КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



киноточен месечник

15

СКОПЈЕ, 1979

СОДРЖИНА

ПОВОДИ

Милтон Манаки и неговото дело
- Милтон Манаки - првиот кинематографски зограф на Балканот. 6
- Зборуваат за Милтон Манаки. 14

АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

Македонските кинематографи во минатото
- За првото кино во Битола зборува Александар Чому. 23
- Македонските кинематографи во 1935 год. . 25

За македонскиот документарен филм
- Македонската документаристика. 28
- Филмографија на македонскиот документарен и краткометражен филм за периодот 1945-197о година. 36

ТЕМАТСКИ БЛОК: ЗА И ОКОЛУ ФИЛМСКОТО СЦЕНАРИО

Од македонското филмско творештво
- Четири одломки од размислувањата на тема "Литературата и филмот" 72
- Драматургијата во македонскиот филм. . . 74
- За "Кинотечниот месечник" зборува академикот Славко Јаневски, автор на сценариото за филмот "Волча Ноќ". 8о
- Фрагменти од сценариото за филмот "Волча ноќ" и романот "И бол и бес". . . 82

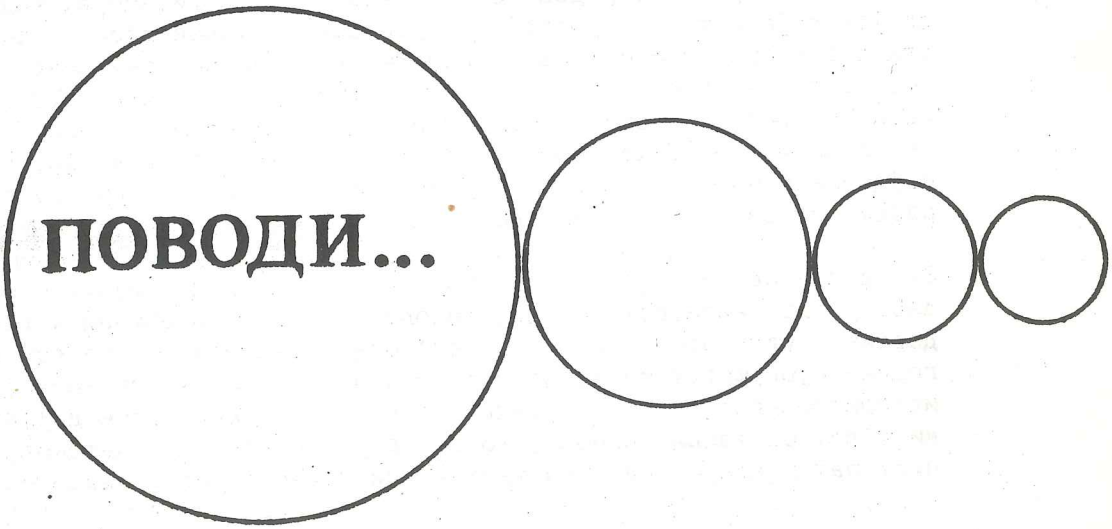
ОД ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ
- Сценарио (превод). 89
- Книжевноста и филмот (превод). 96

КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР

- Наместо "Ин меморијам"
  Жан Реноар и неговите средби со
  непоминливоста. 1o8
- Од фондот на кинотечната библиотека. . 112






ПОВОДИ...

☆☆☆

и личности ја сочинуваат историјата на човештвото,поточно нејзиниот кинематографски релевантен дел, трајно бележејќи ги на своите страници делата и имињата на личностите поврзани со тие значајни настани.

За да го достаса денешниот висок степен на цивилизацискиот развој, историјата на човештвото забележала повеќе такви настани и имиња, при што на некои од нив им ја подарила благонаклоноста, доделувајќи им фундаментално, зародишно значење.

Бездруго такво е светлото име на Кирил,кој заедно со својот брат Методиј, уште во деветтиот век од нашата ера ја основоположил словенската глаголска писменост.

Требало да одминат цели десет векови па еден друг вид писменост, таканаречена визуелно-кинетична,да ја основоположи еден доблесен иноватор, Louis Lumière, кој, исто така помогнат од својот брат, Auguste, кон крајот на XIX- от век, поточно во 1895 година,во Париз ги прикажа своите движечки слики.

Требаше да поминат само десет години од овој значаен настан, па фрапантниот пронајдок на француските индустријалци, во 1905 година да стигне и на Балканот.

Камерата носеше фабричен број 300.Неа од Лондон ја испрати Јани Манаки, на адреса: Милтон Манаки, фотограф -Битола.Младиот Милтон веднаш започна да ги "слика" првите подвижни фотографии, на овој во тоа време зафрлен но невралгичен дел на Европа...

И, како што Кирил со својот брат Методиј ја основоположи словенската писменост врз јазикот на македонските Словени и го создаде првиот словенски литературен јазик,така Македонецот Милтон Манаки со помошта на својот брат Јани ја создаде првата "кинематографска писменост" на Балканот.

Бездруго длабока, иако своевидна, е творечката врска на основоположниците на овие два вида писмености, со самото тоа што тие почувствувале потреба, секој во своето време и во својата средина, да создадат творечки иновации со кои ги поврзале вековите и местата, со јасни и трајни наследства и живи сведоштва.

Зарем такво едно меѓувековно поврзување не се и "генетските инспирации" што фотографот Милтон Манаки, веројатно под влијание на својот брат сликар Јани, ги наоѓал во нашето богато фрескосликарство,низ векови оттраено со своите зографски вредности и со пребогатиот и ликовен драматизам.

Можеби не сосема јасно осознаена но бездруго длабоко почувствувана е оваа зографска инспирација, за што потврдно све-

дочат и многуте фототворби од првиот чисто фотографски период на Милтон Манаки, Драматизмот на темите и ликовите од нашето средновековно и подоцнежно фрескосликарство го наоѓаме во многуте фотографии на Манаки. Најкарактеристично за ова сведочи сочуваната фотографија на измачената мајка со изгладнето бебе во скутот и со уште четири исушени од глад деца, од времето на пеколното двегодишно бомбардирање на Битола во Првата светска војна. Како да се симнати од некоја наша средновековна фреска маченичките лица на мајката со децата,при што неоспорливо ни се наметнува споредбата со мотивот "Оплакување", толку често срекаван во нашето фреско - зографство.

Зограф на стаклена фотоплоча, живописец на 35 мм киноцелулоид, фотохроничар и кинодокументарист по вокација, Милтон Манаки со својата дарба на селективен опсерватор почувствувал творечка потреба исто како и неговите зографски предци, да ги наслика и да ги овековечи одредените настани, личности и историски збиднувања со творечки богатата палета на својот фотоапарат и со остроко даровитиот кист на неговиот објектив.

Така, тој остави трајни сведоштва за маките и страдањата на своите современици што се бореле за своја национална и социјална слобода и низ долготрајна и макотрпна борба ја извојувале.

Но, тој не би бил целосна творечка личност кога би се задоволил само со фотофиксациите на мигот од настанот; тој имал творечка потреба оживеано да го кинозографира за живописно да стане поцеловит и документаристички поживотворен.

Токму затоа младиот фотограф Милтон Манаки (роден во 1880 година) кој во 1905 година немал ни цели дваесет и пет години, воодушевен од кинокамерата Зоо што му ја подарил неговиот брат, за извесно време го оставил својот фотографски апарат и започнал да слика на еден чуден начин: не го подигал веќе капачето пред вкочанетите луѓе во своето ателје од разнобојно стакло... туку изглевувал надвор, на улиците и,вртејќи ја рачката на својата дрвена кутија, не ги запирал луѓето да застанат и заземат поза за сликање.

Така започна првото живо зографирање на филмска лента кај нас. Првото такво кинематографско зографирање младиот Милтон Манаки го направил уште веднаш по добивањето на камерата Зоо, и тоа во еден сончев мајски ден во 1905 година, кога во домашниот двор ја снимил својата 117 годишна баба како заедно со своите внучиња, брзо го врти чекрекот и вредно преде.Тоа е всушност првиот кинематографски кадар што го снимил Милтон Манаки, воопшто, првиот филмски кадар снимен на Балканот,а неговата 117 годишна баба е првата "филмска звезда" на нашиот филм,додека Битола станал првиот "филмски град"на Балканот.

Уште од порано познат како добар фотограф, а сега и како мајстор што произведува и живи слики, тој ја добил звучната титула ДВОРСКИ ФОТОГРАФ И ФОТОКИНЕМАТОГРАФ.

Таа за тоа време значајна титула, Манаки не ја добил случајно,

Во тие години, односно кон крајот на XIX и почетомот на XX век, Битола како значаен трговски центар со околу 9о.ооо жители претставувал голем и модерен град чија економска моќ ја сочинувала развиената трговија со Солун, Елбасан,Ниш, Белград и Виена.Како еден од поголемите градови на тогашната Отоманска империја, Битола бил и седиштето на конзуларниот кор од повеќето европски држави. Тогашните разни дипломатски свечености фотографски ги овековечувал младиот и вреден Милтон и така, пополека, почнал да ги комплетира и приватните фотоалбуми на тие конзуларни лица. Манаки станал познаник на многу тогаш угледни личности, за што сведочат и фотографиите ба скоро сите тогашни конзули во Битола, потоа на Абдул Керим паша,на Нијази-бej и не големиот комедиограф Бранислав Нушиќ кој во тоа време во Битола престојувал во својство на српски конзул. Така, Милтон манаки станал познат и признат фотограф. Материјално добро ситуиран,тој со својата нова филмска камера, отпрвин аматерски, снимал филмови за свое лично задоволство. Со време, полека, во него се јавила една нова репортерска страст. Снимал многу и насекаде низ градот. Подоцна ја натоварил својата камера на маска и пошол во околните места да снима. Како "дворски фотограф",од битолскиот валија добил ферман за слободно снимање по околните места и села.

Во деновите на Илинденското востание немирниот репортерски дух на Манаки се снашол така што ги опил своите турски чувари и самиот отишол во шумите каде што ги снимал македонските востаници. Од тие славни историски дни на македонскиот народ се сочувани многу фотоси, покрај некои мошне интересни филмски документи. Веднаш по Илинденското востание го снимил запаленото Крушево. Така, камерата на првиот филмски снимател на Балканот го забележала и овој голем настан во македонската историја.

За жал, сите тие тогаш снимени, скапоцени филмски репортажи се сочувани во многу мал број. Снимајќи сосем аматерски,без специјална лабораторија за развивање и копирање на филмска лента, тој снимениот материјал само го складирал, со надеж дека подоцна лабораториски ќе го обработи. Меѓутоа, времето го направи своето. Тогашните сè уште неусовршени и слаби емулзии на филмската лента биле подложни на брзи хемиски распаѓања и, така, голем дел од тој скапоцен филмски мате-

ријал пропаднал.Но, сепак, и материјалот што останал претставува скапоцена вредност за историјата на Македонија.

Подоцна, еден дел од својата фотографска лабораторија, Манаки приспособил за обработка на кинематографска лента и, на буквално мануелен начин, тој развивал и копирал парчиња филмски ленти од 25 до 3о метри. Тоа е макотрпна работа што овој филмски ентузијаст ја вршел со задоволство. До денес се сочувани неговите две најпознати филмски репортажи:една за доаѓањето на турскиот султан Решад V во Битола,а другата за Младотурската револуција и демонстрациите по битолските улици во 19о8 година.

Само по четири години, со почетокот на Балканската војна почна најголемата активност на филмскиот репортер Милтон Манаки. Уште од првите денови на војната тој со својата камера се најде на фронтот и така стана и наш прв воен филмски репортер. Од тие дни се зачувани доста репортажи од борбите на фронтот: заробувањето на турските војници, влегувањето на српската војска во Битола итн. Одвај стигнувајќи да ги развие и да ги копира овие свои први воени репортажи, Манаки мораше да оди повторно на фронт...

Започна Првата светска војна!... Еден истрел во Сараево ги донесе топовските гранати во Битола...

Првиот "филмски град" на Балканот сега станува ателје каде што можеше да се снима вистинска војна. Денонокните бомбардирања на Битола го претворија овој убав голем град во пламен и пеплиште. Пламенот во 1916 година ги голтна и многугодишните скапоцени филмски трудови на првиот снимател на Балканот.Но, за среќа на сите, еден дел од своите документарни снимки Манаки успеал да спаси , а ја истргнал од огнот и својата камера 3оо.

Кој знае уште што и какви творечки особености ќе можевме денес да забележиме и какви сѐ естетски анализи ќе правевме на делата на овој пионер на светската и нашата кинематографија, ако во деновите на растежот на светската кинематографија овој филмски човек не живееше во тогашната балканска ветрометина,што ја пустошеа војните и каде што владееше немаштијата. Токму затоа, т.е. по силата на настаните, Манаки можеше да стане ништо повеќе одошто филмски репортер и како таков да остане само пионер на нашата кинематографија.

Во исто време, во мирните периоди на Европа првите пионери на кинематографијата веќе стануваа синеасти. По браќата Lumière, кои главно снимаа кратки репортажи од секојдневниот живот во Франција,се појавил Georges Méliès,првиот синеаст кој филмската камера ја користеше за снимање реконструирани драмски и комедиографски стории. Почнаа да се градат првите филмски ател-

јеа, се ангажираа актери и почнуваше раѓањето на играниот филм, т.е, создавањето и развивањето на новата индустријализирана кинематографска уметност.

Искуствата што ги стекнувал со снимањето на филмските репортажи,живиот дух и вредната рака, Манаки бездруго би ги користел за унапредување на своите први кинематографски потфати,ако војната не го уништеше материјално. Преку својот брат Јани, тој одржувал контакти со разни културни центри во Европа. Тамошните први синеастички искуства од снимањето на некои драмски или комедиографски аранжирани сцени со актери Манаки, бездруго, би ги користел зошто за таков потфат тој во Битола имал можности; во тоа време во овој град гостувале разни театарски трупи. Ако ништо друго, за почеток тој би снимал театарски претстави и по угледот на своите далечни европски колеги, би создал снимен театар. Но, сето тоа, го спречил и го однел воениот виор. Останале само мечтите и желбите. А, времето го правеше своето...

Во Европа и Америка веќе се формираа моќни продуцентски центри со големи индустриски капацитети, кои исфрлуваа илјадници метри снимена лента, создавајќи една нова индустријализирана културна институција, наречена кинематографија. Таа набрзо го стекна правото на граѓанство и стана една од водечките,најмасовни културно-забавни атракции. Во сите градови во светот, како печурки по дожд , никнуваа "биоскопи", во чии затемнети и сѐ помодерни киносали се проектираа чудесните подвижни слики од светските "фабрики на сништата".

Таков еден "биоскоп", по Првата светска војна беше отворен и во Битола. Неможејќи да продолжи со снимање и производство со филмови, Манаки, заедно со својот брат отворил кино, така сепак, останал близок на филмот, овојпат, само, низ неговата репродуктивна кинематографска функција. Но вечно немирниот дух на Милтон не го остави пасивен кон снимателската творба и тој повторно ја става во мануелен погон својата "камера 3оо". Помеѓу двете војни тој често се среќава на разни свечености и празници.Така, мојата прва средба со неговата камера со случи во втората половина на 3о-ттите години на еден карневалски ден во битолскиот Широк сокак. На мојата детска љубопитност, за дрвениот апарат на кој рамномерно вртеше една рачка, Манаки и одговараше со нему својствената ведрина и едноставност. Тој ми ги објаснуваше "кинематографските тајни" со таков занес и сугестивност што наполно ја плени мојата детска фантазија и предизвика во мене еден чуден немир кон она што тој го наречуваше кинематографија... Оттогаш често одев во неговото ателје!...

И уште многу години по тоа тој снимаше и создаваше една визуелна историографија на својот крај, кинозографирајќи ги тешките години на војните, маките и страдањата на своите сонародници како и радостите на своите сограѓани, од првите денови на ослободената Битола. Манаки, меѓу првите, на 4 ноември 1944 година излезе на битолските улици со својот фотоапарат и со кинокамера-

та за да го забележи историскиот настан на ослободувањето на градот од партизаните на Седмата македонска ударна бригада. Снимаше одвреме навреме и други историски и секојдневни настани, документаристички сцени од обновата и растежот на својот град. Овој пионер на кинематографијата така стана македонска фигура во развојот на младата македонска и југословенска филмска уметност. И кога на југословенските и светските филмски екрани се појавија првите македонски филмови снимени од неговите помлади пионери, неговото филмско дело доживеја полна сатисфакција. Така, во првите денови од основањето на Сојузот на филмските работници на Југославија, Манаки стана негов активен член, а Друштвото на филмските работници на Македонија го избира за свој доживотен почесен претседател.

Иако веќе во години, Манаки и натаму беше присутен на битолските улици со својата камера 3оо. Се што претставуваше значаен настан во динамичното живеење на ослободениот град, тој не пропушташе документаристички да го зебележи. Покрај низа снимени материјали, ќе го издвоиме оној од 1957 година, кога другарот Тито ја посети Битола. Манаки беше меѓу првите фото и кинорепортери на железничката станица каде што го снимаше пречекот на саканиот гостин.

Во тоа време тој имаше направено една мала лабораторија, каде што мануелно ги развиваше снимените филмски ленти.Меѓутоа, никогаш не успеваше да развие толку колку што снимаше. И, така, голем дел од тој снимен материјал остануваше неразвиен. Во тоа имав можности лично да се уверам во 1957 година, кога во знак на признáмие за неговото филмско дело, "Вардар-филм" го прифати мојот предлог да направи прва филмска репортажа за овој пионер од нашата кинематографија. Се почувствував почестен и среќен што по сопствено сценарио ке можам да ја режирам првата документаристичка репортажа за човекот што беше инспиратор на мојата професионална филмска определба. Кога стигнавме со екипата во Битола го најдовме во неговото ателје со камерата 3оо. И самиот подготвен за снимање... и, се разбира, учителот имаше предност.Прво тој нас не сними, а потоа ние пристапивме кон снимање на репортажата за неговиот творечки живот. Иако, за жал, негативот на нашата репортажа пропадна во скопската поплава во 1962 година, дел од тој материјал подоцна целосно го искористи режисерот Бранко Ранитовиќ и тоа со оригиналното монтажно и звучно оформување, во неговиот документарен филм Камера 3оо.

