува и запознава деструктурираната целина во која сите се поделени на „наши“ (што значи „христијани“) и „туѓинци“ (што значи „муслимани“).

Во првите години по паѓањето на Берлинскиот ѕид и експлозијата или распаѓањето на еден свет идеолошки заснован врз пропагандата за *братството, единството и рамноправноста*, филмот ПРЕД ДОЖДОТ на Манчевски **е првиот филм кој уметнички кореспондира со современоста на случувањата во која се случува војната на европско тло** – во Југославија, која почнува низ воени конфликти да се распаѓа, но тој притоа се задржува на Македонија, за која авторот повеќе пати

ќе објасни дека не е Босна... Но, низ призма на гледачите, особено оние по светот кои не ја познаваат историјата, а уште помалку географијата, е исклучено прецизирањето на фактите, т.е. дека дејство-

то се случува во Македонија (филмот на Манчевски е снимен во 1994), каде што поради специфични, пред сè, политички околности, војската на поранешната заедничка држава ЈНА (Југословенска-



та народна армија) се повлекува без војна од Македонија, така што војна реално *не се случи* во Македонија во тој период како што се случи во Словенија, Хрватска и Босна, но претставените односи меѓу луѓето во филмскиот текст упатуваат токму на таква тензија со висок интензитет и како што испадна, војната во Македонија се случи во 2001 година. Авторот во неколку наврати го нагласува токму тој аспект на филмот, кога го дистанцира од еднородимензионалните толкувања – дека снимил филм за војната со која се распадна Југославија. За жал, содржината на филмот, со протекување на децениите, се судира со војната која и реално *се случи* во Македонија во 2001 година, па се чини дека филмот визионерски и политички го *имплицирал* тоа што може да стане *причина* за избувнување на војна во Македонија. Но, факт е дека и Македонија е дел од историјата на распаѓањето на поранешна Југославија. Во филмската приказна, иако ликот на фотографот Александар Кирков неколкупати прашува и во разговор со докторот во селото во кое се враќа, низ коментари настојува да ја елиминира причината за војна во Македонија, сепак таа се јавува со избувнување на конфликт меѓу православно македонско население и муслиманското албанско население, а улогата на трупите на ОН и на УНПРОФОР испратени единствено во Македонија, за разлика од другите републики во поранешна Југославија во улога на трупи кои треба да превенираат, се сведува на „собирање на мртвите“ на локалното население по меѓусебните престрел-

ки и убивања, според објаснувањата на ликот на докторот. Вистинската причина за војната Манчевски во филмот ја врзува за непријателството кое под паролата на „братството и единството“ како да било замолчано, потиснато, додека во актуелниот момент, во последната деценија од дваесеттиот век, тоа се извлекува од зачмаеноста и се ревитализира, а улогата на правните институции (полиција, судови, итн.), како придобивка на некогаш институционално изградената држава – се поништува. Тоа зборува за јаловоста врз која *функционирањето* се открива како *лажно*, а *братството и единството* како *парола*. Филмот низ сликата за конфликт на локални групи на вооружено население кое живее со стражи кои го контролираат движењето на луѓето, имплицитно ја вградува поголема вистина за причините за војна и во поранешна Југославија, а не само во Македонија.

Главниот лик Александар Кирков, фотографот кој ги поврзува сите три дела од приказната, во вториот дел од приказната насловен „Лица“, се појавува во лондонската агенција со која има потпишан договор, тој за агенцијата за која работи пренесувал информации за настаните кои се случуваат во Босна, како што претходно пренесувал информации и за други воени конфликти низ светот. Во



интимната релација со Ен која работи за агенција-та, тој ќе ѝ најјавува случај кој го преживеал во Босна, без објаснување на траумата за која говори. Настанот му е објаснет на гледачот преку допис или рефлексивна на ликот кој во нокните часови во електронскиот бележник ѝ се доверува на Ен, пријателка и соработничка од Лондон, но објаснувањето е фрагмент кој ќе се појави дури во третиот дел од филмскиот текст, насловен „Слики“. Во вториот дел од филмот, каде што се појавува репликата „Убив“, ние уште ништо не знаеме. Во вториот дел од приказната што се случува во Англија, конкретно во Лондон, Александар само најјавува некаков недефиниран трауматичен настан. Разделувајќи се од Ен, Александар ќе ѝ предложи да дојде со него во Македонија, во неговата родна кука. Меѓутоа, таа ќе му одговори со тоа дека животот во Македонија не е сигурен. Таа, исто така, во разговорот му укажува дека она што е негова определба, идентитет и дарба – е фотографирањето, со што настојува да го спречи неговото заминување во Македонија, велејќи му да ѝ се посвети на професијата за која „е роден“, да остане во агенцијата со која има договор и да продолжи со фотографирањето. Кога ќе влезат во такси, по неговото доверување за траумата која ја преживеал во Босна, а за која раскажува велејќи „убив“, таа се обидува да дознае која е причината поради која за кус период од две недели му се менува изгледот, погледот, однесувањето – и во тој контекст, тој ја искажува одлуката „дека сака да се врати во Македонија“. За Ен, која плаче врз основа на она што Александар го изговара, а која точно знае со што се соочуваат воените фотографии и репортери кои непосредно ја документираат смртта на теренот на кој снимаат, по неговата изјава „убив“, сепак го опоменува дека „враќањето во Македонија“ која е нестабилна земја и во која животот е на раб на војна, не е добра одлука. Дури го потсетува и дека има потпишано договор со агенцијата. Во кусите реплики кои ги разменуваат потоа, дознаваме дека таа сака да има дете, на што Кирков ѝ предлага да водат љубов во таксито. Со прекинување на интимната сцена од страна на една старица која чука на прозорецот на таксито, веќе пристигнато на последната станица на некој дел од Лондон, следува секвенца во која Ен и Александар се симнуваат среде простор со надгробни плочи, во дел од Лондон каде што има гробишта. Со оваа сцена, авторот имплицитно најјавува настани кои ќе следуваат, имено последниот дијалог во живо меѓу Ен и Александар е лоциран во простор помеѓу надгробни плочи. Тука, Кирков уште еднаш на Ен ѝ ја повторува одлуката дека сака да се врати во Македонија, тоа го прави во духот со кој авто-

рот го гради ликот – имено, тој е авантурист, ироничен, бунтовен и затоа со доза на сериозност, а помалку и со потсмев кон себеси, ја објаснува одлуката на враќањето, кога вели дека „...коските, како кај слоновите кои се враќаат на местото каде живееле, го болат...“ – и откако ѝ го соопштува часот на полетување на авионот кон Македонија, заминува. Гробовите помеѓу кои се случува нивниот последен разговор во Лондон го обележуваат крајот на нивниот контакт во живо.