Оценувајки го филмското дело на Милтон Манаки како значаен придонес на историската ризница на светската, одделно на македонската и целокупната југословенска кинематографија, Југословенската кинотека на една своја пригодна свеченост му оддаде високи признанија на Манаки. Потоа следуваа и други признанија. На Шестиот фестивал на југословенскиот филм во Пула, каде што се прикажуваа

неколку негови филмови, беше поздравен со бурни аплаузи од десетина илјади гледачи. Бездруго, најголемо признание Манаки доби на Десеттиот белградски фестивал на југословенскиот документарен и краткометражен филм во 1963 година, каде за неговото животно дело му беше доделена специјална диплома како пионер на југословенскиот филм и парична награда од Фондот што го формираа заеднички сите југословенски филмски претпријатија.

И токму по една година од добивањето на ова најголемо признание, во деновите кога се подготвуваше да замине и да присуствува на Единаесеттиот фестивал на југословемскиот документарен и краткометражен филм во Белград, на 5 март 1964 година престана да бие животниот пулс на Милтон Манаки во неговата Битола.

Престана животот,но остана делото да живее и да сведочи за еден богат творечки живот и за едно, исто така, богато и бурно време.

"Движечките слики" на првенецот на "цивилизацијата на сликата" во овие краишта на Европа остануваат монументи еднакви по свијата вредност со ликовните творби на нашите зографи, воспоставувајќи еден временски дислоциран континуитет помеѓу две раздобља со снажно творечко меѓувлијание. Врежувајќи ја документаристички вистинито стварноста на своето разбрануване време, Манаки ги постави основите на еден филмски документ што ја имаа медиумската сила да трае и да оттрае, за следните поколенија, за да им го открие "визуелниот изглед" на историската вистина за Македонија и историските перипетии во кои ја вовлекоа вековните збиднувања.

Манаки во таа смисла, практично и творечки ја верифицира тезата дека "филмот е пишување во слики", пишувајќи ги визуелно во својата кинетичка "историска фреска" тогашните историски настани во Македонија. Така, тој стана и остана првиот визуелен историограф и кинематографски зограф на едно време, а за нас и за идните поколенија, и пионер на нашата македонска и југословенска кинематографија.

Димитрие Османли

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

ЗБОРУВААТ ЗА МИЛТОН МАНАКИ...

ДЕЈАН КОСАНОВИЌ, професор на Факултетот за драмски уметности во Белград.

Без оглед на тоа колку го цениме Милтона Манаки и колку знаеме за него, кога по некој посебен повод ќе погледнеме колку е направено за него и за неговото дело, ќе видиме дека сме направиле многу малку, а неопходно е да се направи многу. Имено, ние се задоволивме со фактот дека Милтон Манаки е наш,домашен човек кој прв на територијата на Југославија зел камера во своите раце. Тој, со својот апарат, прв ги снимил првите документи и тој е првиот кинематографски снимател во Југославија. За жал,потаму од ова не отидовме. Ние знаеме што тој снимил, неговите филмови се идентификувани, но не се доволно проучени. Потребно е да се утврди што се наоѓа на одделни снимки.

Постои и цела низа други активности што треба да се превземат не само за Манаки туку и за неговиот брат Јанаки, зашто тие двајцата се и пионери на фотографијата на територијата на Југославија. Можеби документите што ги оставиле во областа на фотографијата се уште позначајни,ако се разгледува филмот од една, а фотографијата од друга страна. Мислам дека тие во областа на фотографијата оставиле огромно, но сѐ уште непроучено дело. Колку браќата Манаки биле значајни како фотографи може да ни посочи и фактот што во еден албум со фотографии за Балканот објавен во Париз во 1907 година се објавени неколку нивни фотографии.Значи, нивните фотографии уште во 1907 година стасале во Париз. Или, пак, да кажеме дека во 1912 година во Белградскиот илустриран мал журнал скоро редовно се појавувале фотографии на браќата Манаки од Битола (како што биле и потпишувани). Овие фотографии прикажуваат разни настани во врска со Првата балканска војна, потоа портрети на некои значајни војсководители од страната на сојузниците (тука била фотографијата, на пример, на војводата Мицко) и српските и грчките генерали, како и фотографии на турски војсководители, кои во таа војна командувале на другата страна од фронтот итн. Значи, во 1907 година браќата Манаки биле познати како фотографи во светски размери. Да спонам и тоа дека во 1906 година тие учествувале на една фотографска изложба во Букурешт, во Романија. Заради ова мислам дека, покрај проучувањето на значењето на Милтон Манаки како пионер на кинематографијата на територијата на денешна Југославија, треба добро да се проучи и значењето на браќата Манаки како пионери на фотографијата. За нив веќе триесетина години се пишува,но не постои никаков посериозен труд со научно-истражувачки изработена документација за тоа што тие точно направиле за развојот на фотографијата и кинематографијата во Македонија, а со самото тоа и во Југославија. Една таква публикација,всушност,допрва треба да добиеме. Јас сум длабоко убеден дека една од многубројните ак-

тивности на Македонската кинотека ќе биде насочена токму во овој правец, со што на овие пионери на фотографијата на филмот во Македонија и Југославија би им се укажала врвната почест. Тука мислам на објавувањето на една поголема монографија или зборник на трудови во кои по пат на научно-истражувачки метод, на сите заинтересирани што го проучуваат минатото на југословенскиот филм и на оние што го сакаат филмот и културната историја, ќе им се пружат квалификувани и проверени податоци за целокупната работа на Милтон Манаки.

Во големото воодушевување што меѓу нас се наоѓа пионерот на филмот на Балканот и што можевме со него да разговараме, да го запознаеме, во сите тие разговори, за жал, ние многу работи пропуштивме да дознаеме директно од него и мислам дека докрај не ја искористивме можноста да чуеме како, зошто и под кои услови почнал да снима филмови. Така, денес многу работи што можевме да ги дознаеме непосредно во разговор со него мораме да ги реконструираме.

Јас лично имав можност лично да разговарам со него 1963 година, кога бев директор на Фестивалот на југословенскиот документарен и кусометражен филм во Белград, кога Манаки беше наш почесен гостин и кога за своето животно дело доби една специјална награда и специјална диплома за жирито. Престојуваше тие десетина денови во Белград, ги гледаше нашите современи документарни филмови и притоа доста разговаравме за неговата работа. Манаки веќе беше во поодминати години, тоа беше некаде една година пред неговата смрт, но одлично се сеќаваше за сѐ она што беше сврзано со почетоците на неговата филмска дејност. Би рекол дека, доколку денес постојат некакви празнини во нашите сознанија, тоа не е негова вина или недостаток во неговите сеќавања; тоа е наша вина затоа што не умеевме да му ги поставиме вистинските прашања. Постоеја тука и некои мошне згодни недоразбирања во разговорите со него. Си спомнувате, секако, за тоа кога во нашиот печат се појавија, помеѓу другото, и текстови во кои се тврдеше дека Манаки уште во 1903 година, за време на Илинденското востание, снимал со филмска камера во Крушево. Од друга страна, знаеме дека тој својата филмска камера ја добил дури во 1905 година. Јас сакав тоа да го проверам во разговор со него, па го прашав: "Чичко Милтоне, дали снимавте со камера во Крушево?" Тој ми одговори: "Снимав". Тоа малку ме зачуди, но во исто време и ме израдува зашто сега се менуваше податокот, па затоа реков: "Добро, чичко Милтоне, одевте баш во Крушево и снимавте со камера?" Тој ми вели: "Да, одев во Крушево и снимав со камера". Тогаш јас повторно: "Добро, а со каква камера снимавте?" Па со камера снимав" - ми одговара тој. "А дали ја вртевте онаа рачка?" - повторно прашувам. А тој строго ме погледна, се налути и ми одговори: "Глупост, како можев да ја вртам рачката, кога немав во тоа време камера со рачка туку имав камера без

рачка". Имено, кога разговаравме со Милтон, ја користевме нашата денешна терминологија,а чичко Милтон обично никогаш не велеше фотографски апарат туку камера и за фотографскиот апарат и за филмската камера. Според тоа, доколку изрично не се поставеше прашањето за која камера станува збор, тој велеше снимав со камера, мислејќи на фотографските снимки, па така дојде до таа заблуда во нашата историографија. Меѓутоа, тој точно знаеше и точно објаснуваше дека до 1905 година многу снимал со фотографска камера, со фотографски апарат и дека дури подоцна започнал да снима со филмска камера.

Постои уште еден интересен податок што го открив со разговорот со Манаки, а тоа е неговиот однос кон филмот. Тој фактички живееше од фотографијата.И спрема фотографијата се однесуваше како фотограф,професионално. Наспроти тоа, филмот беше негова голема и тајна љубов. Во животот често се случува таа тајна љубов по интензитетот на чувствата да ја надвладее основната професија и мислам дека наша среќа е што Манаки не му пришол на филмот како професионален експлоататор, зашто во тој случај филмовите што ги снимал би ги експлоатирал, би ги прикажувал, би ги продавал на други, па тие, најверојатно, би биле неповразно изгубени. Вакам тој на филмот му пришол како вљубеник. Филмот за него претставувал една мошне интересна форма на живи фотографии. Тој снимал, што се вели,за своја душа,а не за комерцијална експлоатација. Благодарејќи му на тој факт,ние денес имаме сочувано многу метри филмска лента од неколкуте илјади што ги снимил Манаки. Ако работеше во комерцијални цели,најголемиот дел од сето тоа денес не ќе постоеше.

(3 април 1979 година, во Скопје)

☆☆☆☆☆☆

ВОЈНЕ ПЕТКОВСКИ, филмски работник од Скопје.

Милтон Манаки го запознав уште за време на окупацијата,кога учев средно техничко училиште. Но, тогаш го знав само како фотограф. Кога во 1949 година се вработив во "Вардар филм" дознав дека е прв снимател на Балканот.

Во 1956 година Државниот архив го откупи материјалот од Манаки, но тоа беа само негативи во прилично лоша состојба поради несоодветните услови на чување. Постоеше уште еден проблем во врска со копирањето на тие негативи -разликата на перфорациите од оригиналните филмови на Манаки и оние од позитив-лентите што ги користевме ние. За да се спаси овој драгоцен материјал двајца лаборанти (еден од Тахнофилм и еден од Архивот) го однесоа материјалор во Белград. По извршените проби и консултации со соодветните стручњаци во Белград, беше заклучена дека материјалот треба да се однесе во Австрија каде што постоел

стручњак кој единствено можел да копира таков материјал.

Бидејќи добро го познавав процесот на лабораториската обработка на филмската лента, решив да пробам тука кај нас, да го ископирам тој материјал. Од Архивот добив едно парче негатив од филмовите на Манаки, Уште веднаш утврдив дека на 13 перфорации од негативот му одговараат 12 перфорации од позитив-лентата. Измина доста време додека теоретски го разрешив овој проблем, зашто најголема тешкотија беше да се синхронизира движењето на двете ленти од кои едната ќе оди побавно а другата побрзо, при што острината на филмот не смее да се изгуби. Вториот проблем беше тоа што филмската лента беше многу исушена, па при најмал потрес емулзијата отпаѓаше.

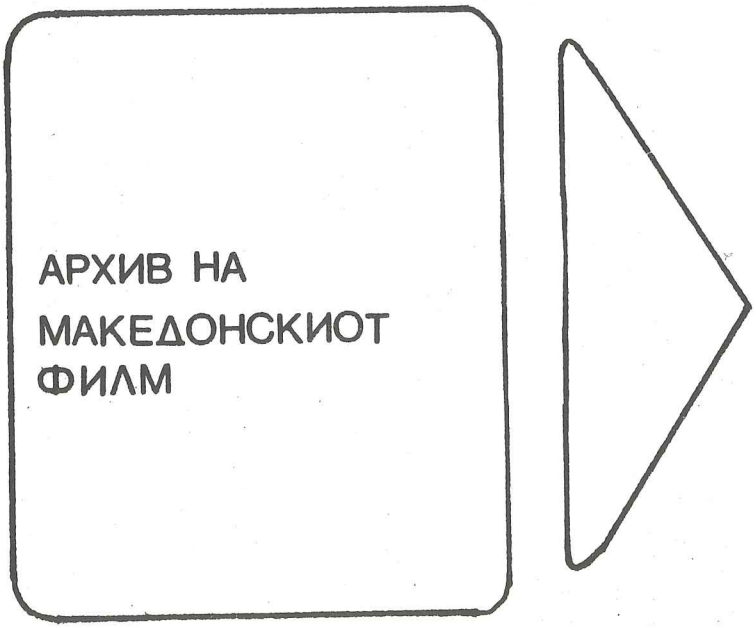
По теоретските разрешувања на основните проблеми преминав на практична работа. Заедно со еден механичар започнавме изработка на копир-машина која по двомесечна интензивна работа беше готова. Како погон ни пуслижи дребонгот од работилницата на која можев брзината на движењето на филмската лента да ја намалам до минимум. Си спомнувам, беше четврток и ние бевме подготвени да извршиме проба. Бидејќи не можевме да ја затемниме просторијата во која работевме, чекавме да падне мрак. Копиравме едно парче од триесетина метри, веднаш потоа го развивме и го пуштивме низ проекторот. Резултатите беа одлични. Утредента го повикавме директорот на Архивот да го види резултатот. Наредната недела ископиравме преку 1ооо метри драгоцен филмски материјал од кој направивме и дубл негатив и дубл позитив. Потоа закажавме проекција на која го поканивме и Милтона. За оваа проекција приспособивме проектор со брзина од 14 кв/ сек, бидејќи материјалот беше снимен отприлика на таа брзина. Манаки тогаш за прв пат виде што сè е снимено на тој материјал. ПОчна да раскажува каде и што снимил. Расправашее надолго и нашироко за снимањата на султан Решад, крал Александар како регент, потоа за разните свадби, погреби и други обичаи што ги забележала неговата камера 3оо.

(март 1979 година, во Скопје)








АРХИВ НА
МАКЕДОНСКИОТ
ФИЛМ

Рубриката "Архив на македонскиот филм" е трибина на сознанијата кои се резултат на една од основните функции на Кинотеката на СРМ - аналитички и документарно да го истражува македонското филмско творештво и практика .

Во рубриката "Архив на македонскиот филм" се објавуваат материјали и граѓа и историски, естетички и теоретски осврти за кинематографијата во Македонија од нејзините почетоци до денес.

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

Блок: Македонските кинематографи во минатото

ЗА ПРВОТО КИНО ВО БИТОЛА ЗБОРУВА АЛЕКСАНДАР ЧОМУ

Првото неподвижно кино во Битола беше отворено во 1913 година. Пред тоа во градот доаѓаа подвижни кина сместени во амбулантни коли што ги раководеа некои Италијани, за нивните имиња не се спомнувам. Претставите ги одржуваа во зградата на Театарот, кој во тоа време беше сопственост на Општината. Ваквите кина остануваа во Битола месец-два, во зависност од бројот на филмовите, па потоа заминуваа во Прилеп, Велес итн.

Како што веќе спомнав, првото неподвижно кино во Битола го отвори татко ми,Костадин Чому, во 1913 година. Киното го сместивме во закупената зграда на Театарот, во центарот на Битола. Називот му беше "Велика Србија". Си спомнувам дека, покрај нашите филмски проекции, во зградата на Театарот се одржуваа и театарски претстави, и тоа само еднаш во неделата. Струјата што ја користеше киното беше наша, сопствена, оти тогаш немаше електрични централи, па затоа бевме принудени да набавиме мотор, динамо и сѐ друго што е потребно за производство на електрична енергија. Кинопроекторите што ги инсталиравме во киното ги набавивме од Солун, од фирмата "Пате фрер". Работата врвеше добро, зашто сите вработени во киното беа заинтересирани за неговиот успех.

Инаку филмовите што ги прикажувавме претежно ги набавувавме од Солун, од компанијата НААР.Сега можам да наведам неколку наслови на кои добро се сеќавам: "Пропаста на Титаник", "Тигрис", "Кво Вадис", "Домино" (во два дела,овој филм се прикажуваше непрекинато три недели). Подоцна почнавме да соработуваме и со фирмата "Нордиш филм", од каде добивавме интересни драматични филмови, со главниот јунак Ипси Лантер. Програмата во киното се одвиваше скоро секој ден, со исклучок кога имаше театарски претстави, и тоа на системот нон-стоп. Дневните проекции обично започнуваа во 16 часот и се одржуваа 2-3 програми. Почетокот на филмските претстави ги најавуваше големото звоно што беше монтирано пред киното. Низ градот, во тоа време, се зборуваше дека звоното на киното на Чомовци ја надгласува дури и црквената камбана.

Инаку, една кинопретстава изгледаше вака: најнапред ќе прикажевме изгледи или репортажа, потоа главниот филм, и, за крајот,остававме по некоја комедија со Макс Линдер и други комичари. Филмските претстави ги придружуваше еден , да кажам, оркестар составен од две виолини и еден ут како придружба. Оркестарот го сочинуваа браќата Сламари и нивниот татко. Се сеќавам дека многу често свиреа фрагменти од операта "Травијата". Ете,

тоа беше звучната придружба во нашето кино кога филмовите сѐ уште беа неми.

Инаку, би спомнал дека првиот тон-филм со плочи го прикажа Пема, во своето кино, некаде кон 1928 година. Насловот на филмот, ако добро се сеќавам, беше "Скршени крилја".

Нашето кино имаше партер, галерија и ложи. Цените на влезниците беа - за прво место 1 дин., за второ место 3 гроша, за галеријата о,6о пари и за ложите 1,2о динари.

Имавме обезбедено и мошне интересна реклама- во печатницата на Ристо Кирија спечатевме пропагандни афиши за секој филм и ги делевме по дуќаните, на улиците. Потоа, пред киното имавме поставено две паноа на кои стававме оригинални плакати во боја. Фотографии немаше, поточно фирмите не ни испраќаа. Најинтересно нешто од рекламате беше палјачотоАлија, кој во придружба на двајца тапанџии и еден зурлаџија шеташе по улиците и по мостовите на Драгор и ги најавуваше претстојните филмски програми, на наш и на турски јазик.

Во киното работеа повеќемина. Ќе ги набројам,онака по сеќавање: еден работник кај централата, еден киноапаратер (се викаше Моис од Солун), еден помошник на апаратерот (тоа бев јас), потоа по еден распоредувач за партерот, ложите и галеријата, двајца чистачи, на благајната седеше татко ми , а имавме и преведувачи.

Што значи тоа преведувачи? Филмовите имаа натписи на странски јазици и ние моравме да ги преведуваме, така што тие преведувачи го испишуваа преводот на дијапозитиви со туш. Се сеќавам дека преведувач од француски јазик беше Наум Гогу.

Ќе спомнам дека во киното имаше пет ложи, од кои онаа најголемата беше , така да кажам, резервирана за конзулите и другите видни личности.

Киното работеше од 1913 до 1917 година, кога во воениот виор го напуштивме градот и заминавме за Солун. Киното го оставивме онака комплетно со сите апаратури и друга опрема. Кога се вративме во Битола во 1919 година, не најдовме скоро ништо.

Во 1924 година, татко ми, заедно со браќата Манаки, отвори ново кино со име "Корзо", но бидејќи работата не одеше многу добро, татко ми се повлече и на негово место дојдоа Дуратовци. Потоа дел од нашата техника префрливме во киното на Гранд хотел "Америка".

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

ПОДАТОЦИ ЗА МАКЕДОНСКИТЕ КИНЕМАТОГРАФИ ВО 1935 ГОДИНА, СПОРЕД ФИЛМСКИОТ ГОДИШНИК 1936-1937 ГОДИНА, ИЗДАДЕН ВО БЕЛГРАД

БИТОЛА (33.024 жители)

-КИНЕМАТОГРАФ "БАЛКАН", сопственик :Марко Димитријевиќ; апаратер: Михаило Пемовиќ; апаратура: Телевизија; прикажува звучни филмови, располага со 350 седишта, влезни билети по 3,4,6 и 8 динари, работи четири дена во неделата, програмата ја менува 4 до 5 пати месечно. Не врши прекин на работата.

-КИНЕМАТОГРАФ "ГРАНД", сопственик: Милорад Тодоровиќ; апаратер: Ристо Зердевиќ; апаратура: Телевизија; прикажува звучни филмови, располага со 350 седишта, влезни билети по 3,6 и 8 динари, работи четири дена во неделата, програмата ја менува 4 пати месечно. Не врши прекин на работата.

КИЧЕВО (6.382 жители)

-КИНЕМАТОГРАФ "ЦЕНТРАЛ", сопственик: Димитрие В.Јовановиќ; апаратер: Наум Чимговиќ; апаратура: Ернеман Круп 2; прикажува звучни филмови, располага со 70 седишта, влезни билети по 2,4,6 и 8 динари, работи три дена во неделата, програмата ја менува 2 до 3 пати месечно, во летните месеци не работи.

КУМАНОВО (16.984 жители)

-КИНЕМАТОГРАФ "ЈУГОСЛАВИЈА", сопственик Раде Станковиќ; апаратер Ќамил Реџеповиќ; апаратура: Телевизија; прикажува звучни филмови, располага со 250 седишта, влезни билети по 3,5 и 8 динари, работи шест денови во седмицата, програмата ја менува 8 пати месечно. Не врши прекин на работата.

ОХРИД (9.611 жители)

- КИНЕМАТОГРАФ "ОХРИДСКО ЕЗЕРО", сопственик и апаратер Јордан Петковиќ; апаратура: Сириус; прикажува звучни филмови; располага со 150 седишта; влезни билети по 2,4,6 и 8 динари; работи еден ден во неделата, програмата ја менува 4 пати месечно, во летните месеци повремено не работи

ПРИЛЕП (21.4о9 жители)

- КИНЕМАТОГРАФ "БАЛКАН", сопственик и апаратер Пане Напевиќ; апаратура Телевизија; прикажува звучни филмови, располага со 35о седишта, влезни билети по 3,4 и 6 динари, работи два дена во неделата, програмата ја менува 4 пати месечно, во летниот период врши прекин на работата.

- КИНЕМАТОГРАФ "ЗАНАЕТЧИСКИ ДОМ", сопственост на Прилепската занаетчиска набавно-продавачка кредитна задруга, апаратура: Филипс, апаратер: Ристо Зердевиќ, прикажува звучни филмови, располага со 4оо седишта, влезни билети по 3,4,6 и 8 динари, работи три дена во седмицата и на празник, програмата ја менува 4 до 6 пати месечно. Не врши привремен прекин на работата.

СКОПЈЕ (64.737 жители)

- КИНЕМАТОГРАФ "АВАЛА", сопственици Р.Кадмон и М. Нахмијас; апаратер: Абас Имеровиќ; апаратура: Телевизија, прикажува звучни филмови, располага со 5оо седишта, влезни билети по 5,6,1о и 12 динари, работи секојдневно, нема привремен прекин на работата.

- КИНЕМАТОГРАФ "КАПИТОЛ", сопственик: Јаков Мандил, апаратер Бранко Стојановиќ, апаратура Филипс, прикажува звучни филмови, располага со 35о седишта, влезни билети по 4,6 и 8 динари, работи секојдневно, програмата ја менува 5 пати месечно, не врши привремен прекин на работата.

- КИНЕМАТОГРАФ "ВАРДАР", сопственици Р. Кадмон и М.Нахмијас, апаратер Абас Имеровиќ, апаратура Пасент, прикажува звучни филмови, располага со 55о седишта, влезни билети по 5,5о, 6,5о,8, 1о и 12 динари, работи секојдневно, програмата ја менува 8 пати месечно, не врши повремен прекин на работата.

ТЕТОВО (16.212 жители)

- КИНЕМАТОГРАФ "БАЛКАН", сопственик Матија Максимовиќ, апаратер Јован Божиновиќ, апаратура Заис Икон, прикажува звучни филмови, располага со 32о седишта, влезни билети по 3,5 и 8 динари, работи четири дена во седмицата, програмата ја менува 4 пати месечно, во летниот период не работи.

- КИНЕМАТОГРАФ "ЛЕШКОВИЌ", сопственик Ѓорѓи Лешковиќ, апаратер Абас Имеровиќ, апаратура Филипс, прикажува звучни филмови, располага со 35о седишта, влезни билети по 2,4,5 и 6 динари, работи четири дена во седмицата и на празник,програмата ја менува 4 пати месечно, во летниот период не работи.

ВЕЛЕС (13.425 жители)

- КИНЕМАТОГРАФ "БЕЛГРАД", сопственик Никола Палеолог, апаратер Антун Фајдига, апаратура Телевизија, прикажува звучни филмови, располага со 2оо седишта, влезни билети по 3,5 и 8 динари, работи четири дена во седмицата, програмата ја менува 4 пати месечно, не врши повремен прекин на работата.

Блокот го подготви:

Илинденка Петрушева

★★★

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

Блок: За македонскиот документарен филм

МАКЕДОНСКАТА ДОКУМЕНТАРИСТИКА

Г.

Секогаш кога се пишувало за значењето на документарниот филм , а се пишувало(според историската хронологија) многу, имајќи ја предвид неговата основна вредност во создавањето на седмата уметност на 2о-тиот век, не се можело да се започне каква годе размисла, анализа или дефиниција, ако не се потенцирала неговата историска и животна трајност, неговата неизбришливост пред забот на времето. И секогаш пишувањата за документарниот филм започнувале од миговите на неговото спонтано,тукуречи, случајно заживување, како што тоа му се "случило"на Лимијер или на многумина кои на почетокот на столетието го следеа неговиот пат во пионерското, класично хипостазирање на новата уметност, на новиот медиум, кој токму низ документарниот филм ќе ја обезбеди својата суштина, својата уметничка именанентност и својата визуелно-фактографска метафизичност. Така, играта на случајот овозможи на Балканот да се појави Лимијеровиот современик - Милтон Манаки,тогаш сѐ уште далечен, маргинален следбеник на европската и светската цивилизација, чија камера 3оо ќе ги овековечи настаните, луѓето и времето на неговата родна Македонија,на тогаш развиениот конзуларен центар Битола.

Не можеме да се оттргнеме од впечатокот на "случајноста", во исто време восхитени од духот, еманципираноста и своевидното космополитско чувство на тогашните браќа од битолското трговско семејство Манаки, помалиот да порача нешто особено, тогаш модерно, на одреден начин "чудо" на своето време, а постариот брат, европски патник-и уметник, од патот во Лондон да ја донесе, ни помалку ни повеќе, едната од 3оо-те филмски камери произведени за светска продажба, во Битола, како подарок на љубопитниот Милтон. Така Милтон се најде пред тоа оптичко чудо -камерата и не му преостана ништо друго туку, совладувајќи ја постепено снимателската и фотографската техника, да се претвори во драгоцен хроничар на своето време,оставајќи филмски и фотографски материјали од непроценлива вредност за историјата на Македонија од почетокот на 2о-тиот век.

И денес, како многупати пред тоа, кога им се навраќаме на тие филмски бисери,остануваме восхитени пред едно сведоштво,длабоко благодарни на Манаки чие дело како да ни влева одредена сила, гордост, зашто снимените филмски документи од пред 7 децении говорат повеќе од сѐ, нивната убедливост и непобитност се оружје на историската вистина, . Не можеме

да останеме без восхит гледајќи ги филмските хроники од секојдневниот но бурен живот на Битола - тогашен центар, конзуларна метропола на Балканот во рамките на Отоманската империја. Нејзиниот градски пулс со сите еха на европското однесување (костимите и фустаните на битолчани),потоа импозантната архитектура во конзуларниот центар (на филмските материјали може да се забележи тогашната архитектонска мост-арка во центарот на градот, заедно со многу други зданија - сето тоа е трајно забележано во материјалите на овој наш прв филмски работник).

Посебно импресивно сведоштви што го овековечила Милтоновата камера е, секако,доаѓањето на султанот Решид во Битола и притоа големата воена парада низ преполнетите со луѓе улици.Своевиден "специјалитет" останува антологиската снимка - позирањето на султанот на молба од Милтон.

Снимателскиот инстинкт на Манаки секогаш ќе го упатува на самиот живот и на луѓето околу него. Поучен од искуството на долгогодишната работа, кога еднаш го снимале за филм,тој не случајно на прашањето што е тоа режија и како тој ја замислува - одговорил дека најголемиот режисер за него е животот во кој, каде и да се сврти погледот, веќе нешто се случува, нешто што претходно го изрежирал животот. За тој живот сведочат Милтоновите филмски документи. Меѓу нив ќе наидеме на една битолска сватовска поворка, потоа ќе видиме како група жени ткаат килими, а нивниот главен мајстор е Милтоновата баба, па сцени од оплодувањето на добитокот итн.

Посебно драгоцено сведоштво претставуваат филмските документи од револуционерните денови. Така, се редат кадри што ги прикажуваат обесените илинденци на еден битолски плоштад, па нередите по избувнувањето на Младотурската револуција, потоа снимки од балканските војни. И токму овие снимки на Милтон му ја донесоа и титулата прв воен снимател на Балканот.

Манаки зад себе остави и цела ризница фотографии што го надополнуваат неговото сведоштво за Битола и Македонија. Посебен впечаток оставаат фотографиите на кои можат да се видат илинденските комити, чиј изглед оддава чувство за исконска хероика.

Во секој случај, делото на Милтон Манаки не може да ја добие својата вистинска димензија со едно вакво бегло одбележување, тоа исклучително не обврзува на една аналитичка и студиозна конзервација и интердисциплинарна, детална обработка, која сѐ уште му ја должиме и за чие реализирање веќе се одзвонети и последните рокови. Овојпат, намерата ми беше само да ја потенцирам предисториската, би рекол, класична вредност и димензија на Милтоновиот опус, како увод во корелацијата со денешната, повоена,

социјалистичка кинематографија во СР Македонија,како неизоставен дел од севкупната југословенска кинематографија,дотолку повеќе што во нашите филмски истории, анализи и студии, кога се говори за југословенската кинематографија, името и делото на Милтон Манаки, со полно право, е прифатено како родоначалничко на еден поуниверзален план, како еден геоисториски ориентир што нѐ упатува на филмското пионерство на овој дел од Балканот.

II.

Нашата повоена,социјалистичка филмска документаристика мораше да ја преземе врз себе улогата на компензатор на претходниот историско-филмски вакуум. И не само тоа, таа мораше да се јави како градител на вистинската и организирана кинематографска дејност во рамките на,за прв пат во долгата и мачна историја, признаената македонска нација, државност и култура во рамките на братската југословенска заедница. Тоа,би рекле, ново пионерство, од национално- историски аспект,повоените снимателi, документаристи и реализатори на филмски репортажи мораа да го започнат во духот на сеопштата обнова и изградба на целата земја, со посебно чувство на егзалтација пред можноста да се прикаже дел од признаената македонска културна и национална традиција. Продорноста на филмската слика и моќта на камерата на нашите први филмски работници им ја гарантираа улогата на информатори, хроничари, но и воспитувачи на народот, како дел од осмислената пропаганда преку филмските журнали, хроники, репортажи и првите рекламни филмови.Таква мисија на филмските документи им беше доверена уште во првите документарни репортажи, снимени во 1947 година,чии наслови самите ја фиксираат идејната насоченост. Тоа се филмовите: "Жито на народот",чиј автор е Трајче Попов, и "Во избори со нови победи" на Коле Чашуле. Тој репортажно-документаристички тренд не само што ќе го карактеризира документаристичкото творештво во нашата Република во првата деценија по ослободувањето туку постепено, низ таа своевидна школа, ќе ги создаде предусловите за зреење и растење на авторскиот документарен филм кај нас, што во текот на 2 и пол децении, заклучно со денешните остварувања, ќе ги претставува најсветлите страници на македонската кинематографија, при што документарниот филм ќе биде нејзино суштинско обележје и уметничко достоинство. Но, враќајќи се пак на самиот повоен кинематографски старт, мораме да подвлечеме дека низ првоснимените филмски репортажи фактички се калеа идните стожерни креативни кадри, кои ќе го понесат основниот товар во градењето на македонската кинематографија, од кои многумина и денес претставуваат доајени на нашиот филм.

Во втората продукциска година, во 1948, со свои документарни репортажи ќе се јават,тогаш во улога на снимателирежисери, авторите Дрнков и Билбиловски,чии филмови: "Идните чувари на народното здравје" и "Сточарите денес",како и првоспоменатите од 47-та година, ја исполнија својата информативно-едукативна задача.

Со своето историско сведочење за етнографијата на Македонија, за тогашните стопански задачи, како и за новото општествено и партиско организирање, во првите пет повоени години,меѓу многуте,се издвојуваат документарните репортажи: "Првиот конгрес на КП на Македонија" на Трајче Попов, "Памук" на Кочо Недков, "По долината на Вардар", исто така, на Трајче Попов, кој во 1953 година ќе ја реализира и првата репортажа "Тито меѓу нас", од што ќе потекне и идната, традиционално-хроничарски создавана серија на нашите документаристи за Титовите посети во СР Македонија.

Во снимањето на првата филмска репортажа за посетата на Тито на нашата Република ќе земе учество и нашиот најстар филмски снимател и тогашен реализатор - Киро Билбиловски,кој исто така ќе ги реализира и своите репортажни првенци: "5 години на НР Македонија" и "Културниот живот во Македонија".

Интересно е да се подвлече дека во првата кинематографска деценија, во нашата Република ќе се појават имињата на оние автори (сценаристи, сниматели, режисери, композитори или монтажери), кои го сочинуваат првиот авторски круг на македонскиот документарен филм. Меѓу нив ќе има автори со директна филмска ориентација, а позабележлив ќе биде и бројот на наши познати писатели, кои своја изразна можност ќе најдат и во филмот. Така, бележиме десетина имиња: Јован Бошковски,Трајче Попов, Коле Чашуле, Јово Камберски, Благоја Дрнков, Киро Билбиловски, Ацо Петровски, Вељо Личеноски, Борис Бојаџиски ,Мишо Самоиловски, Љубе Петковски, Бранко Михајловски, Трајко Прокопиев, Славко Јаневски, Бранко Ивановски-Гапо, Димитрие Османли и уште неколкумина. Главно, слободно би можеле да потврдиме дека тоа се авторските профили што ги удрија темелите на повоената македонска кинематографија. Некои од нив не се меѓу живите, некои се повлекоа, а повеќето сè уште активни филмски работници кои, заедно со стасаните нови авторски генерации,го продолжуваат натамошниот растеж на нашиот документарен филм. Главна кинематографска карактеристика на тој прв период, секако, беше ентузијазмот и заедништвото во работењето на сите споменати автори, кои најчесто работеа тимски , се разбира, со нормална поделба на фаховите.

Секако, првичните остварувања во себе ги обединуваа елементите на репортажата, рекламниот документарен филм или пропагандниот, додека чистите документарци, оние авторските,сè уште беа реткост.