Без каков било сигнал за временското растојание од овој настан, по оваа секвенца следува секвенца во која Ен добива повик од Македонија. Во истиот момент, таа со својата лупа ги разгледува фотографиите на кои е снимен Кирил, внукот на Александар, седнат на куфер покрај девојка со куса коса, или т.н. „машка фризура“. Сечењето на косата е казна за непослушност, но и постапка со која една девојка се нагрдува, имено – со тоа како да се порекнува нејзиниот родов идентитет, културолошки врзан за изгледот на жената со долга коса како симбол за убавина, како израз на женственост. Однесувањето на девојката не било соодветно за неа како за женско дете, па затоа се „стерилизира“ нејзиниот женски идентитет, а во него особено се дисквалификува аспектот на убавината, традиционално врзан за долгата коса – што не е само културолошки феномен, туку и правен или воен закон – отстранувањето на косата на заробениците во затворите или логорите е постапка која се практикува пред нивното затворање – имено, затворениците се оние на кои им се отстранува косата и со таков изглед се вклопуваат во затворскиот систем или логор и не се вклопуваат во „нормалниот изглед“ на обичните луѓе. Сепак, непокорното однесување на една девојка со нагласување на тенденцијата таа да биде ставена под контрола, да се чува затворена дома, да не се движи, да останува во куќата и слично – имплицира една друга димензија на читање на казнената постапка. Ако во чинот што го направил нејзиниот дедо гледаме намера таа да биде родово жигосана и посрамена заради отуѓување од нејзиниот родов идентитет, тогаш таа во моментот кога е бележана со одлики на *другиот род/пол* – станува субјект, станува човек. Во конкретниот случај, оваа постапка може да се толкува и на поинаков начин. Изгледот на жена со куса коса, кој во македонската култура се одредува со зборовите „личеш на машко“ – како да ја истакнува стекнатата моќ на девојката да се бори како момче, да трча, да се снаоѓа, да се крие, па и да напаѓа, да се брани, а со цел да се спаси од насилството – дури и да убива. Мртвата девојка на фотографијата има прст ставен врз усните во знак на давање сиг-

нал за молк/тишина. Таков е и главниот постер/плато за филмот. Тоа е симболот со кој – во тишината – гаснат сите напори за премостување на разлики-те и за обединување на луѓето како луѓе.

Додека ги разгледува пристигнатите информации, во агенцијата каде што работи Ен, одеднаш звони телефонот и се јавува непознат глас кој говори француски. Гледачите, кои веќе го имаат видно првиот дел од филмскиот текст насловен „Зборови“, знаат дека тоа е некогашниот монах Кирил кој е присилен да го напушти манастирот со девојката Замира, која е подоцна убиена од нејзиниот брат. За време на случајното пресретнување со вооружената група Албанци (роднини на Замира), кога таа и Кирил бегаат, него го одделуваат и му велат да си замине, а неа ја напаѓаат поради направеното злодело, поради непослушноста и сурово ја тепаат. Во мигот кога Кирил, по наредбата на нејзиниот дедо, тргнува да си оди – таа вознемирено објаснува дека Кирил е тој кој ја заштитил и дека го

сака, сака да остане со него, таа е онаа која е подготвена да се жртвува за него, онака како што вујкото на Кирил, Александар, се жртвува за неа – за ќерката на неговата сакана Хана. По објаснувањето на девојката, дедото ѝ предлага да проверат колку се сакаат. Таа, плашејќи се од можен куршум со кој би го убиле Кирил од зад грб додека се оддалечува со куферот, трча по него, а нејзиниот брат, сакајќи да ја спречи, пука по неа и ја убива. Нејзиното мртво тело, како и фигурата на Кирил, седнат на куфер покрај неа – се истите фотографии кои баш тогаш ги разгледува Ен, тие се документирана и пристигната информација од Македонија, додека телефонскиот повик во кој во истиот момент се вклучува Ен, а за кој службеничката која ја поврзува ѝ коментира дека е повик кој некој се обидува да го реализира веќе цела недела, упатува на тоа дека Ен не го познава гласот на човекот кој вели „Macedonia calling“, иако неговата фотографија е пред нејзините очи, ниту пак знае што се случило



со Александар откако заминал од Лондон. *Гледачот* знае дека гласот му припаѓа на Кирил, тој знае што му се случило на Александар пред настанот документиран на фотографиите пред очите на Ен, информацијата гледачот ја добива уште во првиот дел од приказната насловена „Зборови“, но во секвенцата во која ја гледаме Ен по заминувањето на Александар, таа не знае ништо за него, ниту за човекот кој го бара заминатиот Александар. На коментарот на гласот дека го бара Александар, Ен одговара дека Александар е заминат. Таа не знае што се случува со Александар по враќањето во Македонија, а тоа е така и во секвенцата во која таа ги гледа фотографираниите последици од настан случен во Македонија, кој може да стане причина за поголем конфликт меѓу луѓето со различна етничка и религиозна припадност. Во конкретниот фрагмент од наративот констатираме дека момчето, внукот кој сака да го најде својот вујко Александар, познат фотограф во Лондон, не знае за смртта на Александар, ниту за неговото престојување во Македонија.