Најактивни, по природата на својата стручност, беа снимателите Билбиловски, Дрнков и Попов кои наедно се јавуваа и како реализатори на репортажите. Од друга страна,во еден ваков повод треба да потсетиме дека пионерството во т.н.етнодокументарец на својот грб го изнесе еден од најстарите филмски работници кај нас - Ацо Петровски, кој на стартот на својата кариера реализира низа значајни етнодокументарци, поточно направи етнографска филмска серија во која спаѓаат делата: "Дервиши", "Галичка свадба", "Велигденски адети", "Каракачани" и "Стара чаршија".

Во тоа време, еден од нашите подоцна поистакнати документаристи - Бранко Гапо, своите први чекори во филмот ги направи во рамките на категоријата на пропагандните (ЕПП) филмови; таков е неговиот "Огрев" и други. Гапо, заедно со Кочо Недков и Димитрие Османли, ќе ја претставуваа постарата средна генерација на македонските документаристи.

Кочо Недков во 1955 година ќе се појави со филмовите:"1о години слобоѓ мај" и "ПАЗ-воена готовност" (репортажа за тогашниот систем на народната одбрана, како едукација за противавионската заштита).Гапо, својот прв авторски документарец ќе го сними во 1956 година, според сценариото на Славко Јаневски - тоа е документарецот "Птиците доаѓаат", а Османли ќе се појави со својот документарен првенец "Распламтени факли". Идната година, реализаторскиот тандем: Гојко Секуловски -Ацо Петровски, според сценариото на Јован Поповски, ќе ја реализира триделната филмска репортажа "Со Тито низ Македонија",бележејќи ги настаните од тогашната посета на Тито на нашата Република.

Во меѓувреме, треба и тоа да се подвлече, филмската продукција на документарни репортажи постепено растеше за набргу да ја одржува бројката на десетина-петнаесет филмови годишно. Така,од само 2 филма во првата продукциска година (47) во 1953 година беа снимени вкупни 2о кусометражни филмови.

Трајче Попов и натаму ќе се јавува како авторска константа во нашата документаристика што ќе остане и до денес, со мали осцилации.Тој во 196о година ќе го сними својот авторски документарец "Шарпланинецот Мургош" (веројатно оттука ќе потекнува и неговата идеја за подоцнежниот поуспешен документарец на таа тема - "Свадбата на шарпланинецот"), а во 1962 година ќе го сними својот , исто така,познат документарец со тематика од нашето социјално-работничко движење - "Бараме леб".Во истата година Гапо го создава веројатно својот најдобар авторски документарец "Граница" чија филмска впечатливост и метафоричка ангажираност со поента за бришење на државните граници како сопирачи на меѓународниот хуманизам му овозможија учество на Меѓуна-

родниот фестивал во Оберхаузен, како прв македонски документарист.Во 1963 година режисерот Османли ќе го создаде својот прв позабележителен документарец - "Девојките од Мали". Истата година,по катастрофалниот Скопски земјотрес ќе бидат снимени серија разновидни документарни репортажи што претставуваат сведоштво за потресните последици од природната стихија,а истата година,како гостин на скопскиот продуцент "Вардар филм", режисерот Булаиќ ќе го реализира својот долгометражен документарец "Скопје 63" (првонаграден на Белградскиот мартовски фестивал).

Во 1965 година двајца наши документаристи ќе ги снимаат најдобрите документарни филмови во својот опус воопшто. Најнапред Османли ќе го реализира документарецот со социјална интонација "12-те од Папрадник" (награден на Фестивалот во Белград), а потоа претставникот на средната генерација Александар Ѓурчинов ќе дебитира со документарната филмска импресија "Весници, весници" (за што ќе добие републичка награда). Во 1967/68 година Бранко Ѓапо ќе ги реализира своите покарактеристични документарци со епско-социјални набои: "По пат одам за пат прашам" и "Лето господово 67-ма", чија втора верзија ќе ја сними 1о години подоцна, во 1977 година, со намера да покаже дека суперстициозните навики на нашиот човек тешко се искоренуваат,често добивајќи примитивни димензии,па дури и елементи на религиски бизнис. Трајче Попов во меѓувреме ќе го сними својот стандарден документарец "Охридски светилник", за две години подоцна, во 68-мата година, да го режира својот најкомпактен документарец "Довикување на пролетта". Своето мајсторство тој го потврди со исто така импресивниот документарец "Свадбата на шарпланинецот" (првонаграден на Белградскиот фестивал во 71 година).

Во тој период ќе се појави едно ново авторско име, припадникот на средната генерација -Мето Петровски, кој истрајно и со умеење ќе создаде еден опус што импонира по својата непретенциозност, со едно широко познавање на филмскиот медиум во кој ќе се потврдува од филм во филм, како автор кој стрпливо го гради својот авторски израз на релациите од етнофолклористичките документарци "Вирово", "Тапанции", "Вранештица", преку социјалниот документарец "Поле" сѐ до неговите два најдобри филма: "А срцето спие",извонредна документарна драма со психолошко-етичко-социјални бранувања, и најновото остварување, годишниот добитник на златен медал - документарецот "Голгота". Тоа е негово најзрело и најкомпактно дело, по стилската изедначеност и по режиското обликување во градењето на метафориката за опстојувањето на нашиот човек низ историјата.

Меѓутоа, корените на,условно наречениот,нов македонски документарец, секако, лежат во појавата на своевидниот документаристички бисер - филмот "Оган" на претставникот на најмладата (четврта) авторска генерација Столе Попов. Кога овој филм се појави на Белградскиот фестивал во 1974 година, не само што убедливо ја освои првата награда туку беше прифатен како документаристички егземплар. Веднаш по ефектниот и чист во изразот "Оган", Столе Попов во 1976 година ќе го режира својот долгометражен документарец "Австралија, Австралија" (добитник на Гран-при) со што уште еднаш ќе го потврди својот голем талент, создавајќи еден расен, поливалентен, асоцијативно прегнантен документарец, што исто така се наметна како флагрантен тип документарен филм, што југословенските автори мораат да го следат тогаш кога за тоа ќе им се укаже можност. Своите несомнени авторски вредности, со стил што веднаш се препознава и со доследност во изразот, Столе Попов и годинава ги докажа со успехот на неговиот најнов филм "Дае" (уште еден златен медал) во кој на нему својствен начин создава поема за проклетството и исконското траење на циганскиот, чергарскиот живот.

Во меѓувреме, покрај Мето Петровски, се појави и неговиот генерациски колега Лаки Чемчев кој за кусо време се наметна како автор кој успешно го негува метафоричкиот документарец, каде што спаѓаат филмовите: "Крлук", "Слава на животот", "Радост" и "Угич" а со успех се зафати и со една друга материја во филмот "Јас Блага Мицанова", каде дојдоа до израз елементите на социјалниот документарен филм со етички интонации.

Покрај забележливите резултати на помладите автори, во рамките на своите проверени авторски можности, со понови остварувања се појавија и постарите автори: Кочо Недков со своите два мошне успешни спортски документарца: "Кајак" и, особено, "6 -от играч"; Гапо го реализира филмот "Амен сијам бут рома", во кој за прв пат поангажирано се согледува социјалната еманципација на Ромите.

Високите вредности на македонската документаристика се потврдија и со многу добриот долгометражен документарец "Тулгеш" на дебитантот Коле Манев, во кој е обработен проблемот на духовно-психолошката ранливост на Македонците од Егејска Македонија , жртви на некогашните прогони во Грција, по што биле раселувани низ Европа, носејќи го до денес печатот на носталгијата за откраднатиот роден крај, како и болката за разделеноста од најблиските.

фактички, во текот на 70-тите години започна рапидно растење на македонската документаристика,која од пионерско-рутинерска често и аутсајдерска, во последните 5-7 години прерасна во водечко крило на општојугословенскиот документарен филм. Тоа уште еднаш, едноподруго, го потврдија и успесите на годинашниов 26-ти мартовски фестивал, а со тоа веќе се наметнува и константна обврска пред самите автори документаристи,а и пред снимателите,во идните зафати да завлегуваат со обврска за одржување на високиот квалитет и на репутацијата.

Благоја Куновски

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★



ФИЛМОГРАФИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ДОКУМЕНТАРЕН И КРАТКОМЕТРАЖЕН ФИЛМ

Објаснување на кратенките:

пп: производно претпријатие
пс: писател на сценариото
р: режисер
ф: снимател
м: музика
мт: монтажер
мет: должина на филмот во метри
тп: технички податоци за филмот

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

1947 ГОДИНА

- ЖИТО НА НАРОДОТ - пп: Филмско Скопје
пс:Јован Бошковски - р:Трајче Попов -ф: Трајче Попов-
м: архивска - мт:Војислав (Вања) Бјенаш - мет: 26о -
тп: 35 мм.ц./б, ст: - род:документарен, пропаганден.

- ВО ИЗБОРИ СО НОВИ ПОБЕДИ - пп: Филмско Скопје
пс: Коле Чашуле - р: Коле Чашуле - ф:Благоја Дрнков-м: архивска
мт:Војислав (Вања) Бјењаш - мет: 3оо - тп:35 мм,ц/б,ст.-
род: документарен, пропаганден.

1948 ГОДИНА

- ИДНИТЕ ЧУВАРИ НА НАРОДНОТО ЗДРАВЈЕ - пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски - р:Благоја Дрнков - ф.Кицо Сиљановски -
м: архивска - мт: Вељо Личеновски - мет: 3оо - тп: 35 мм,ц/б,
ст. - род: документарен, репортажа.

- ПИРИНСКА МАКЕДОНИЈА - пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски - р: Трајче Попов - ф: Трајче Попов -
м: архивска - мт: Вељо Личеновски - мет: 3оо - тп: 35 мм,ц/б,
ст. - род: документарен.

- СТОЧАРИТЕ ДЕНЕС - пп. Вардар филм
пс: Јово Камберски - р: Киро Билбиловски - ф: Киро Билбиловски
м: архивска - мт: Вељо Личеноски - мет: 3оо - тп.35 мм, ц/б,
ст. - род: документарен, пропаганден.

- ПРЕД ОКТОМВРИСКИТЕ ФЕСТИВАЛИ - пп: Вардар филм
пс: Благоја Дрнков - р: Благоја Дрнков - ф: Благоја Дрнков-
м: архивска - мт: Вељо Личеновски - мет. 53о тп:35 мм,ц/б,ст.
род: документарен, репортажа .

- ИЛИНДЕН 1948 - пп: Вардар филм
пс: Ацо Петровски - р: Ацо Петровски - ф:Киро Билбиловски-
м: Трајко Прокопиев - мт: Драги Панков - мет.355 - тп: 35 мм.
ц/б, ст.- род: документарен.

- ВО ПРЕСРЕТ НА ИЗБОРИТЕ - пп: Вардар филм
пс: Ацо Петровски - р: Ацо Петровски - ф:Киро Билбиловски -
м: архивска - мт: Вељо Личеновски - мет:37о - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, пропаганден.

1949 ГОДИНА

- 11 ОКТОМВРИ - пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски, Трајче Попов, Благоја Дрнков - р:Благоја Дрнков - ф: Трајче Попов - м: архивска - мт: Вељо Личеновски мет: 6оо - тп.:35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, репортажа.

- ПРВИОТ КОНГРЕС НА КОМУНИСТИЧКАТА ПАРТИЈА НА МАКЕДОНИЈА - пп: Вардар филм
пс: Ацо Петровски, Аки Павловски - р: Трајче Попов - ф:Киро Билбиловски, Трајче Попов - м: архивска - мт: Вељо Личеновски - мет: 3оо - тп: 35 мм, ц/б, ст. - род:документарен,репортажа.

- ПИОНЕРИ - пп: Вардар филм
пс: Борис Бојаџиски - р: Благоја Дрнков - ф:Томо Димов, Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Брунхилда Хартман - мет:625 тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, репортажа.

195о ГОДИНА

- РАДОСНО ДЕТСТВО - пп: Вардар филм
пс: Борис Бојаџиски - р:Благоја Дрнков - ф: Мишо Самоиловски м: архивска - мт: Вељо Личеноски - мет: 62о - т-.35 мм,ц/б,ст. род: документарен, пропаганден.

- НАРОДНА ТЕХНИКА - пп: Вардар филм
пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф.Љубе Петковски - м: архивска - мт. Хилда (Брунхилда) Хартман - мет: 43о - тп: 35 мм, ц/б, ст. - род: документарен, пропаганден.

- ПАМУК - пп: Вардар филм
пс. Ацо Петровски - р:Кочо Недков - ф. Љубе Петковски - м: архивска - мт: Хилда (Брунхилда) Хартман - мет.46о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, филм за стопанството.

- ПЕТ ГОДИНИ НР МАКЕДОНИЈА - пп:Вардар филм
пс: Коле Чашуле - р:Киро Билбиловски - ф: Бранко Михајловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 1ооо - тп: 35 мм, ц/б, ст. род: документарен, репортажа.

- ПО ДОЛИНАТА НА ВАРДАР - пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски - р: Трајче Попов - ф: Нико Буклевски - м: архивска - мт.Марика Попова - мет: 185о - тп: 35 мм, ц/б,ст. род: документарен.

1951 ГОДИНА

- КУЛТУРЕН ЖИВОТ ВО МАКЕДОНИЈА - пп:Вардар филм
  пс:Киро Билбиловски - р:Киро Билбиловски - ф:Љубе Петковски
  м: Трајко Прокопиев - мт: Драги Панков - мет: 6о5 - тп:35 мм,
  ц/б, ст.- род: документарен, пропаганден.

- МАВРОВО СЕ ГРАДИ - пп: Вардар филм
  пс: Јован Поповски - р:Благоја Дрнков - ф: Нико Буклевски
  м:архивска - мт: Драги Панков - мет: 447 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
  род: документарен, репортажа.

- НАШИТЕ ПРВИ ИСКРИ - пп: Вардар филм
  пс: Трајче Попов - р: Трајче Попов, ф: Бранко Михајловски
  м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 555 - тп: 35 мм, ц/б, ст.
  род: документарен, репортажа.

- СВИЛЕН КОНЕЦ - пп: Вардар филм
  пс: Јово Камберски - р:Јово Камберски - ф: Бранко Михајловски
  м: Ладислав Палфи - мт: Вељо Личеновски - мет: 46о - тп: 35 мм,
  ц/б, ст.- род: документарен, филм за стопанството.

1952 ГОДИНА

- БЕЛИ МУГРИ - пп: Вардар филм
  пс: Јован Бошковски - р: Трајче Попов - ф; Нико Буклевски
  м: Трајко Прокопиев - мт: Драги Панков - мет: 528 - тп:35 мм,
  ц/б, ст.- род: документарен.

- СО БРОДОТ "МАКЕДОНИЈА" ОД РИЈЕКА ДО ЊУЈОРК - пп: Вардар филм
  пс: Благоја Дрнков, Кочо Недков - р: Благоја Дрнков -
  ф: Кочо Недков - м: архивска - мт: Драги Панков - мет:241 -
  тп: 35 мм, ц/б, ст. - род: документарен, репортажа.

1953 ГОДИНА

- ПРЕСПА - пп: Вардар филм
  пс: Панде Поповски - р: Киро Билбиловски - ф: Љубе Петковски
  м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 5о2 - тп: 35 мм, ц/б, ст.
  род: документарен, пропаганден.

- МИРАВСКА СВАДБА - пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски - р: Јово Камберски - ф: Бранко Михајловски
м: Живко Фирфов - мт: Вељо Личеноски - мет: 52о - тп:35 мм,
ц/б, ст.- род: документарен, етнографски.

- КОЈ Е КРИВ? - пп: Вардар филм
пс: Иван Кантарџиски - р: Кочо Недков - ф:Нико Буклевски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 412 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, пропаганден.

- ПОЖАР - пп: Вардар филм
пс: Александар (Саша) Маркус - р:Кочо Недков - ф:Нико Буклевски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 47о - тп: 35 мм,ц/б,ст.
род: документарен, пропаганден.

- ПРИКАСКА ЗА ЧОВЕКОТ И ОВЦИТЕ - пп: Вардар филм
пс: Чочи Мичиели - р: Трајче Попов - ф:Бранко Михајловски,
Љубе Петковски - М:Трајко Прокопиев - мт: Драги Панков -
мет: 588 - тп.: 35 мм, ц/б, ст.- род:документарен,пропаганден.

- СКОПСКИ МАГАЗИН - пп: Вардар филм
пс: Љубиша Оџаклиевски - р: Љубиша Оџаклиевски, Бранко Ивановски
(Гапо) - ф:Душан Гајиќ - м: архивска - мт: Драги Панков -
мет: 95 - тп, 35 мм, ц/б,ст. - род:рекламен.

- ФАБРИКА ЗА ЦИГАРИ ВО СКОПЈЕ - пп: Вардар филм
пс:Љубиша Оџаклиевски - р: Љубиша Оџаклијевски, Бранко
Ивановски (Гапо) - ф: Душан Гајиќ , - м: архивска -мт:Драги
Панков - мет: 1оо - тп: 35 мм, ц/б,ст.- род:рекламен.

- ГРАДИНАР - пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски - р: Јово Камберски - ф:Бранко Михајловски
м: архивска - мт:Драги Панков - мет: 85 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: рекламен.

- СЛУЖБА ЗА ТРАНСФУЗИЈА НА КРВ - СЛУЖБА НА НАРОДОТ - пп:Вардар филм
пс: Ацо Петровски - р: Ацо Петровски - ф: Кочо Недков -
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 88 - тп:35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, пропаганден.

- ЕВРОПА - пп: Вардар филм
пс: Александар (Саша) Маркус - р: Александар (Саша) Маркус
ф: Љубе Петковски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет:78
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: рекламен.

- ПАСТЕРИЛИЗИРАНО МЛЕКО - пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски - р: Јово Камберски - ф:Бранко Михајловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 274 - тп: 35 мм, ц/б, ст.
род: документарен, пропаганден.

- ПАРТИЗАН - пп: Вардар филм
пс: Ацо Петровски - р: Ацо Петровски - ф: Кочо Недков -
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 298 - тп: 35 мм,ц/б,ст.
род: документарен, репортажа.

- ОГРЕВ - пп: Вардар филм
пс: Бранко Ивановски (Гапо) - р: Бранко Ивановски (Гапо)
ф: Бранко Михајловски - м: архивска -мт: Драги Панков-
мет: 85 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: рекламен.

- ШАПКАРНИЦА "МАКЕДОНИЈА" - пп: Вардар филм
пс: Бранко Ивановски (Гапо) - р: Бранко Ивановски (Гапо)
ф: Нико Буклевски - м: архивска - мт: Драги Панков -мет.96
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:рекламен.

- СЕЛСКИ УЧИТЕЛ - пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски: р: Јово Камберски - ф:Бранко Михајловски
м: архивска - мт: Вељо Личеноски -мет: 511 - тп:35 мм,ц/б,ст.
род: документарен.

- НАШИНСКИ РАЗГОВОРИ - пп: Вардар филм
пс: Благоја Дрнков, Кочо Недков - р:Благоја Дрнков
ф. Кочо Недков - м: архивска - мт: Вељо Личеноски - мет:511
тп: 35 мм, ц/б, ст. род: документарен.

- МУГРИ ВО ПОЛИЊАТА - пп: Вардар филм
пс: Бранко Гапо (Ивановски), Цветко Мартиновски - р: Бранко
Гапо (Ивановски) - ф: Бранко Михајловски - м: Трајко Прокопиев
мт: Драги Панков - мет: 472 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: доку-
ментарен, пропаганден.

- ТИТО МЕЃУ НАС - пп: Вардар филм
пс: Трајче Попов - р: Трајче Попов, Киро Билбиловски
ф: Трајче Попов, Киро Билбиловски, Никола Христовски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 4о6 - тп: 35 мм,ц/б,ст.
род: документарен, репортажа.

- ЖУРНАЛ 11 О.О.Н. - пп: Вардар филм
пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф:архивски материјал
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 245 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, репортажа.

- ВАРДАР - РАБОТНИЧКИ - пп. Вардар филм
пс: Бранко Ивановски (Гапо) - р: Бранко Ивановски (Гапо)
ф: Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски - м: архивска
мт: Вељо Личеновски - мет: 25о - тп: 35 мм, ц/б, ст.
род: документарен, репортажа.

1954 ГОДИНА

- МАКЕДОНСКИ ТУТУН - пп: Вардар филм
пс: инг. Рудолф Горник - р: Киро Билбиловски - ф: Љубе Петковски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 74о - тп: 35 мм,ц/б,ст.
род: документарен, филм за стопанството.

- ПРИКАСКА ЗА НАШИТЕ ДНИ - пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски - р: Јово Камберски - ф: Бранко Михајловски
м: Глигор Смокварски - мт: Драги Панков - мет: 54о - тп:35 мм,
ц/б, ст. - род: документарен.

- ВЕЛИГДЕНСКИ АДЕТИ - пп: Вардар филм
пс: Вера Кличкова - р: Ацо Петровски - ф: Кочо Недков
м: Стефан Гајдов - мт: Вељо Личеновски - мет: 38о - тп. 35 мм,
ц/б, ст.- род: документарен, етнографски.

- ОХРИД - пп: Вардар филм
Пс. Борис Бојаџиски - р: Киро Билбиловски - ф: Љубе Петковски
м: Трајко Прокопиев - мт: Драги Панков - мет: 45о - тп: 35 мм,
колор, ст.- род: документарен, пропаганден.

- ФАБРИКА "ТРЕСКА" - пп: Вардар филм
пс: Бранко Гапо - р: Бранко Гапо - ф: Бранко Михајловски
м: архивска - мт: Вељо Личеновски - мет: 125 - тп: 35 мм,
ц/б, ст.- род: рекламен.

- НА ПАДИНИТЕ НА ШАРА - пп: Вардар филм
пс: Ацо Петровски - р: Ацо Петровски - ф: Кочо Недков
м: архивска мт: Драги Панков - мет: 27о - тп: 35 мм,ц/б,ст.
род: документарен, репортажа.

- II КОНГРЕС НА СКМ - пп: Вардар филм
пс: Трајче Попов - р: Трајче Попов - ф: Трајче Попов, Киро
Билбиловски - м: архивска - мт: Драги Панков -мет:18о
тп: 35 мм, ц/б, ст.-род: документарен, репортажа.

- ИЛИНДЕН - 19о3 - пп: Вардар филм
пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф. Љубе Петковски
м: Трајко Прокопиев - мт: Драги Панков - мет: 452 - тп: 35 мм,
ц/б, ст.- род: документарен.

- АЗОТ - пп: Вардар филм
пс: Вера Кличкова - р: Ацо Петровски - ф: Кочо Недков
м: Стефан Гајдов - мт: Вељо Личеноски - мет: 83о - тп: 35 мм,
ц/б, ст.- род: документарен, научнопопуларен.

- IV СОЈУЗНО ПАДОБРАНСКО ПРВЕНСТВО - пп: Вардар филм
идеја: Кочо Недков, Љубе Петковски - р: Кочо Недков, Љубе Петковски - ф: Кочо Недков, Љубе Петковски - м:архивска мт: Вељо Личеноски - мет: 285 - тп: 35 мм, ц/б, ст. - род: документарен, репортажа.

- МАКЕДОНСКИ ТУТУН II- пп: Вардар филм
пс: инг. Рудолф Горник - р: Киро Билбиловски - ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 47о тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, филм за стопанството.

- IV СКОПСКИ САЕМ - пп: Вардар филм
пс: Бранко Гапо - р: Бранко Гапо - ф: Душан Гајиќ - м: архивска мт: Вељо Личеноски - мет: 74 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:рекламен.

1955 ГОДИНА

-КУМАНОВСКА "ОТЏА" - пп: Вардар филм
пс: инг. Рудолф Горник - р: Киро Билбиловски - ф: Душан Гајиќ м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 4оо - тп: 35 мм, ц/б,ст. род:документарен, филм за стопанството.

- КОМИТСКА ЛЕГЕНДА - пп: Вардар филм
пс: Славко Јаневски - р: Јово Камберски - ф: Бранко Михајловски м: Трајко Прокопиев - мт: Драги Панков - мет: 55о - тп: 35 мм, ц/б, ст. - род: документарен.

- РИТАМ И ЗВУК- пп: Вардар филм
пс: Трајче Попов - р:Трајче Попов - ф: Љубе Петковски м: Живко Фирфов - мт: Драги Панков - мет.554 - тп. 35 мм, колор, ст. - род: документарен, етнографски.

- ФАБРИКА ЗА КОНЗЕРВИ "ВАРДАР"- пп: Вардар филм
пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Кочо Недков - м:архивска мт: Вељо Личеноски - мет: 11о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: рекламен.

- ГАЛИЧКА СВАДБА - пп: Вардар филм
пс. Томо Леов - р: Ацо Петровски - ф. Љубе Петковски - м:архивска, изворна - мт: Вељо Личеноски, Драги Панков - мет: 498. тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, етнографски.

- ДЕРВИШИ - пп: Вардар филм
пс. Томо Леов - р: Ацо Петровски - ф: Љубе Петковски - м: архивска - мт: Вељо Личеноски - мет: 28о - тп: 35 мм,ц/б,ст. род: документарен, етнографски.

- КАРАКАЧАНИ - пп: Вардар филм
пс: Томо Леов - р: Ацо Петровски - ф: Душан Гајиќ
м: архивска - мт: Вељо Личеноски , мет: 486 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, етнографски.

- ДЕСЕТ ГОДИНИ СЛОБОДЕН МАЈ - пп: Вардар филм
пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски, Љубе Петковски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет. 18о
тп: 35 мм, ц/б, ст. - род:документарен ,репортажа.

- ПОПОВА ШАПКА - пп: Вардар филм
пс: Ацо Петровски - р: Трајче Попов - ф: Бранко Михајловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 27о - тп: 35 мм, ц/б, ст.
род: документарен, репортажа.

- СТАРА ЧАРШИЈА - пп: Вардар филм
пс: Ацо Петровски - р: Ацо Петровски - ф:Љубе Петковски, Душан Гајиќ - м: архивска - мт: Вељо Личеновски - мет: 276 - тп:35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, етнографски.

1956 ГОДИНА

- ПАЗ - ВОЈНА ГОТОВНОСТ - пп: Вардар филм
пс: Киро Никовски - р: Кочо Недков - ф: Душан Гајиќ -
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 3оо - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, наставен.

- КАТАСТРОФА ВО МАВРОВО - пп: Вардар филм
пс: Кочо Недков - р. Кочо Недков - ф: Љубе Петковски -м:архивска мт: Драги Панков - мет. 315 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, репортажа.

- ПТИЦИТЕ ДОАѓААТ - пп: Вардар филм
пс: Славко Јаневски - р: Бранко Гапо - ф: Љубе Петковски
м: Тома Прошев - мт: Вељо Личеноски - мет: 5оо - тп: 35 мм,
ц/б, ст.- род: документарен.

- ПУЛА 1956 - пп: Вардар филм
пс: Славко Јаневски - р: Славко Јаневски - ф: Бранко Михајловски
м: архивска - мт: Вељо Личеноски, Драги Панков -мет:18о
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, репортажа.

- VI СКОПСКИ САЕМ - пп: Вардар филм
пс: Бранко Гапо, Никола Воденичарски - р: Бранко Гапо
ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет:22о
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: рекламен

- ПРОЛЕТНИ НАДЕЖИ (СКОПСКИ ПИОНЕРИ) - пп: Вардар филм
пс: Димитрије Османли, Бранко Гапо, Кочо Недков - р:Кочо Недков, Бранко Гапо - ф: Душан Гајиќ - м: архивска - мт: Вељо Личеновски, Драги Панков - мет: 3оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:документарен, репортажа.

- УКРОТЕНА СТИХИЈА - пп: Вардар филм
пс: Томе Момировски - р: Трајче Попов - ф: Бранко Михајловски
м: архивска - мт:Драги Панков - мет: 43.- тп: 35 мм, ц/б, ст.
род:документарен.

- РАСПЛАМТЕНИ ФАКЛИ - пп: Вардар филм
пс: Нико Този, Димитрије Османли - р: Димитрије Османли
ф: Љубе Петковски - м:архивска - мт: Драги Панков - мет: 465
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен.

- I ИЗЛОЖБА НА ЈУГОСЛОВЕНСКИОТ ТУТУН - пп: Вардар филм
пс: Славчо Косторлиев, Димитрије Османли - р: Димитрије Османли
ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет.3оо
тп: 35 мм, ц/б, ст. - род: рекламен.

-ПО ТРАГИТЕ НА МАВРОВСКАТА КАТАСТРОФА - пп: Вардар филм
пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Љубе Петковски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 16о - тп: 35 мм, ц/б, ст.
род: документарен, репортажа.

- ЧОВЕКУ НЕ УНИШТУВАЈ МЕ - пп: Вардар филм
пс: инг Митко Зобровски - р: Трајче Попов - ф:Бранко Михајловски
м: Живко Фирфов - мт: Драги Панков - мет:45о - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, пропаганден.

1957 ГОДИНА

- СО ТИТО НИЗ МАКЕДОНИЈА - пп: Вардар филм
пс: Јован Поповски - р: Ацо Петровски - ф: Бранко Михајловски,
Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет. 22о
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:документарен, репортажа.

- СО ТИТО НИЗ МАКЕДОНИЈА II - пп: Вардар филм
пс: Јован Поповски - р: Гојко Секуловски, Ацо Петровски
ф: Мишо Самоиловски, Никола Христовски, Бранко Михајловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет. 34о - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, репортажа.

- СО ТИТО НИЗ МАКЕДОНИЈА III - пп: Вардар филм
пс: Јован Поповски - р: Гојко Секуловски, Ацо Петровски
ф: Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски, Никола Христовски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 42о - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, репортажа.

- ПОДАРОК ОД ВЕСЕЛИОТ МОЛЕР - пп: Вардар филм
пс. Гојко Секуловски -Димитар Костаров, Александар Ежов,Киро
Билбиловски - р: Димитар Костаров - ф: Киро Билбиловски
м: Трајко Прокопиев - сц: Василије Поповиќ-Цицо, Диме Шумка
мт: Драги Панков - гл: Иван Ицмарев, Мишко Несторовски, Коле
Сенкљевиќ, Солунка Несторовска - мет: 7оо - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: игран.

- СОНЦЕ ЗАД РЕШЕТКИ - пп: Вардар филм
пс: Славко Јаневски - р:Славко Јаневски - ф: Бранко Михајловски
м: Ладислав Палфи - сц: Диме Шумка - мт: Драги Панков
гл: Димче Христовски, Иван Ицмаров -мет: 5оо - тп: 35 мм,ц/б,ст.
род: игран.

- МЕРИНО - пп: Вардар фил,
пс: Трајче Попов - р: Трајче Попов - ф: Мишо Самоиловски
м: архивска, мт: Драги Панков - мет: 5оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.
род:документарен, филм за стопанството.

- ВО ПРЕСРЕТ НА ИЗБОРИТЕ - пп. Вардар филм
пс: Ацо Петровски, Мито Хаџивасилев - р: Ацо Петровски
ф: Кочо Недков, Душан Гајиќ - м: архивска- мт: Драги Панков
мет: 296 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен,пропаганден.

- ВО СТАРИОТ КРАЈ- пп: Вардар филм
пс: Ацо Петровски - р: Кочо Недков - ф: Љубе Петковски
м: архивска - мт: Вељо Личеноски - мет: 35о - тп:35о - тп:35 мм,ц/б,ст.
род: документарен, репортажа.

- КОНЗЕРВИРАНИ ВИТАМИНИ - пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски - р: Јово Камберски - ф: Бранко Михајловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 22о - тп: 35 мм, ц/б, ст.
род: рекламен.

- МАКЕДОНИЈА - пп: Вардар филм
пс: Јован Поповски - р: Гојко Секуловски, Ацо Петровски
ф. Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски - м: архивска- мт:Драги
Панков - мет: 15оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:документарен,про-
паганден.

- ПОЛОГ (ТУРИСТИЧКИ ПРЕГЛЕД) - пп: Вардар филм
пс: Нешо Марковски - р: Трајче Попов, ф: Киро Билбиловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет. 32о - тп: 35 мм, колор,ст.
род: документарен, пропаганден.

- ПОЛОГ(ЕКОНОМСКИ ПРЕГЛЕД) - пп: Вардар филм
пс: Нешо Марковски - р: Трајче Попов - ф: Киро Билбиловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 32о - тп: 35 мм, колор,ст.
род: документарен, пропаганден.

- ВО ПРЕСРЕТ НА ИЗБОРИТЕ, II ДЕЛ - пп: Вардар филм
пс: Ацо Петровски, Кочо Недков, - р: Кочо Недков - ф:Бранко
Михајловски - м: архивска - мт: Вељо Личеноски - мет:3оо
тп: 35 мм, ц/б, ст. - род:документарен, пропаганден.

- НИЗ ИНДУСТРИСКИТЕ ОБЈЕКТИ ВО МАКЕДОНИЈА - пп: Вардар филм идеја: Мито Хаџивасилев - р: Благоја Дрнков - ф: Бранко Михајловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет. 3оо тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен,пропаганден.

- ЗЕМЈОДЕЛИЕ - пп: Вардар филм идеја: Мито Хаџивасилев - р: Благоја Дрнков - ф: Бранко Михајловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет. 42о тп: 35 мм, ц/б, ст. -род:документарен, пропаганден.

- СРЕДНОВЕКОВНИ ФРЕСКИ ВО МАКЕДОНИЈА - пп: Вардар филм пс: Кочо Недков, Коста Балабанов, Љубе Петковски - р: Кочо Недков ф: Љубе Петковски - м: Глигор Смокварски - мт: Драги Панков мет: 365 - тп: 35 мм, колор, ст.- род: документаренм филм за уметноста.

- БУНТ НА КУКЛИТЕ - пп: Вардар филм пс: Љубе Петковски - р: Димитрије Османли - ф: Љубе Петковски м: Ладислав Палфи - сц: Василије Поповиќ-Цицо, Диме Шумка мт: Драги Панков - гл: Емил Рубен, Снежана Велкова, Цвета Шулевска - мет: 613 8 тп:35 мм, ц/б, ст. - род:игран.

1958 ГОДИНА

- ВО ПАЗУВИТЕ НА ШАРА - пп: Вардар филм пс: Нешо Марковски - р:Трајче Попов - ф:Киро Билбиловски м: архивска - мт: Драги Панков - мет. 3оо - тп: 35 мм,колор,ст. род: документарен, пропаганден.

- МАКЕДОНСКИ ТУТУН III ДЕЛ - пп: Вардар филм пс: инг. Рудолф Горник - р: Киро Билбиловски - ф: Киро Билбиловски м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 3оо - тп: 35 мм, колор, ст. род: документарен, филм за стопанството.

- ПО ТРАГИТЕ НА ЈАГУЛИТЕ - пп: Вардар филм пс: Јован Поповски- р: Ото Денеш - ф:Киро Билбиловски м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 34о - тп: 35 мм, колор,ст. род: документарен, филм за природата.