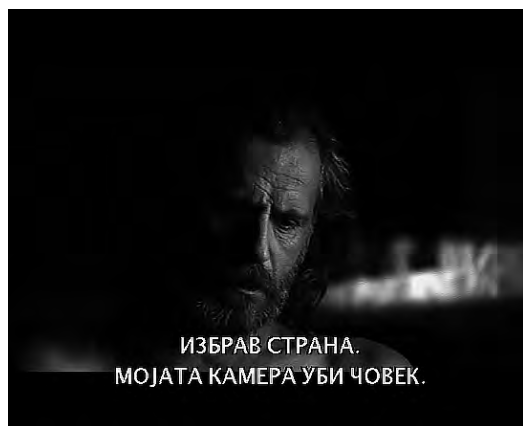
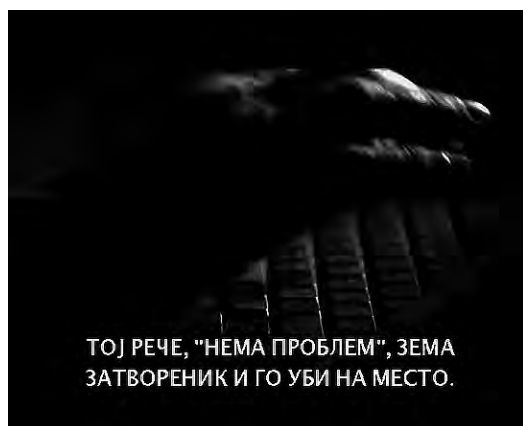
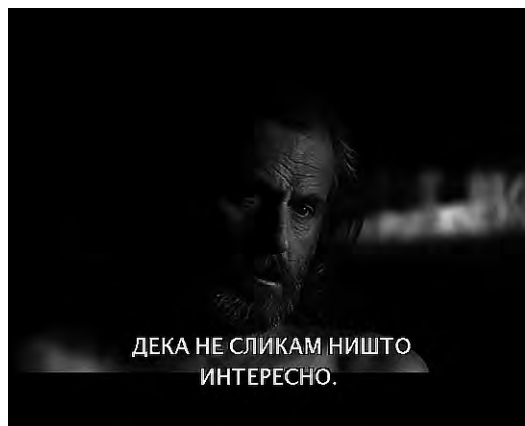
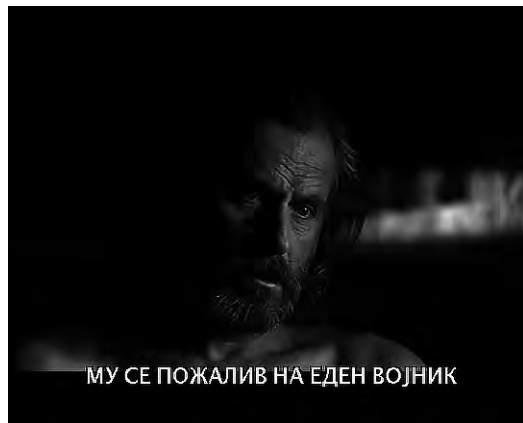
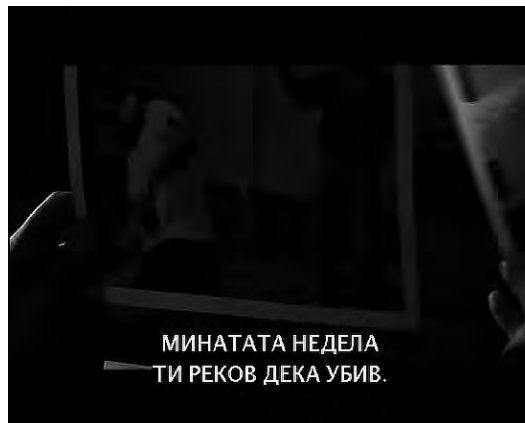
Во временскиот јазол кој се создава во вториот дел од приказната насловен „Лица“, а во кој фотографиите разгледувани од Ен се клучната енигма за гледачот, може да се расправа ако се детализи-

раат или расчленат фактите. Гледачот, кој е сведок на јавувањето на непознатиот глас во агенцијата каде што работат Ен и Александар, констатира дека гласот на оној кој се јавува е глас на Кирил кој не знае за смртта на Александар. Ако Кирил заминал кај братот во Скопје, како што ѝ ветуваше на Замира, тој најверојатно звони во Лондон за да го слушне вујкото – со цел да отпатува кај него. Кирил или неговиот брат, конечно чиј и да е гласот на човекот кој го бара Александар, е човек кој говори без да има информација за настаните кои Ен ги анализира со лупа документираните со фотографиите поставени на нејзината работна маса. Исто така, Ен не знае што се има случено со Александар. Кирил не знае дека Александар е во Македонија, во родниот крај. Девојката покрај чие мртво тело Кирил седи на куферот е онаа која ја спасува Александар, таа е сведок на неговото убиство, тој ја извлекува од местото каде што е заробена, од колибата каде што ја чуваат неговите братучеди кои сакаат да го одмаздат убиениот брат, братучедот на Александар, кого оваа девојка сакајќи да се заштити од насилното однесување го прободува со вила и го убива, обидувајќи се да се заштити себеси. Девојката не знае дека Кирил и Александар се вујко и внук, дека се роднини. Од друга страна, Ен не знае дека



кусиот временски престој на Александар во Македонија завршува со негово убиство од страна на негов братучед. Од друга страна, пак, нејзиното присуство на погребот на Александар – каде што таа стои на дистанца од расплуканата толпа луѓе – не упатува на тоа дека таа набргу по јавувањето на

Кирил, по анализа на информацијата за убиството на девојката документирана на фотографиите кои ги разгледува, дознава дека Александар е убиен и ја посетува Македонија, присуствува на неговиот погреб. Тука, на местото на погребувањето, во Македонија, онаму каде што Ен на првичниот предлог



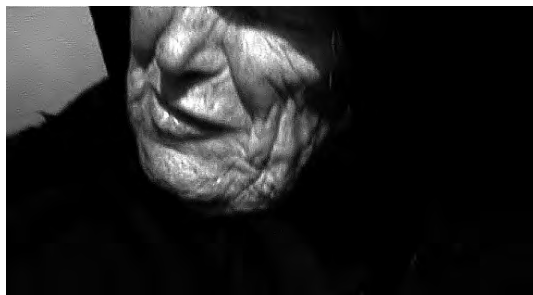
на Александар одбива да замине со него, се соединуваат сите ликови од приказната чие дејство во врската Александар/Ен се случува во просторот/селото во близина на Охридското Езеро, родното место на фотографот, како и во Лондон каде што тие двајцата заедно работат, но имаат и љубовна врска... Она што Ен, во моментот на вљашеност од настаните со кои започнува филмот, може да го изговори со насолзени очи се зборовите „Господе Боже“. Тоа е нејзина реакција на дејството кое започнува со закопување на главниот лик, на Александар и со убиството на Замира, обајцата убиени од претставници на етничките заедници на кои им припаѓаат, првиот убиен од братучедот, втората од нејзиниот роден брат. Меѓу сите овие елементи на нарацијата, најинтензивна е противречноста произлезена од содржината на настаните каде што *не се случува средба* меѓу вујкото и внукот, едниот не знае за другиот, иако се дел од настаните кои се случуваат во еден ист простор. Имено, станува збор за *затворање на можноста* на Кирил да си замине од Македонија по доживеаната траума, во смисла на патување кај вујкото во Лондон, она што го посакува за себе и за Замира.

Рефлексијата на ликот на Александар додека престојува во Македонија и записот наменет за Ен се секвенца сместена во третиот дел од приказната, а гледачот тогаш дознава што ја предизвикува неговата носталгија да се врати во Македонија, каква траума преживеал и конечно оваа рефлексија значи откривање на неговата свест и совест за тоа дека е презаситен од патувања, страдања и војни. Во рефлексијата на Александар е содржана клучната реченица со која го поттикнал убиството на човек, тој во белешката до Ен објаснува дека, врз основа на негов коментар „дека нема ништо интересно за снимање“, не сакајќи го испровоцирал вооружено лице на кое му се обратил – да извлече заробеник и да го убие пред неговите очи. Во тој чин Александар учествува со својот фотоапарат – и како по навика, или инстинктивно, го притиснал копчето на фотоапаратот и снимил убиство. Александар, во својот електронски бележник, запишува дека Ен му недостасува, дека се надева дека е среќна со сопругот, но со фотографиите кои ѝ ги остава по чинот кој го именува со зборот „убив“ – го информира гледачот за тоа што се случило таму.

Тој, во забелешката во овој трет дел од приказната насловен „Слики“ – размислува за она што го траматизирало и ги уништува фотографиите снимени на теренот во Босна. Копиите ѝ ги остава на Ен. Рефлексијата на Александар завршува со префрлување на дејството во настан кој ќе поттикне две убиства кај двете спротивставени страни, и кај

Македонците и кај Албанците. По нокната рефлексија и медитативниот лик на Александар, на гледачот му е претставена нова секвенца која започнува со лик на старица во црнина, навидум сосема произволно, необјасниво, но делумно како визија од она што ќе се случи со Александар, како и во однос на она што го преживеал во Босна, а реално поврзано со сознанието дека е прободен со вила токму неговиот братучед Бојан, со кого се дружи за време на престојот во селото. Оттаму, по белешките упатени до Ен и фотографиите кои ѝ ги остава, одеднаш во филмот следува нејасна енигматична слика на старица во црнина, односно без контекст или објаснување на следниот настан и се преминува на фрагментот во кој сите го оплакуваат убиениот братучед Бојан.

Повикот кој Ен го прави до поштата во Македонија во третиот дел од приказната насловен „Слики“ е дијалог во кој има недоразбирања и комуникацијата не се остварува. Ен се јавува од Лондон и се обидува да стапи во контакт на неколку јазици, меѓутоа телефонистката говори само македонски и германски јазик. При споменувањето на името на Александар Кирков, таа само одговара дека таков нема и ја спушта слушалката. Обидот на Ен која се јавува да го добие Александар е неуспешен, а временски може да се лоцира во дејството како настан пред убиството на Александар, ако претпоставиме дека Ен се јавува од лични причини. Настанот на убивањето на двете страни, на македонската и на албанската, има одзив и во светот: убиено е девојче. Јавувањето на Ен може временски да се лоцира и во период по смртта на нејзиниот сопруг со кого оди на вечера, соопштувајќи му дека е бремена и во исто време најавувајќи му дека сака да се разведат. Амбивалентното однесување на Ен, која има дете од сопругот, но има и љубовна врска со Александар, која очигледно сака да ја одржи и затоа сака да се разведе, без оглед на бременоста, низ призма на логиката на очекувањата и размислувањата на еден гледач од Балканот, па и од кој било друг свет е однесување кое изгледа многу противречно. Ен не умее да го совлада надред-



ното и возбуждено однесување на нејзиниот сопруг кој ѝ го простува неверството, нарачува шампањ и на здравуваат, но нејзината изјава дека сака да има дете и сака да се разведе – упатува само на висок степен на нејзина еманципација како индивидуа. Таа, едноставно, не мора да остане во бракот, а може да сака да има дете. Во оваа секвенца во која Ен најавува разделба со сопругот, и покрај веста за бременоста, ние очекуваме дека таа сака да му се придружи на Александар. Може да очекуваме дека сака да ја продолжи врската со него, па затоа се обидува да го добие преку телефонската централа во селото каде што се враќа Александар, но не успева. Останува можноста таа да го бара и по јавувањето на гласот од Македонија кој вели “Macedonia calling”. Може да се претпоставува дека – или со анализа на фотографиите, сакајќи да дознае повеќе за настанот поврзан со убиството на девојката, или по телефонскиот повик во Македонија (по неуспехот да разговара со телефонистката во поштата во Македонија), таа сепак некако добива информација (најверојатно по професионална линија) за смртта на Александар – бидејќи фотографиите како докази се поставени пред неа, а по анализа на фотографиите за случајот со убиството на девојката, по нејзиното јавување во кое не успева да воспостави контакт, се чини веројатно таа да посакала да контактира со Александар, а потоа и со други институции, полиција, фоторепортери и слично – и се чини извесно дека настојувала да дознае повеќе за настанот. Фактот дека таа присуствува на погребот на Александар заедно со неговите роднини, но на дистанца – само потврдува дека секвенцата вметната во средината на вториот дел, каде што Ен го анализира *македонскиот случај*, а во исто време добива повик од Македонија, е настан кој ќе ја донесе до сознанието за смртта на Александар, ќе ја однесе во Македонија на неговиот погреб, но не и на средба со него. Неговата желба да му се придружи во Македонија останува неореализирана за време на неговиот живот. Постои можност за временско лоцирање на јавувањето на Ен по ужасниот настан во ресторанот каде што таа вечера со сопругот и каде што јасно му дава до знаење дека е бремена од него и дека сака да се разведе. Извесно е дека по разгледувањето на фотографиите, Ен, како и за сите други информации кои ги работи нејзината агенција, подоцна дознава дека пред убиството на девојката, прв кој се обидува да ја спаси е Александар, извлекувајќи ја од колибата каде што ја чуваат заробена Македонците од селото, односно братот на убиениот Бојан и дека во моментот кога ја извлекувал, Александар е убиен со истрел испукан од неговиот братучед од зад