- ОХРИДСКО ЕЗЕРО - пп: Вардар филм пс: Ото Денеш, Киро Билбиловски - р: Ото Денеш - ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 286 тп: 36 мм, колор, синемаскоп, род: документарен,пропаганден.

1959 ГОДИНА

- ПРЕТСЕДАТЕЛОТ ТИТО СЕ ВРАТИ ВО ЗЕМЈАТА - пп:Вардар филм
пс: Томе Момировски - р: Кочо Недков - ф. Киро Билбиловски, Бранко Михајловски, Љубе Петковски - м: архивска - мт: Вељо Личеновски - мет: 2о6 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, репортажа.

- ПРЕПОРОДЕНИ ПОЛИЊА - пп: Вардар филм
пс: Боро Чушкар, Јован Поповски - р: Благоја Дрнков
ф: Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Драги Панков -мет:398
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, репортажа.

- ГИГАНТ МАВРОВО - пп: Вардар филм
пс: Трајче Попов, Бранко Михајловски - р: Трајче Попов
ф: Бранко Михајловски - м: архивска - мт: Драги Панков -мет:1038
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, индустриски.

- МЛАДИЌ СО РУЖА - пп: Вардар филм
пс: Младомир Ѓорѓевиќ (Пуриша) - р : Пуриша Ѓорѓевиќ - ф:Љубе Петковски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет:338
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен.

- ПРИЛЕП ВЧЕРА, ДЕНЕС - пп: Вардар филм
пс: Боро Чушкар, Јован Поповски, Кочо Недков - р: Кочо Недков
ф: Киро Билбиловски - м: Андреј Бељан - мт: Драги Панков
мет: 32о - тп: 35 мм, колор, ст.- род:документарен.

- III КОНГРЕС НА СКМ - пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски - р: Трајче Попов - ф: Љубе Петковски, Бранко Михајловски - м: архивска - мт: Вељо Личеновски - мет.3оо
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, репортажа.

- ПО ВРВИЦИТЕ НА СЛОБОДАТА - пп: Вардар филм
пс: Димитар Солев, Бранко Гапо, - р: Бранко Гапо - ф: Љубе Петковски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет. 375
тп: 35 мм, ц/б, ст. - род: документарен.

- БЕЛИ ШТРКОВИ - пп: Вардар филм
пс: проф. Раде Јоветиќ, Благоја Дрнков - р: Благоја Дрнков
ф: Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Драги Панков- мет.4оо
тп: 35 мм, колор, ст. - род: документарен, филм за природата.

- НЕРАДОСНИ ИГРИ - пп: Вардар филм
пс. Киро Никовски - р: Кочо Недков, - ф: Киро Билбиловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 32о - тп: 35 мм, ц/б, ст.
род: документарен, просветен.

- ДНЕВНИКОТ НА ЕДЕН КЛАС - пп: Вардар филм
пс: Пуриша Ѓорѓевиќ - р;Пуриша Ѓорѓевиќ - ф:Љубе Петковски
м: архивска - мт:Драги Панков - мет: 35о - тп:35 мм, ц/б и колор, ст. - род: документарен, пропаганден.

- СВЕЧЕНОСТИ ПО ПОВОД ПУШТАЊЕТО НА АВТОПАТОТ ДЕМИР КАПИЈА
пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски -р:Благоја Дрнков -ф: Бранко Михајловски
м: архивска - мт: Вељо Личеновски - мет: 15о -тп:35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, репортажа.

- ХЦ "ВРБЕН" - "РАВЕН" - пп:Вардар филм
пс: група инженери - р:Бранко Гапо - ф: Мишо Самоиловски
м: архивска -мт: Драги Панков - мет: 3оо - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род:документарен, пропаганден.

- ДОПИРИ СО СМРТТА - пп:Вардар филм
пс: Киро Никовски - р: Кочо Недков - ф:Киро Билбиловски
м:архивска - мт: Вангел (Лаки) Чемчев - мет:355 - тп: 35 мм, ц/б, ст.-род:документарен, пропаганден.

196о ГОДИНА

- ФАБРИКА ЗА ФРИЖИДЕРИ - пп: Вардар филм
пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Љубе Петковски - м: архивска мт: Драги Панков - мет: 2оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.-род:рекламен.

- ПРВИ МАЈ 196о - пп: Вардар филм
пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Љубе Петковски, Киро Билбиловски, Мишо Самоиловски - м:архивска - мт:Вељо Личеноски мет: 264 - тп:35 мм, ц/б, ст.- род:документарен, репортажа.

- МЕЛИОРАЦИИ ВО КУМАНОВСКА ОКОЛИЈА - пп:Вардар филм
пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков, - ф: Љубе Петковски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 29о - тп:35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, филм за стопанството.

- СТРАВ - пп: Вардар филм
пс: Славко Јаневски - р: Славко Јаневски -ф:Бранко Михајловски
м: архивска - мт:Драги Панков -мет.367 - тп.35 мм,ц/б,ст.
род:документарен.

- И МОРЕТО СОНУВА - пп: Вардар филм
пс: Славко Јаневски - р: Славко Јаневски - ф: Бранко Михајловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 3оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.
род: документарен.

- СОНЦЕ НА МЛАДОСТА - пп: Вардар филм
пс: Бранко Гапо -р: Бранко Гапо - ф: Мишо Самоиловски
м: Властимир Николовски - мт: Драги Панков - мет:39о
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен,репортажа.

- ШАРПЛАНИНЕЦОТ МУРГОШ - пп: Вардар филм
пс: Драгош Стевановиќ, Ото Денеш, Киро Билбиловски -р:Трајче Попов - ф: Киро Билбиловски - м: Томислав Зографски
мт: Маја Лазаров - мет: 43о -тп: 35 мм, колор,ст.
род: документарен.

- ПОГОН 3 - пп: Вардар филм
пс: Јово Тодоровски, Кочо Недков - р: Кочо Недков -ф:Киро Билбиловски - м: архивска - мт:Вељо Личеновски - мет:36о
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:документарен, пропаганден.

-ПРИЛЕПСКИ ТУТУН - пп: Вардар филм
пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф. Бранко Михајловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет:36о - тп: 35 мм,колор,ст.
род: документарен, филм за стопанството.

- ДАВИД, ГОЛИЈАТ И ПЕТЕЛ - пп: Вардар филм
пс: Славко Јаневски - р: Славко Јаневски - ф: Киро Билбиловски
м: Властимир Николовски - сц: Диме Шумка - мт: Драги Панков
гл: Киро Кортошев, Димитар Бужаровски - мет: 58о - тп:35 мм, колор, ст. -род:игран (краткометражен).

- ДОЛИНА НА ЦВЕТОВИТЕ - пп: Вардар филм
пс: Јован Поповски - р: Кочо Недков - ф: Бранко Михајловски
м: Андреј Бељан, импровизација - мт: Вељо Личеновски - мет:32о
тп: 35 мм, колор, ст.- род:документарен, филм за стопанството.

- ПРЕКУ МОРИЊА ПРЕКУ ЗЕМЈИ - пп: Вардар филм
пс: Славко Јаневски - р: Славко Јаневски -ф:Бранко Михајловски
м: архивска - мт: Вељо Личеноски - мет:36о - тп: 35 мм,колор, ст. - род: документарен, патописен.

1961 ГОДИНА

- ПРВИ МАЈ 1961 - пп: Вардар филм
пс: Трајче Попов -р: Трајче Попов, -ф: Киро Билбиловски, Бранко Михајловски - м:архивска - мт:Вељо Личеноски -мет:25о
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:документарен, репортажа.

- XIV ФИНАЛЕ НА ФУДБАЛСКИОТ КУП - пп: Вардар филм
пс: Бранко Гапо - р: Бранко Гапо - ф: Киро Билбиловски,Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Вељо Личеновски
мет: 25о - тп: 35 мм, ц/б, ст. -род:документарен,репортажа.

- ТВОЈОТ РОДЕНДЕН - пп: Вардар филм
пс: Емин Иљами - р: Здравко Велимировиќ -ф:Бранко Михајловски
м: Кирил Македонски - мт: Драги Панков - гл: Сашка Димова,
Петре Прличко - мет: 55о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:игран,
сатиричен (краткометражен).

- ДОЈРАНСКО ЕЗЕРО - пп: Вардар филм
идеја: Трајче Попов, Бранко Михајловски - р. Трајче Попов
ф: Бранко Михајловски - м: Андреј Бељан - мт:Вељо Личеноски
мет: 415 - тп: 35 мм, ц/б, ст. - род. документарен,пропаганден.

- МАКЕДОНИЈА 1941 - пп: Вардар филм
пс: Коце Солунски, Перо Коробар - р:Светозар Павловиќ
ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев -мет:41о
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен.

- 11 ОКТОМВРИ - пп: Вардар филм
пс: Трајче Попов - р: Трајче Попов - ф: Љубе Петковски, Киро
Билбиловски, Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски -
м: архивска - мт: Вељо Личеновски - мет:3об - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен.

- ПОМЕЃУ ДВЕ РАЗДЕЛБИ - пп: Вардар филм
пс: Бранко Гапо - р:Бранко Гапо -ф:Мишо Самоиловски
м: Властимир Николовски - мт: Драги Панков -мет: 3об
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:документарен, репортажа.

- ПТИЦИ И РИБИ - пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски - р: Трајче Попов - ф:Бранко Михајловски
м: Кирил Македонски - мт: Вељо Личеновски - мет:43о
тп: 35 мм, колор, тоталскоп - род: документарен.

- СФИНГА - пп: Вардар филм
пс: Славко Јаневски, Томе Момировски, Киро Билбиловски
р: Славко Јаневски - ф:Киро Билбиловски - м:Бојан Адамич
мт: Драги Панков - мет:1571 -тп: 35 мм, ц/б, ст.-род:
документарен, патописен.

- ГРАДОТ НА ВАРДАР - пп: Вардар филм
пс: Јован Поповски - р: Бранко Гапо - ф:Бранко Михајловски
м: Властимир Николовски - мт: Вељо Личеноски - мет: 4оо
тп: 35 мм, колор, тоталскоп - род: документарен, репортажа.

- 13 НОЕМВРИ 1961 - пп: Вардар филм
идеја: Трајче Попов - р: Трајче Попов - ф:Љубе Петковски,Мишо
Самоиловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 37о
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, репортажа.

- ДЕТЕТО ОД КОЛОНАТА - пп: Вардар филм
пс: Србо Ивановски, Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф:Киро
Билбиловски - м: Кирил Македонски - мт: Вељо Личеноски
мет: 39о - тп: 35 мм, ц/б, ст. - род: документарен.

- ИЗМОРЕНИОТ ПАТНИК - пп: Вардар филм
пс: Коле Чашуле - р: Благоја Дрнков - ф: Љубе Петковски
м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 300 - тп:35 мм,ц/б,ст.
род: документарен.

- ПОСЛЕДНИ ПАТУВАЊА - пп: Вардар филм
пс: Коле Чашуле - р: Благоја Дрнков - ф: Љубе Петковски
м: архивска - мт: Вељо Личеновски - мет: 480 - тп:35 мм, ц/б,ст.
род: документарен.

1962 ГОДИНА

- ТИТО МЕЃУ МЛАДИТЕ - пп: Вардар филм
идеја: ТРајче Попов, Бранко Гапо - р: Трајче Попов, Бранко Гапо
ф: Љубе Петковски, Мишо Самоиловски - м: архивска - мт:Драги Панков - мет: 400 - тп: 35 мм, ц/б, ст.-род: документарен,репортажа.

- ТИТО МЕЃУ НАС - пп: Вардар филм
идеја: Трајче Попов - р: Трајче Попов - ф: архивски материјал
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 380 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, пропаганден.

- ЗИМСКИ ИМПРЕСИИ -пп: Вардар филм
пс. Александар Минчев - р: Кочо Недков - ф:Киро Билбиловски
м: архивска,мт:Драги Панков - мет: 285 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, пропаганден.

- БАРАМЕ ЛЕБ - пп: Вардар филм
пс: Никола Кирков, Трајче Попов - р: Трајче Попов, ф: Љубе Петковски-м:архивска - мт: Драги Панков- мет:330
тп: 35 мм, сепија, ст.- род: документарен

- ШАМПИОНИ НА ВОДЕНИТЕ ПРОСТРАНСТВА - пп:Вардар филм
пс: Бранко Михајловски, Вељо Личеноски - р: Вељо Личеноски
ф: Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски, м: архивска
мт: Вељо Личеноски - мет: 366 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:
документарен, репортажа.

- КОЈ Е ВИНОВЕН ? - пп:Вардар филм
пс. Јово Тодоровски, Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет:282
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, пропаганден.

- АФИОН - пп: Вардар филм
пс: Јован Поповски - р: Димитрије Османли - ф: Киро Билбиловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 354 - тп: 35 мм, колор, ст.
род: документарен, филм за стопанството.

- ГРАНИЦА - пп: Вардар филм
пс: Димитар Солев - р: Бранко Гапо - ф: Мишо Самоиловски
м: архивска, изворна - мт:Драги Панков - мет: 328 -тп:35 мм,
ц/б, ст.-род: документарен, репортажа.

- СТИХИЈА- пп:Вардар филм
пс: Трајче Попов, Бранко Гапо - р: Бранко Гапо, Трајче Попов
ф: Бранко Михајловски, Душан Гајиќ - м: архивска - мт: Драги
Панков - мет: 37о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен,
репортажа.

- СТРАДНИ ОД ВОДА - СТРАДНИ ЗА ВОДА - пп: Вардар филм
пс: Томе Момировски - р: Трајче Попов - ф: Бранко Михајловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 54о - тп: 35 мм, ц/б,
тоталскоп - род:документарен, филм за стопанството.

- ОХРИДСКА ПАСТРМКА - пп: Вардар филм
пс: Драгош Стевановиќ, Биро Билбиловски - р: Кочо Недков
ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Драги Панков
мет: 346 - тп: 35 мм, колор, ст.- род:документарен, филм за
природата.

- НАПУШТЕНИ ОЛТАРИ - пп: Вардар филм
пс: Јован Поповски - р: Трајче Попов - ф: Мишо Самоиловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет:368 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен.

- ВИБРАЦИОНИ МОТОРИ - пп: Вардар филм
пс: Ристе Марковски - р: Бранко Гапо - ф: Бранко Михајловски
м: Тома Прошев - мт: Вељо Личеновски - мет: 35о - тп: 35 мм,
клор, ст.- род:документарен, просветен.

- ХАЈКА - пп: Вардар филм
идеја: Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски - р: Вељо Личеноски
ф: Бранко Михајловски - м: архивска - мт: Вељо Личеновски
мет: 3оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.-род: документарен.

1963 ГОДИНА

- ОВАА ПРОЛЕТ 1963 - пп: Вардар филм
пс: Трајче Попов, Кочо Недков -р: Кочо Недков,Трајче Попов
ф: Мишо Самоиловски, Душан Гајиќ - м: архивска - мт: Драги
Панков - мет: 336 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен,
репортажа.

- ЗАМРЗНАТО ЕЗЕРО - пп: Вардар филм
пс: Јово Камберски - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски
м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 294 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, филм за природата.

- НАШАТА ДОВЕРБА - пп: Вардар филм
пс: Томе Момировски - р: Кочо Недков - ф: Мишо Самоиловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 245 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, пропаганден.

- ДЕВОЈКИТЕ ОД МАЛИ - пп: Вардар филм
пс. Димче Серафимовски - р: Димитрије Османли - ф: Киро Билбиловски - м: Кирил Македонски - мт: Драги Панков
мет: 41о - тп: 35 мм, колор, ст.- род:документарен.

- ЗА НОВИ ДОСТИГАЊА - пп: Вардар филм
пс: Димитрије Османли, Киро Билбиловски - р: Димитрие Османли
ф: Киро Билбиловски - м: архивсла - мт: Лаки Чемчев - мет: 348
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:документарен, пропаганден.

- СКОПЈЕ НА 26 ЈУЛИ 1963 - пп: Фардар филм
пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Мишо Самоиловски
мархивска - мт: Лаки Чемчев - мет.3о5 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен.

- КАТАСТРОФА,СТРАДАЊА,НАДЕЖИ - пп: Вардар филм
идеја: Славко Јаневски - р: Славко Јаневски - ф: Киро Билбиловски
Мишо Самоиловски - м:архивска - мт: Вања Бјељаш - мет: 524
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен.

- СТОПАНСТВОТО ПО УДАРОТ НА КАТАСТРОФАТА - пп: Вардар филм
идеја, Трајче Попов - р: Трајче Попов - ф: Киро Билбиловски
м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 447 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен, репортажа.

- СКОПЈЕ, КОМУНАЛНИ ПРОБЛЕМИ - пп: Вардар филм
идеја: Бранко Гапо - р: Бранко Гапо - ф: Мишо Самоиловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 4оо - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род. документарен, репортажа.

- ЕХОТО НА МОЈОТ ГРАД - пп: Вардар филм
идеја: Бранко Михајловски - р: Бранко Михајловски - ф: Бранко Михајловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет:29о
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен.

- ШКОЛИТЕ И УНИВЕРЗИТЕТОТ ВО КАТАСТРОФАТА - пп: Вардар филм
идеја: Димитрие Османли - р: Димитрие Османли - ф: Љубе Петковски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 482 - тп:35 мм,
ц/б, ст. - род: документарен, репортажа.

- ВАСИЛИЈЕ ПОПОВИЌ - ЦИЦО - пп: Вардар филм
пс: Славко Јаневски - р: Славко Јаневски - ф: Љубе Петковски
м: Кирил Македонски - мт: Драги Панков - мет: 39о - тп:35 мм,
Колор, Вајтскрин, род:документарен,филм за уметноста.