грб. Девојката Замира, советувана од Александар „да бегаш“, наоѓа свое засолниште во манастирот – и тоа во собата на внукот на Александар, кај монахот Кирил.

На крајот од првиот дел од приказната, по погребот, фрагментот кој следува по ритуалот на погребувањето и оплакувањето – ја прикажува Ен како се капе во кабина за туширање и плаче. Настанот е двојно означен, извесно е дека таа плаче кога дознава за смртта на Александар, сцената следува по присуството на неговиот погреб, па водата која се одлева во одводот како да укажува на враќање на времето на назад, односно кон настаните со кои започнува вториот дел од приказната насловен „Лица“, а во која Ен и Александар се во истата агенција – се разминуваат во зградата, како впрочем и во животот, но се среќаваат на улица и низ дијалог кој се води во присуство на мајката на Ен, а потоа и во таксито, тие се разделуваат на гробиштата, без одлуката на Ен да замине со Александар во Македонија. Оваа временска фаза во развојот на нарацијата е време во кое се случува нивната последна средба и нивна конечна разделба. Ен не заминува со Александар, останува во Лондон и оди на вечера со сопругот. Плачењето во кабината за туширање може временски да му претходи на настанот на погребување на Александар, како што е возможно и да му следува. Имено, таа е возможно да плаче доколку дошла да го посети во Македонија и таму непосредно се соочила со она што му се случило, па наместо да гостува кај Александар, таа само присуствува на неговото погребување. Нејзините зборови „Господе Боже“ можат да значат *нејзино изненадување*, ако била водена од одлуката да дојде во Македонија, да му каже дека сака да го врати во Лондон, во агенцијата, но сето тоа се само низа од претпоставки. Она што филмот го претставува е нејзино присуство на погребот, без објаснувања во кој момент и како таа дознала за убиството на Александар, преку анализа на настанот врзан за убиството на девојката Албанка од Македонија или со намера да го посети Александар поради желба да ја продолжи врската со него, особено по настанот во кој се случуваат конфликти меѓу Балканците во ресторанот каде што таа вечера со сопругот, а потоа и нивно пресметување со оружје по кое нејзиниот сопруг станува колатерална жртва. Сцената која е последна секвенца од првиот дел, а го претставува туширањето на Ен за време на кое таа поразено плаче, може да биде дел од дејството кое започнува да се враќа на назад и сцената под тушот, водата која истекува во одводот како да го сигнализираат враќањето на настаните назад кон почетокот на дејството или

моментот во кој Александар решил да се врати во Македонија, па така започнува содржината на вториот дел од приказната насловен „Лица“.

Александар е убиен под определени околности кои ги дознаваме во третиот дел од приказната. Тој по поминатиот ден со роднините, по преспирањето во разрушената семејна кука од која отсуствува повеќе од две децении, тргнува во посетата на домот на неговата некогашна љубов Хана, припадничка на албанската заедница за која дознава дека станала вдовица, тој ги минува стражите на вооружените Албанци, името на таткото на Хана за него е лозинка за пропуштање, тој влегува во домот на албанското семејство. Постои реплика која повторно внесува амбивалентност во однос на редоследот на настаните, имено станува збор за прошетката на Александар по пасиштата околу бачилото на неговиот братучед Бојан како активност со која тој се занимава во еден од деновите на престој во Македонија. Тој присуствува на чинот на раѓање на две јагниња, но во разговорот со докторот кој помага при објажнувањето, Александар изјавува дека сака да ја посети Хана, девојката од младоста, а за таквата одлука докторот, кој ја објажнува овцата, го опоменува да внимава. *Дејството на посетата на домот на Хана се има веќе случено пред очите на гледачите, имено Александар со подароци веќе ја има посетено Хана пред да биде прикажана прошетката по пасиштата, затоа оваа прошетка се чини како да е временски лоцирана пред посетата на домот на Хана, иако во филмот таа прошетка, како и разговорот со докторот се случува по посетата на Хана, тој со подароците, имено – веќе го има посетено домот на Хана. Таму, тој е пречекан со гостопримство, освен негативната реакција на синот на Хана за што е прекорен од неговиот дедо, таткото на Хана. Тоа е слика за ритуалот на посета на блиските или т.н. „одење на гости кај пријатели или роднини по враќање од странство по долго отсуство“, а подароците се знак на почит. Престојот на Александар во родниот крај е кус и за него фатален, тој е убиен од најблиските, од братучедот кој во страста за одмазда лекоумно го активира оружјето.*

Празнината на животот се искусува тогаш кога сè што се случува е дел од еден затворен и традиционално нормиран свет од навики, тогаш кога нормата се премавнува или се крши и се случува промена која предизвикува судир и резултира со смрт. Животот кој се одвива во кружни, повторливи ритуали во затворените паланечки светови влегува во рутина, затоа тој е квалификуван и критикуван како живот во „митски свет“. Според Констан-

тиновиќ, тоа е суштината на затворениот живот во паланката отпорен на промени. Тука индивидуата, онаа која стреми кон одделен и различен систем од вредности може да биде уништена, поразена и убиена. Во тој свет нема индивидуи.

Соочен со катастрофата на современоста која го опкружува, Манчевски го актуализира распаѓањето, тој навлегува во секојдневното живеење кое сè повеќе се покажува како аисторично (според Ф. Џејмисон или Џ. Ватимо и Ж. Бодријар). Тој настојува содржината на распаѓањето, на смртта, на судирот кој се најавува со облачното и мрачно небо по кое следува дождот, да ја актуализира и преку формата на нарацијата разделена во три дела со различни, но испреплетени сегменти од времето, насловени како „Зборови“, „Лица“ и „Слики“. Во согласност со идејата за фрагментот во временска и просторна смисла, со вредноста на живеењето на моментот, а не на визијата за иднината произлезена и континуирано поврзана со минатото како целина и континуитет низ гледната точка на главниот лик Александар Кирков, кој повремено е во Лондон, повремено во Бејрут, потоа во Босна, потоа во Македонија, Манчевски ја исклучува реалистичката традиција (врз која во голема мера се потпира историјата на македонскиот филм), бидејќи идејата за практикување на естетика на фрагментарна нарација и сепкенци од настани и простори во кои тие се одигруваат во различни временски етапи и целината на приказната се обликуваат во главата на гледачот со составување на сложувалката од делови/фрагменти од кои е направен филмскиот текст. Тој, како што многупати критиката забележливо повторува, го исклучува линеарното, хронолошко течење на настаните, а со тоа и димензијата на интегрирана каузално изведена нарација или историја. Тој посегнува по постапките што се практикувани во традицијата на францускиот „нов бран“ во филмот, по постапките примарно практикувани од францускиот кинематограф Крис Маркер, познат по филмот ПЛАТФОРМА (1962) и особено по постапките на Ален Рене, кој заедно со Маргарет Дирас, по работата на документарниот филм посветен на концентрационите логори под наслов НОЌ И МАГЛА (1955), се откажува од документарниот жанр и работи на филмот ХИРОШИМА, ЉУБОВ МОЈА (1959). Токму во духот на оваа традиција, но и на нарацијата карактеристична за филмот ГРАЃАНИНОТ КЕЈН (1941) на Орсон Велс, Манчевски катастрофата ја изразува со испрекршена, фрагментарна и разложена нарација низ повеќе самостојни фрагменти кои вешто ги подредува, обликувајќи паралелни, наместо последователни сцени.

Cinema. Parla il regista Milcho Manchevski, Leone d'oro alla Mostra di Venezia

Il seduttore macedone

Esce oggi «*Prima Rain*»
 «*Rain* is putting Macedonia back on the map»
 «*Prima Rain*»
 «*Rain* is putting Macedonia back on the map»

Macedonia, Mon Amour
 A new director moves deftly between 2 worlds in 'Before the Rain'

THE WINNER OF THE Venice Film Festival, Milcho Manchevski's 'Before the Rain' is a powerful, yet extremely ambitious, film that explores the relationship between two worlds, the former Yugoslav republic of Macedonia and the former Yugoslav republic of Albania, and the contrast between the two worlds of London, where the film was shot. The film is a study in conflict, between Carlsberg and Rade Serbedjic in Milcho Manchevski's 'Before the Rain'.



Cinema/Chi è il trionfatore della 51ª Mostra di Ve

Milcho il Macedone

Incontro con Manchevski, l'esordiente di 34 anni che ha sconfitto Stone e Amelio.

di PARLA JACOBBI

Sedotto dal Blue Bar dell'Hotel Excelsior al Lido di Venezia: la Mostra del cinema è in corso. Il via via di festival è frenetico. Si chiacchiera continuamente, casualmente, di un nuovo film di Milcho Manchevski, il regista macedone di 34 anni, nato a Skopje, in Macedonia. Veste in jeans e maglietta, porta minivestimenti e capelli biondi



SPORT • IDAG

Det obegripliga får gestalt

Milcho Manchevski imponerande långfilmsdebut svart men inte uppgiven



O ESTADO DE S. PAULO

CADERNO 2

'Before the Rain' passa na Mostra de São Paulo



Fyrir regnið

PERLU

Fyrir regnið

PolyGram

Stereo

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Fyrir regnið

Совршената фотографија, секвенците кои претставуваат филмски простор на екстериери и ентериери се обликувани со снимање на различни локации од Македонија, од различни цркви и манастири. Авторот, со користење на различни ракурси и со посета на различни места, со мешањето на различни објекти со иста функција, како на пример, влезната врата од еден манастир со олтарот од друг манастир и со дворот од трет манастир – гради филмска слика на црква или манастир во која се случува еден или повеќе настани. Тој пристапува кон поврзување на фреските во нова целина, снимените фрески од разни манастири во филмот се сместени во еден заеднички хронотоп – на карпи или над манастирската порта, на сидовите од манастирот и при соединувањето на сите тие кадри во една секвенца – во филмот заедно се претставуваат како фрески од и околу еден манастирски комплекс. Сето тоа говори за вештината со која е работено врз визуелната концепција на филмот. Конечно, филмот како медиум го дозволува и го овозможува градењето секвенци сочинети од различни извори. Така во филмот, при патувањето на Александар, течат кадри во кои како содржина е опфатен прво урбан простор во Скопје, за да се прикаже потоа рурален предел со стари, руинирани, напуштени камени куќи, потоа и бачило од мариовскиот крај итн. При снимањето, забележливо се разликува просторот каде што живее македонската етничка заедница, од просторот на албанската заедница. Техниката на снимање потврдува каква вештина е вложена во обликувањето на визуелната нарација, на пример, примената на длабок фокус е карактеристика за повеќе кадри – еден од нив, на пример, е кадарот кога во далечината на патеката по која се движи Александар (кога решава да ја посети куќата во која живее Хана и притоа да го реализира ритуалот на гостување по враќање од странство со делење на подароци за нејзиното семејство) е издигната градбата на џамијата, како симбол на промената на просторот и преминувањето во зона која е различна од онаа каде што живее.