- НЕВОЛЈИТЕ НА ПОКОЈНИОТ К.К. - пп: Вардар филм
пс: Коле Чашуле - р: Здравко Велимировиќ - ф:Бранко Михајловски
м: Кирил Македонски - мт. Лаки Чемчев - мет: 465 - тп: 35 мм,
ц/б, ст.- род:документарен, сатира.

- КУЛТУРНОТО БОГАТСТВО ВО УРНАТИНИ- пп: Вардар филм
идеја: Димитрие Османли - р: Димитрие Османли - ф:Љубе Петковски
м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет. 347 - тп: 35 мм, ц/б, ст.
род: документарен, репортажа.

- МАКЕДОНИЈА 1942 - пп: Вардар филм
пс: Перо Коробар, Коце Солунски - р: Бранко Гапо - ф: Љубе
Петковски - м: архивска - сц: Никола Лазаровски - мт: Драги
Панков - мет: 35о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род документарен.

1964 ГОДИНА

- ПОЕТ ИЗГНАНИК - пп: Вардар филм
пс: д-р Александар Спасов - р: Трајче Попов - ф: Мишо Самоиловски
м: Томислав Зографски - сц: Никола Лазаревски - мт: Драги
Панков - мет: 412 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен.

- ПОСЛЕДНИ НОМАДИ- пп: Вардар филм
пс: Владо Урошевиќ, Бранко Гапо -р:Бранко Гапо - ф:Бранко
Михајловски - м: архивска - мт: Вељо Личеноски - мет.38о
тп: 35 мм, ц/б, вајтскрин - род: документарен, етнографски.

- ШКОЛСКИ РАСПУСТ - пп: Вардар филм.
идеја: Бранко Гапо - р: Бранко Гапо - ф: Мишо Самоиловски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 29о - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен.

- КРАТОВСКО ЗЛАТО - пп: Вардар филм
пс. Франце Космач - р: Франце Космач - ф: Љубе Петковски
м: Бојан Адамич - мт: Даринка Першин - мет: 38о - тп:35 мм,
колор, ст.- род: документарен, репортажа.

- СВЕТЛОСТИТЕ ВО КАНОН ЗАКЛУЧАНИ - пп: Вардар филм
пс: Љубиша Јоциќ - р: Љубиша Јоциќ - ф: Киро Билбиловски
м: архивска - мт: Миодраг Милошевиќ - мет: 41о -тп:35 мм,
клор, ст. - род: документарен, филм за уметноста.

- СКОПЈЕ 63 - пп: Вардар филм и Јадран филм
пс: Ратко Ѓуровиќ, Стеван Булајиќ, Јован Бошковски, Ѓорѓи
Старделов, Матеа Матевски - р: Вељко Булајиќ - ф: Александар
Секуловиќ, Љубе Петковски - м: Владимир Краус - Рајтериќ
мт: Вељко Булајиќ - мет: 2281 - тп: 35 мм, ц/б, вајдскрин
род: документарен.

- ВОДАЧ - пп: Вардар филм
пс. Бранко Ранитовиќ, Божидар Виолиќ - р: Бранко Ранитовиќ
гл цртач и гл. аниматор: Мирослав Киович - ф: Срејко Бркиќ
м: Бранимир Сакач - сц: Мирослав Киович - мт: Бранко Ранитовиќ
мет: 187 - тп: 35 мм, колор, ст.- род:колаж (анимиран).

- СРЕДБА НА СОЛИДАРНОСТА - пп: Вардар филм
идеја: Александар Ѓурчинов О р: Александар Ѓурчинов - ф:Киро Билбиловски - м: архивска- мт:Лаки Чемчев - мет:286
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, репортажа.

- КЕЈ 13 НОЕМВРИ - пп: Вардар филм
пс: Димитрие Османли, Симон Дракул - р: Димитрие Османли
ф: Киро Билбиловски - м: Љубомир Бранѓолица - мт: Драги Панков
мет: 4оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:документарен.

- ДОДЕКА ВЛАДЕЕШЕ ОРИЗОТ - пп: Вардар филм
идеја: Васко Анастасов - пс: Бошко Смаќоски - р: Трајче Попов
ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Драги Панков
мет: 41о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, филм за стопанството.

- ПОЛОШКИ ОГНОВИ - пп: Вардар филм
пс: Томе Арсовски - р: Кочо Недков - ф: Љубе Петковски
м: архивска, мт: Драги Панков - мет: 3о6 - тп: 35 мм, ц/б, ст. род: документарен.

- ПРОШТЕВАЊА - пп: Вардар филм
пс: Гане Тодоровски, Мишо Самоиловски - р: Бранко Гапо
ф: Љубе Петковски, Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 38о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:документарен.

- АРОМАТИЧНО ЗЛАТО - пп: Вардар филм
пс: Панде Поповски - р: Бранко Гапо - ф: Бранко Михајловски
м: архивска- мт: Лаки Чемчев - мет: 3оо - тп: 35 мм, колор,ст. род: документарен, пропаганден.

1965 ГОДИНА

- ОД ДЕН ВО ДЕН - пп: Вардар филм
пс. Бранко Ранитовиќ - р: Бранко Ранитовиќ - ф: Киро Билбиловски
м: архивска - мт: Војислав (Кокан) Ракоњац - мет: 367
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен.

- ЛУКС ЕЕТЕРНА (IV СТАВ) - пп:Вардар филм
пс: Здравко Велимировиќ - р: Здравко Велимировиќ -ф:Бранко Михајловски - м: архивска - мт: Клеопатра Харисиадес
мет: 3оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен.



- ПРЕДИЗБОРНИ РАЗГОВОРИ - пп: Вардар филм
пс: Бранко Заревски - р: Кочо Недков - ф: Љубе Петковски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 191 - тп: 35 мм,ц/б,ст.
род: документгарен, пропаганден.

- НАСМЕВНЕТЕ СЕ, МОЛАМ - пп: Вардар филм
пс:Влада Урошевиќ Кочо Недков- р: Кочо Недков - ф: Љубе Петковски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 340.
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен.

- МИГРАЦИИ - пп: Вардар филм
пс: Симон Дракул - р: Методија Петковски - ф:Бранко Михајловски
м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 272 - тп:35 мм, ц/б, ст.
род: документарен.

- ДВАНАЕСТЕ ОД ПАПРАДНИК - пп: Вардар филм
пс: Димитрие Османли - р: Димитрие Османли - ф: Бранко Михајловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет:550
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен.

- ОХРИДСКИ ТРУБАДУРИ - пп:Вардар филм
пс: Томе Момировски - р: Кочо Недков - ф: Љубе Петковски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 550 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род. документарен.

- ВЕСНИЦИ, ВЕСНИЦИ - пп: Вардар филм
пс: Цветан Станоевски - р:Александар Ѓурчинов - ф: Киро Билбиловски - м: Љубомир Бранѓолица - мт: Лаки Чемчев
мет: 300 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род:документарен.

- ГРИГОР ПРЛИЧЕВ - пп: Вардар филм
пс: Гане Тодоровски - р: Вељо Личеновски - ф: Љубе Петковски
м: архивска - мт: Драги Панков - мет. 340 - тп: 35 мм, ц/б,ст.
род: документарен.

- ЖИВОТОТ ВО РАЦЕТЕ НА СЕКУНДАТА - пп: Вардар филм
пс: Гане Тодоровски, Бранко Гапо - р. Бранко Гапо - ф: Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 350
тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен,просветен.

1966 ГОДИНА

- ГРАД НА ДВЕ ВОДИ - пп:Вардар филм, Скопје - пс:Јован Стрезовски, Трајче Попов - р: Трајче Попов - ф: Мишо Самоиловски - м:архивска - мт: Драги Панков - мет: 360- тп: 35 мм, ц/б, ст.-
род: документарен - од: 14.4.1966 година.

- ПРЕМОНТАЖА - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Кочо Недков -
р: Кочо Недков - ф: Мишо Самоиловски - м: архивска
мт: Лаки Чемчев - мет: 180 - тп: 35 мм, серија,
ст. - род: документарен - од: 11.4.1966.

- ТЕМЕЛИ НА СОЛИДАРНОСТА -пп: Вардар филм, Скопје - пс:Трајче Попов - р: Трајче Попов - ф: Киро Билбиловски, Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 374 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, , репортажа - од: 11.4.1966.

- ОХРИДСКИОТ СВЕТИЛНИК - пп. Вардар филм, Скопје - пс: Д-р Харалампие Поленаковиќ - р: Трајче Попов - ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 423 - тп:35 мм, колор, ст.- род: документарен - од: 22.9.1966 г.

- МАЛА СКОПСКА ХРОНИКА - пп: Вардар филм, Скопје - пс:Александар Ѓурчинов - р: Александар Ѓурчинов - ф: Љубе Петковски, Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 25о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен - од:19.12.1966 г.

- НЕ - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Љубиша Георгиевски - р: Љубиша Георгиевски - ф: Бранко Михајлпвски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - гл: Мате Бошковски, Славче Бунтовски, Никола Черибевски - мет: 342 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: игран - од: 19.12.1966 г.

- ВЕНЧАВКА НА ЕДНА ФОТОГРАФИЈА - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Васко Анастасов - р: Кочо Недков - ф: Љубе Петковски - м:Љубомир Бранѓолица - мт: Лаки Чемчев - мет: 29о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен - од :19.12.1966 г.

- ХРОНИКА НА ЗЛЕТОВСКИТЕ РУДАРИ - пп: Вардар филм, Скопје -пс: Томе Момировски - р: Мето Петровски - ф: Љубе Петковски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 34о - тп: 35 мм, ц/б, ст. род: документарен - од: 3о.12.1966 г.

- МАЛОН - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Јово Камберски -р: Трајче Попов - ф: Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 3оо - тп: 35 мм, колор, ст.- род: документарен, пропаганден од 3о.12.1966 г.

- ПАТЕМ - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Димитар Солев, Бранко Ивановски (Гапо) - р: Бранко Ивановски (Гапо) - ф: Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 3оо - тп: 35 мм, колор, ст.- род: документарен - од 3о.12.1966 г.

1967 ГОДИНА

- ЛУЃЕ И ФАСАДИ - пп: Вардар филм, Скопје - идеја: Зоран Младеновиќ - р: Зоран Младеновиќ - ф: Зоран Младеновиќ - м:архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 3оо тп: 35 мм,ц/б, ст. - род: документарен - од: 28.2.1967 г.

- НА ОХРИДСКИТЕ ИЗВОРИ - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Миливоје (Миќа) Милошевиќ - р: Миливоје (Миќа) Милошевиќ - ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Слободан Младеновиќ - мет: 4о2 - тп: 35 мм, колор, ст, - род: документарен - од: 1.3.1967 г.

- ПАТЕКА - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Никола (Коле) Ангеловски - р: Љубиша Георгиевски - ф: Бранко Михајловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - гл: Војислав Миќовиќ - мет: 17о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: игран - од: 1.3.1967 г.

- ЛЕТО ГОСПОДОВО 1967 - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Бранко Варошлија - р: Бранко Ивановски (Гапо) - ф: Љубе Петковски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 289 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен - од: 2о.12.1967 г.

- ЛИФТ ГОРЕ, ЛИФТ ДОЛУ - пп: Вардар филм, Скопје - пс:Ташко Георгиевски - р: Душко Наумовски - ф: Бранко Михајлпвски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - гл: Дарко Дамевски - мет: 365 - тп: 35 мм, ц/в, ст. - род: игран - од: 2о.12.1967 г.

- САСА - пп: Вардар филм, Скопје, пс: Мето Петровски- р: Мето Петровски - ф: Бранко Михајловски - м:архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 35о - тп: 35 мм, ц/б, ст. -род: документарен, информативен - од: 2о.12.1967 г.

- ТИТО ВО ОХРИД- пп: Вардар филм, Скопје - пс:Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски, Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Скендер Кули - мет: 31о - тп: 35 мм, колор,ст. род: документарен, репортажа - од:2о.12.1967 г.

- ТИТО ВО ЖЕЛЕЗАРНИЦАТА - пп: Вардар филм, Скопје - пс:Кочо Недков - текст: Томе Момировски - р: Кочо Недков - ф:Киро Билбиловски - Мишо Самоиловски - м: архивска - мт:Лаки Чемчев - мет: 3оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, информативен - од: 2о.12.1967 г.

1968 ГОДИНА

- ВИРОВО -пп: ФРЗ - филмска работна заедница , Скопје - пс: Петре Андреевски - р: Мето Петровски - ф:Бранко Михајловски - м: Кирил Македонски - мт: Спасе Тасевски - мет: 32о - тп: 35 мм, колор, ст.- род: документарен, етнографски - одО 28.2.1968 год.

- ДОВИКУВАЊЕ НА ПРОЛЕТТА - пп: Вардар филм, Скопје, пс: Трајче Попов - р: Трајче Попов - ф: Киро Билбиловски - м:изворна - мт: Лаки Чемчев - мет: 394 - тп: 35 мм, колор, ст.- род: документарен, етнографски - од: 26.12.1968 г.

- ХЦ ТИКВЕШ - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Бранко Михајловски - р: Бранко Михајловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 1.263 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен,информативен - од: 26.12.1968 г.

- ПО ПАТ ОДАМ ЗА ПАТ ПРАШАМ -пп: Вардар филм, Скопје - пс:Петар Бошковски - р: Бранко Ивановски (Гапо) - ф: Љубе Петковски - м: Љубомир Бранѓолица - мт: Милорад Ајдиќ - мет: 3оо - тп: 35 мм, ц/б, с.- род: документарен -од: 26.12.1968 г.

- СПОМЕНИК - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Бошко Смаќоски - р: Вељо Личеноски - ф: Љубе Петковски - м: срхивски - сц: Никола Лазаревски - мт: Олга Лукова - гл: Дарко Дамески - мет: 25о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: игран - од: 26.12.1968 г.

- ДЕБАР 67 - пп: Вардар филм, Скопје, пс: Трајче Попов, Владимир Поповски - р: Трајче Попов - ф: Мишо Самоиловски - м:архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 3оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, информативен - од : 29.12.1968 г.

- ПИСМО ОД СКОПЈЕ - пп: Вардар филм, Скопје, пс: Томе Момировски р: Трајче Попов - ф: Мишо Самоиловски - м:архивска -мт: Драги Панков - мет: 35о тп: 35 мм,ц/б, с.- род: документарен,информативен.- од: 29.12.1968 г.

1969 ГОДИНА

- MAGNA CHARIA LIBERTATUM - пп: Вардар филм - пс:Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт:Лаки Чемчев - мет 295 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен - од: 19.4.1969 г.

- ПРЕТСЕДАТЕЛОТ ТИТО ВО ПЕЛАГОНИЈА - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски, Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 238 - тп: 35 мм, ц/б, ст. - род: документарен, реппртажа - од: 19.4.1969 г.

- ЗИК ПЕЛАГОНИЈА - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски, Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 29о - тп: 35 мм, ц/б, ст. - род: документарен, пропаганден - од: 19.4.1969 г.

- ЕДЕН ЛЕТЕН ДЕН ВО ОХРИД - пп: Вардар филм, Скопје, пс: Голаб Чинго - текст: Томе Момировски - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 364 -тп: 35 мм, колор, ст.- род: документарен, туристички - од:3о.12.1969 г.

- HOMO APSURDICUS - пп: Вардар филм, Скопје - пс: К. Петров, Ванчо Хилјадников, Е. Ефремов - р: Ванчо Хилјадников - ф: Мишо Самоиловски - м: архивска -мт: Олга Лукова - мет: 292 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- игран - од: 3о.12.1969 г.

- ... И ВОДИТЕ НА ВАРДАР ЌЕ БИДАТ СКРОТЕНИ... -пп: Вардар филм, Скопје - пс: Томе Момировски - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 34о - тп: 35 мм, ц/б, ст. - род: документарен - од: 3о.12.1969 г.

- ОЧИ - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Гане Тодоровски - р: Бранко Ставрев - ф: Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 368 - тп: 35 мм, колор, ст.- род: игран - од: 3о.12.1969 г.

- ПО ТРАГИТЕ НА ПРИЈАТЕЛСТВОТО - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Михаил Чепрганов - р: Трајче Попов - ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 465 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, информативен- од: 3о.12.1969 г.

- СВИЛЕН КОНЕЦ - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Јово Камберски- р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски - м:архивска - мт: Олга Лукова - мет: 32о - тп: 35 мм, колор, ст. - род: документарен, научнопопуларен - од: 3о.12.1969 г.

- ТЕМНО ОГЛЕДАЛО - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Ѓорѓи Ајановски, Мето Петровски - р: Мето Петровски - ф: Бранко Михајловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 31о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: игран од: 3о.12.1969 г.

- ПЕСТАЛОЦИ- пп. Вардар филм, Скопје - пс: Михаил Чепрганов - р: Трајче Попов - ф: Киро Билбиловски - м:архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 36о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, информативен - од: 3о.12.1969 г.

197о ГОДИНА

- ТИТО ВО МАКЕДОНИЈА -пп: Вардар филм, Скопје, пс: Мето Петровски - р: Мето Петровски - ф: Мишо Самоиловски - м: архивска- мт: Лаки Чемчев - мет: 32о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, реппртажа - од: 12.7.197о.

- ЦИНКАРНИЦА - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Трајче Попов - ф: Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 4оо - тп: 35 мм, колор, ст. - род: документарен, информативен - од : 28.12.197о г.

- МЕЛИОРАЦИИ - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Томе Момировски - р: Трајче Попов - ф: Љубе Петковски - м:архивска - мт: Драги Панков - мет: 4оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, информативен - од: 28.12.197о г.

- СТАКЛАРНИЦА I - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Љубе Петковски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 3оо - тп: 35 мм, колор, ст.- род: документарен, информативен - од: 28.12.197о г.