Визуелниот и наративен ефект на овој филм се заснова врз цитати и двојни кодови. Колку што во рамките на случувањата е поактуелна „бесмисленоста“ во која оптоварува нерационалното, хаотичното и насилното однесување, манифестирано на различни начини, толку постапките на креативното реконтекстуализирање и цитирање добиваат силен замав. Во вториот дел, насловен „Лица“, како фрагмент од поголемата целина, често ја слушаме репликата „Taking Sides“ („Заземање страна“) и во неа како да одсвонувачехо на драмата на британскиот драматург и сценарист Роналд Харвуд од 1995 г. под ист наслов – а во македонскиот превод на книгата преведена со зборовите „На чија страна“. Ако со толкувањето ги поврземе овие два текста, тогаш ја актуализираме врската меѓу драмата за вината на композиторот кој бил во служба на нацистичкиот режим во текстот на Харвуд, додека, пак, фотографот во сценариото на Манчевски е обземен од вина поврзана со епизода во која учествува во Босна. Имено, во потрага по содржина за репортажа тој провоцира убиство кое го поттикнал со прашањето: „Па овде нема што да се снима?“ за која говоревме погоре и така решава да се врати дома.

Во третиот дел од филмот под наслов „Слики“, Манчевски го актуализира проблематичното или нерационалното однесување на луѓето, она што го прават не ги води кон некоја цел, се губат суштината и смислата во однос на она што е поттикнато од потреба за одмазда, периодот од крајот на дваесеттиот и почетокот на дваесет и првиот век – е обележан со криза и радикални форми на релативизирање на вредносниот систем што се граничат со нихилизам, а на сметка на тоа, сите рационални дејствувања се поврзуваат со поседување моќ и контрола. Надминувањето на нихилизмот главниот лик од трите дела на филмот настојува да го реализира со враќање во родниот крај, со апсурдно и речиси проблематично потпирање врз идејата дека дома, меѓу своите, е сигурно.

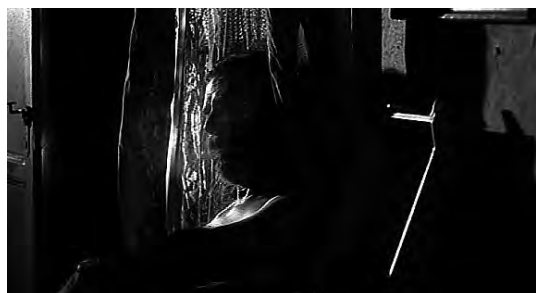
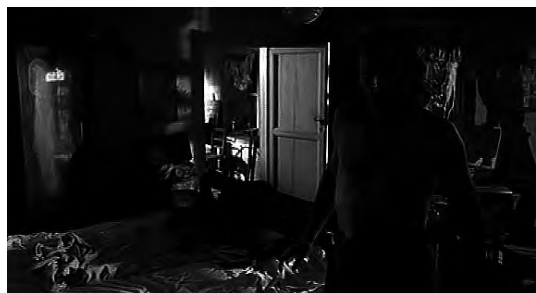
Така се повторува репликата упатена кон докторот за која говоревме порано, а во која тој смета





дека во Македонија нема зошто „да пукне“ или дека во Македонија нема причини за конфликт. Споменувањето на можноста за испитување на смртта на роднината на Александар (Бојан) преку

судови е исклучено кога толпата од селото тргнува во одмазда со цел да ја убие девојката според правилото „око за око, заб за заб“. Обидот на Александар да ја спаси Замира по молбата на Хана, жената



...не можам со себе да живеам...
...кога те гледам ваков!

што ја сакал и ја сака – ќе заврши со тоа што ќе ги предизвика своите роднини да пукаат во него. Тој ја држи девојката за рака и ѝ наредува да бегаш.

Таа се упатува кон манастирот каде што отецот Марко и Кирил ја напуштаат градината со патлици. Кирил молчи во име на дадениот завет на молчење, а стариот свештеник смета дека не може да замолчи пред убавината на езерото кое се простира пред неговите очи... Небото е затрупано со темни облаци, свештеникот укажува на тоа дека треба да се приберат, бидејќи *ќе врне, а долу*, мислејќи на селата, вели *сигурно веќе врне*. Небото се замрачува од темните облаци над главата на застреланиот Александар кој го вперува погледот за последен пат кон горе, повторувајќи ја репликата: „Пукај бе, братучед, пукај“, а веќе во следниот кадар – во крупен план е претставено парче сува и распукана земја врз која паѓаат првите капки дожд.

На крајот, ја одделувам секвенцата во која во сонот се појавуваат криците на жените кои оплакуваат, а во неа особено она што се чини дека останува постојана оска на сите филмови на Манчевски, а тоа е љубовта. Во сцената е имплицитно направено привукување и на времето во кое луѓето, иако идеолошки индоктринирани, сепак живеат според законот на „братството и единството“, а тоа време е копнеж кон кој се насочуваат стремежите на сите оние кои живеат со свеста за тоа дека е позначен човекот, а не новите идентитетски квалификации поврзани со националната припадност, со религијата или со јазикот. Од стариот куфер, Александар Кирков ги вади цигарите „дрина“, музичката фраза од песната „Сонувам“ (Сањам) на југословенската група „Индекси“, која ја надополнува семантиката на сликата со ново значење – тука за мо-

мент престанува музиката на групата „Анастасија“, со што се исклучува и факторот религија, идентитет, византиска традиција, а камерата се фокусира врз исечок од весникот „Нова Македонија“, со ликот на Тито...

Оваа секвенца најавува низа нови елементи кои Манчевски ги развива во своите следни филмови, во ниту еден од нив не напуштајќи ја идејата за постоење на едно основно јадро врз кое кружат другите приказни – а тоа *јадро е љубовта*. Тој со својот филм сосема отворено упатува на тоа дека анксиозноста на постмодерната култура се заснова врз преголемата слобода на барањето задоволства и моќ – наспроти и на сметка на премалата сигурност на човековиот живот и хуманото живеење. Она што постои во најмала мера – создава најсилен копнеж, создава нагон насочен кон стекнување на она што најмалку се има, а во контекст на поетиката на авторот – тоа се љубовта и мирот. Главниот лик, во една реплика, ќе каже: „Мирот е исклучок“. Зигмунд Бауман го посочува парадоксот кој се однесува на противречниот и парадоксален однос помеѓу сигурноста и слободата, како и парадоксалниот и контрадикторен начин на однесувањето на луѓето, каде што човек еднаш постапува духовно посветен на креацијата во уметноста, и пак тој истиот, во следната ситуација е подготвен да убива за одмазда. Со осврт врз Фројдовите анализи, Бауман укажува на тоа дека не постои среќа во ситуацији кога слободата е во однос со многу малку сигурност, а тоа важи и за проблематичната среќа кога, пак, постои премала слобода и преголема сигурност, бидејќи така господарат контролата и надзорот, а слободата е минимизирана.

Оваа студија им ја посветувам на директорот на Кинотеката на Северна Македонија – Владо Ангелов и на мојата колешка Дамјана Ивановска, кои заедно со академик Марјан Марковиќ – вложија огромна енергија во реализација на една, според мене, субверзивна акција, во која за прв пат МАНУ, по предлог на Кинотеката, а на чело со академикот проф. д-р Таки Фити – се согласи да оствари одбележување на 25 години од продукцијата на еден уметнички филмски текст каков што е ПРЕД ДОЖДОТ, чие значење и вредност во означениот период се потврдуваат како врвни и покажуваат како уметничката култура може моќно да комуницира со светот. Остатокот од текстот му е посветен на филмот ПРЕД ДОЖДОТ и на Милчо Манчевски. Без волјата и енергијата која ја вложија сите овие луѓе – ова одбележување никогаш немаше да се реализира на ваков издржан и убав начин.

Славица Србиновска,
професор на Катедрата за општа
и компаративна книжевност при УКИМ

Литература:

1. Felman, Shoshana. 1977. "Turning the Screw of Interpretation." *French Studies*, No. 55/56, Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise. pp. 94-207. Yale University Press.
2. Brown Keith and Manchevski, Milco. 2008. "An Interview with Milco Manchevski", *World Literature Today*, Vol. 82, No. 1 (Jan. - Feb.), pp. 12-15.
3. Benjamin, Walter. "On the Concept of History". 1974. *Gesammelte Schriften* I:2, Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. http://www.arts.yorku.ca/soci/barent/wp-content/uploads/2008/10/benjamin-concept_of_history1.pdf & <http://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm>.
4. Iser, Wolfgang. 1980. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore. John Hopkins University Press.
5. Iordanova Dina. 2000. "Before the Rain in a Balkan Context." *Rethinking History. The Journal of Theory and Practice*. Vol.4 Issue 2, pp.147-156. Published on line 08 Jun 2011.
6. Iordanova Dina, 2001. *Cinema of Flames.balkan film, Cultue and the Media*.British Film Institute.
7. Zizek, Slavoj. 1997. "Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism", *New Left Review* V225 (September/October), pp. 30-38.
8. Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Chaiers du cinema& Galimard &Seuil.
9. Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of the Others*. New York: Picador, Farrar &Straus &Giroux.



КИНОПИС

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

Број 57/58(31), 2020
ISSN 0353-510 X

Издавач
Кинотека на Република Северна
Македонија

„Никола Русински“ 1
П.Ф. 16 – 1000 Скопје
Телефон: +389 2 3071814
Факс: + 389 2 3071813
e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk
веб-стр.: www.maccinema.com
ж.ска: 180100874560310

За издавачот
Владимир Љ. Ангелов

Главен и одговорен уредник
Петар Волнаровски

Редакција
Илинденка Петрушева
Валентино Димитровски
Роберт Јанкуловски
Атанас Чупоски
Александра Младеновиќ
Александар Трајковски
Стојан Синадинов

Дизајн
Ладислав Цветковски
Розалинда Т. Илиевска

Лектура и коректура
Сузана В. Спасовска

Превод на англиски
Петар Волнаровски

Превод од германски
Ана Рисаfoва

Превод од албански
Арсим Љесковица

Редактура
Петар Волнаровски

Печат
КОЛОРИНТ ДООЕЛ - Скопје
Тираж: 400 примероци

„Кинопис“ е запишан во
регистарот на весници со решение
бр. 01-472/1 од 26.06.1989 на
Секретаријатот за информации
при Извршниот совет на
Македонија

KINOPIS

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

Num. No. 57/58(31), 2020
ISSN 0353-510 X

Publisher
Cinematheque of Republic North
Macedonia

P.O. Box 16, Nikola Rusinski 1,
1000 Skopje,
Phone: +389 2 3071814
Fax: +389 2 3071813
e-mail: kinoteka@ukim.edu.mk
web: www.maccinema.com
Current Account Number:
180100874560310

For the Publisher
Vladimir Lj. Angelov

Editor in Chief
Petar Volnarovski

Editorial Board
Ilindenka Petruševa
Valentino Dimitrovski
Robert Jankuloski
Atanas Čuposki
Aleksandra Mladenovikj
Aleksandar Trajkovski
Stojan Sinadinov

Design
Ladislav Cvetkovski
Rozalinda T. Ilievska

Proof read by
Suzana V. Spasovska

Translation to English
Petar Volnarovski

Translation from German
Ana Risafova

Translation from Albanian
Arsim Leskovica

Correction
Petar Volnarovski

Print by
КОЛОРИНТ ДООЕЛ - Скопје
Copies: 400 copies



ФИЛМОВИТЕ И РЕЖИСЕРСКИОТ СТИЛ НА ФЕЛИНИ



• «'CITY OF WOMEN' IS A FILM ABOUT A MAN WHO INVENTS WOMAN» - FELLINI

FEDERICO FELLINI CITY OF WOMEN_x



Make 11.Dox

Фестивал на креативен
документарен филм
Creative Documentary
Film Festival



19 - 26.08.2020
Merge with Silence

www.makedox.mk

11. МАКЕДОКС, 2020