- СТАКЛАРНИЦА II - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Љубе Петковски - м: архивска - мт:Лаки Чемчев - мет: 3оо - тп: 35 мм, колор, ст.- род: документарен, информативен - од : 28.12.197о г.

- БИТОЛСКО ПОЛЕ - пп: вардар филм, Скопје - пс: Трајче Попов, Георги Георгиев - р: Трајче Попов - ф: Љубе Петковски - м. архивска - мт: Драги Панков - мет: 3оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, информативен - од: 29.12.197о г.

- ЧОВЕК ВО ЦРНО- пп: Вардар филм, Скопје- пр: Мето Јовановски - р: Бранко Ставрев - ф: Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - гл: Илија Милчин, Душко Костовски,Шишман Ангеловски, Ацо Ѓорчев - мет: 295 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: игран - од: 29.12.197о г.

- КИРИЛ И МЕТОДИЈ- пп: Вардар филм, Скопје - пс: Д-р Харалампие Поленаковиќ - р: Трајче Попов - ф: Киро Билбиловски - м:архивска - мт: Драги Панков - мет: 4оо - тп: 35 мм, колор, ст. - род: документарен-од: 29.12.197о г.

- КРСТЕ МИСИРКОВ - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Д-р Блаже Ристовски - р: Мето Петровски - ф: Бранко Михајловски - м: архивска - мт: Олга Лзкова - мет: 365 - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен - од: 29.12.1979 г.

- НАДЕВАЈ СЕ ДОДЕКА ДИШЕШ - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 28о - тп: 35 мм, ц/б, ст. - род: документарен - од: 29.12.1979 г.

- ПРАЗНИК - пп: Вардар филм, Скопје, пс: Александар Ѓурчинов - р: Александар Ѓурчимов - ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 3оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен - од: 29.12.197о г.

- РАЗБУДЕНИ КОПОВИ - пп.:Вардар филм, Скопје. пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски - м: архивдла - мт: Лаки Чемчев - мет: 3оо тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен - од: 29.12.197о г.

- СКОПЈЕ- пп: Вардар филм, Скопје, пс:Љубомир Пота - р:Трајче Попов - ф: Киро Билбиловски - м: архивдка - мт: Драги Панков - мет: 4оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, информативен - од: 29.12.1979 г.

- СОЦИЈАЛИСТИЧКИ СОЈУЗ - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Томе Момировски - р: Трајче Попов - ф: Мишо Самоиловски - м:архивска - мт: Драги Панков - мет: 47о - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен - од: 29.12.197о г.

- СТРУШКО ПОЛЕ - пп: Вардар филм, Скопје, пс: Трајче Попов, Георгие Георгиев - р: Трајче Попов - ф: Љубе Петковски - м: архивска, мт: Драги Панков - мет: 3оо 0 тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен, информативен - од: 29.12.197о г.

- СВАДБА НА ШАРПЛАНИНЕЦОТ - пп: Вардар филм, Скопје, пс: Трајче Попов, Драгош Стефановиќ , т: Трајче Попов - ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Драги Панков - мет: 4оо - тп: 35 мм, колор, ст.- род: документарен - од: 29.12.197о г.

- ТАЈМИШТЕ - пп: Вардар филм, Скопје - пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - мет: 3оо - тп: 35 мм, ц/б, ст.- род: документарен - од: 29.12. 197о г.

(продолжува во наредниот број)

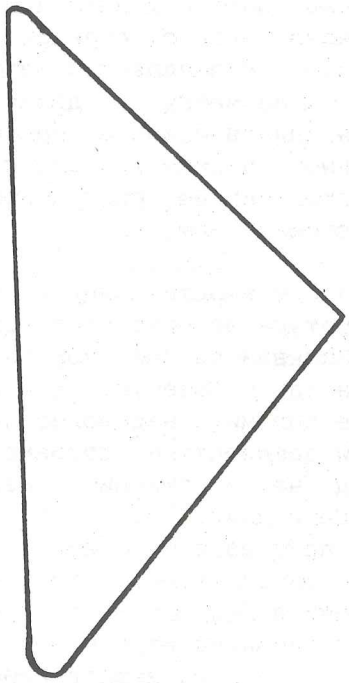
подготвија: Мартин Панчевски и
Дубравка Рубен

Забелешка: филмографијата до периодот од 1945-197о година е изработена според податоците од "Филмографијата на југословенскиот филм" (1945-1965,1965-197о), издание на Институтот за филм - Белград.

★★★★★★



ТЕМАТСКИ
БЛОК



ЗА И ОКОЛУ ФИЛМСКОТО СЦЕНАРИО

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

Блок: Од македонското филмско творештво

ЧЕТИРИ ОДЛОМКИ ОД РАЗМИСЛУВАЊАТА НА ТЕМА "ЛИТЕРАТУРАТА И ФИЛМОТ"

(продолжение од претходниор број)

IV

Какви се досегашните искуства на релацијата македонска литература-македонски филм? Најголемиот дел од нашите домашни филмови е снимен според литературните дела од нашата книжевност, но само во ретки случаи таа соработка може да се означи како адекватна и успешна. Има случаи кога довербата на синеастите кон литератите биле преширока и со нагласен респект, но исто така и случаи кога филмските творци на литерарната "првобитна материја" ѝ пристапувале згорнично и ја осиромашувале,преснимувајќи ја. Спремноста на литературните творци да го дадат својот придонес, била-евидентна. Но, дали тоа било доволно? Одново доаѓаше до она што беше нагласено во почетокот: едно е писателот да се изрази во формата и во јазикот на литературното дело, а друго е тој да се ангажира да создаде ново дело во сценаристичката форма погодна за филмска реализација. Неперспектирањето на овие разлики доведуваше до создавање на не многу убедливи филмови под кои беа потпишани реномирани книжевни имиња. Причините, секако, треба да се бараат и во степенот на режисерската креативност. Во секој случај, остана поуката дека не секоја добра литература е предуслов за создавање успешен филм.

Сепак, постојат ли нови можности македонскиот филм да ѝ се обраќа на нашата литература во потрага по својата автентична сценаристичка подлога? Колкави се тие можности и што би можело во иднина на тој план да се очекува? На прв поглед, би се рекло, тие можности се мошне големи и недоволно искористени, со оглед на постојаниот раст и вредност на современата македонска литература, како и со оглед на несомнениот размав на нашите синеастички сили последниве години. Но, откако повнимателно ќе се погледне, ќе се види дека работите не се ни малку едноставни. Постојат две причини, според мене, кои очекуваната соработка ја отежнуваат. Првата лежи во филмот, втората во литературата. Во првиот случај имаме примери на недоволна синхронизираност помеѓу филмскиот и книжевниот медиум: нашите синеасти често ѝ приоѓаат на литературната материја како на р е а л и с т и ч к а граѓа за филмско сценариот, превидувајќи дека таа граѓа, онака како што била веќе литерарно вообличена, е изразито антиреалистичка. Со други зборови, дали е можно од нешто што веќе е обликувано според принципите на една антиреалистичка естетика во стандардната смисла на тој збор да се извлече една реалистичка приказна погодна за филмско обликување? Филмот "Истрел" на Бранко Гапо е добра илустрација за она што сакам да го кажам. Прозата "Под усвитеност" од Димитар Солев, според која овој филм е направен, е одлично литературно остварување, но својата структура,израз и

јазик, со монолошко-исповедната форма, долгите интроспективни рефлексии и сл. малку погодна за извлекување "филмска приказна" од која би можел да се направи адекватен филм. И романот "Бела долина" од Симон Дракул е успешно книжевно остварување.Но, во однос на овој писател Бранко Ѓапо беше со право попретпазлив. Тој одраз за сценаристичка основа на својот досега најдобар филм "Време без војна" една, во литерарна смисла, далеку поедноставна и помалку амбициозна приказна и - успеа да направи во уметничка смисла филм мошне подобар од "Истрел".

Накратко речено,не е можно со класична,во основа реалистичка, синеастичка постапка да се рекреира и на филмско платно да се пренесе нешто што веќе има изразито поинаква структура и форма.

Мислам дека сепак може да се укаже на два добри филма направени според квалитетните дела на македонската литература. Тоа се "Волчја ноќ", според сценариото на Славко Јаневски, и "Црно семе", според сценариото на Кирил Ценевски и истоименото роман на Ташко Георгиевски. Може да ми се забележи дека примериве, особено првиот,противречат на она што пред малку го тврдев. Романот "И бол и бес" е една,исто така, мошне сложена романсиерска градба, а, ете, од него добивме мошне успешно сценарио и филм! Но,работата е токму во тоа што сценариото на Јаневски било обликувано како основа на истиот филм пред да биде обликувана литературната структура на идниот роман. Обично, веќе создадениот роман се пренесува во филмско сценарио. Овде имаме обратен случај:една иста материја од исти автор се вообликува во две различни структури - сценаристичка и романсиерска. И тоа, како што гледаме, се покажа благотворно. И примерот со "Црно семе" е за нас показателен. Наспрот алегориско-симболичката структура на романот "Црно семе" стои синеастичкиот израз и јазик на Ценевски, кој во многу нешта му е сроден. Тоа ја објаснува,помеѓу другото, успешноста на овој редок и сугестивен филм.

На крајот,да ја спомнам и "втората причина". Досега овде беше употребуван терминот "литература", но време е веќе да прецизираме дека под тој термин не се подразбирало ништо друго освен - романот во литературата. Кога пред малку ги спомнав "преголемите очекувања", мислев на следново: можностите за брзо и ефикасно адаптирање на нашите романи на филмското платно не се премногу големи поради специфичноста на нивната наративна и стилско-композициска структура. Треба притоа секогаш да се има предвид дека сижетното дејство, ликовите и драмските сукоби во нив се малку видливи и издиференцирани, тие изобилуваат со лирски монолози и интроспекции, со поетски и рефлексивни пасажи кои се тешко податливи за пренесување во друг медиум и јазик,особено во филмскиот. Својата вредност тие во мал степен ја должат на издиференцираната јасна и недвосмислена драмска приказна. Сево ова наведува на заклучок дека треба добро да се размисли пред да се насочи изборот кон одделни романи. Темата што тие ја носат во себе не треба да биде единствената причина поради која кон нив се обраќаме зашто темата никогаш нема определувачка и пресудна важност за едно дело,па така е тоа и со филмот,доколку се настојува да се оствари како уметничко дело.

Д-р Милан Ѓурчинов

★★★★★★★

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

ДРАМАТУРГИЈАТА ВО МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

Пролегомена

Почнувајќи со играната продукција, македонската кинематографија влезе во координати на една нова, дотогаш непостојна функција на јазичната, односно литературната ситуација. Литературата што само неколку години пред тоа се здоби со првите творби на својот слободен јазик во својата ослободена земја беше во зародиш. Бујноста што се претскажуваше пред неа влијаеше и на другите форми на уметничко изразување. Овој, од немили историски причини, задоцнет подем до денеска не престанува да ги дава очекуваните плодови. Надраснувајќи ги многуте фази, се чини непотребни за една ваква екстатична енергија појавена на почетоците и сè уште не стивната, драмска литература ќе го најде полето на своето докажување но наедно и на своето проверување во филмскиот израз. Совпаѓањето и несовпаѓањето како две единствено можни ситуации во една ваква релација на два медиума со различни хронолошки карактеристики ќе се постават како еден загадочен предизвик. Филмот, како сосема нова форма на уметничкото изразување, и литературата, посебно драмската, со една традиционална провереност, претставуваат во тие услови два плана на исто така можните судири но и простори за некогаш мошне среќно создадени синтези. Тоа е проблематика што ќе се обидеме да ја презентираме, повеќе од аспект на еден хронолошки пресек, како еден историски кроки, отколку како аналитичко истражување на проблематиката, која, впрочем, постојано се обременува со нови моменти и карактеристики.

Реминисценции

Доближувајќи се до сознанието дека една национална кинематографија не ја создаваат ниту прост збир на снимени филмови ниту пак нивниот вкупен придонес кон културната историја, доаѓаме до прашањето на нејзината специфична улога во создавањето на таа историја, поточно до нејзиниот одраз во кинематографијата. Специфичностите што ги спомнавме се однесуваат на кинематографските изразни средства, односно на можностите што тие им ги доверуваат на филмските автори. Довербата не е секогаш оправдана и искористена, па сепак делата на македонските филмски автори остваат несомнен впечаток дека се работи за филмовите што ги прераснуваат своите културно-географски потреби и одредби и имаат во себе таков естетски квалитет кој веќе зборува за оформеност на една национална кинематографија. Не заборавајќи ги почетоците чија романтика и ентузијазам се одразија на филмовите што беа нивни лодови, мораме да забележиме дека еден мал историски увод е неопходен не само поради сентименталноста кон едно време туку и поради обврската да ги следиме актуелните достигања на

денешната македонска кинематографија. Ваквиот хронолошки пристап има и други причини, но сето тоа не е диктирано од потребата повторно да се утврдуваат веќе утврдените судови ниту пак да се демантираат.

Темата што ја започнуваме бара своја историја и во секој случај има право на неа. Драматуршката експликативност во првите реализирани сценарија, "Фросина" на Владо Малевски и "Волча ноќ" од Славко Јаневски, зборуваше за револуционерното минато, неговото непосредно ехо и чувствителноста на едно време чие траење и траги сѐ уште не се заборавени. Тоа не беше присетување или артифициелна конструкција, туку доживување во сета своја силовитост. Тематскиот распон го обработува времето на воените години и пред нив. Време - исклучително и судбоносно за национално оформување. Ликовите и односите се судираат на планот што го надминува индивидуалното. Омилена драматуршка шема во однос на ликовите и нивниот развој беше градацијата што се движеше во релациите на личностите како обични луѓе и нивниот растеж до херои на Револуцијата. Но,мотивите, мотивите на таа хроника се она што на некој начин им даваат драматуршка посебност на сите овие филмови. Желбата за слободен живот на својата почва, надежите упатени кон иднината, издигната до идеал, во чие име и самите јунаци се жртвуваат, само по себе не е ништо ново. Меѓутоа, вплетувањето на индивидуалните судбини во големиот тек и дејствието на Револуцијата, не е оптоварено со фразерска идеологија и патос, туку на мошне убедлив начин прикажаните судбини ја доловуваат хуманата нишка на Револуцијата. БИ се рекло дека тие повеќе ја чувствуваат токму неа и затоа посилно ја доживуваат. Свртеноста кон емоцијата така постигна и поубедливи драматуршки ефекти.

Констатација

Убедливоста и креативноста на првите филмови ги исполнуваше токму овие човечки димензии, кои наидоа на нејнепосреден прием кај гледачите. Идентификацијата не беше барана низ конструкција. Со тоа содржинско и формално збогатување на оваа тематска област беа подготвени и на нивното временско исполнување не требаше долго да се чека. Меѓутоа, ликовите и ситуациите, фиксирани во овие филмови, сепак останаа како еден вид класика во драматургијата на македонскиот филм. Необременити со шаблонско оформување во таа мерка, во која тоа се случуваше во другите југословенски филмови од истиот период и на иста тема, тие ја избегнаа својата исклучително симболична функција, станувајќи дел од живиот хуманитет на Револуцијата.

Извори

Незапоставувајќи го тематскиот растеж, македонската кинематографија во годините што доаѓаа се збогатуваше со нова тематска ориентација кон минатото, враќајќи се на историјата на македонскиот народ и откривајќи му ја на нашиот гледач. Следејќи го тој континуитет низ филмовите: "Мис Стон", снимен во 1958 година, "Солунските атентатори" (1961 година), доаѓајќи до "Денови на искушение" (1966), а потоа и "Македонска крвата свадба" и "Република во пламен" (1968 година), сосема сигурно можеме да речеме дека тој циклус тогаш сѐ уште не беше затворен ниту пак исцрпен. Очекувајќи ги новите филмови поттикнати од историските настани можеме да ги проследиме искуствата на дотогаш снимените, определувајќи го нивното тогаш мошне високо место во дотогашниот опус на македонската кинематографија.

На планот на создавањето на националниит епос, историјата ги отвори своите тематски извори. Отпорите и борбите, искушенијата и недоразбирањата здружуваа во себе силен драмски потенцијал благороден за филмска експресија. Сето тоа е дадено низ една убедлива акционост, убедлива по тоа што нејзините актери во историскиот контекст имаат своја реална егзистенција и судбина.Внимавајќи на фактографијата на настаните, сценаријата на овие филмови едновремено се стремат кон типичното, националното, запазувајќи го секогаш поширокиот аспект на тие настани. Сеќавањата врзани за"Мис Стон" ги потврдуваат овие тези. Сценариото на Ѓ.Абаџиев и Т.Попов, низ една помалку бизарна но автентична сторија, ја доловува атмосферата на периодот пред Илинденското востание. За истиот период зборува и сценариото на Јован Бошковски за "Солунските атентатори", базирајќи се врз исто така автентичен настан. Таа автентичност несомнено внесува драматуршки квалитет и претставува елемент неопходен за епскиот третман. Временската дистанца не пречи туку, напротив, придонесува за развивањето на патриотскиот сензибилитет на гледачот. "Македонска крвава свадба", чија филмска адаптација ја направи Славко Јаневски, ја обновува драмската класика користејќи се притоа со нов медиум но со исто влинание врз публиката . Непосредноста и искреноста се плод на тематските однови, плод на судбинската поврзаност на човекот и историјата како негово реално траење. Тука поправо и се раѓа конфликтот чии драмски димензии наликуваат на оние од античките трагедии. Човекот во клетките на времето, во рамките на историјата ја надминува својата ограниченост,барајќи ја слободата и борејќи се за неа. Хероичноста и човечноста на таквиот чин никогаш нема да престанат да не возбудуваат а сето тоа поради осмисленоста на човековата акција како најсилен и единствен драмски мотив во сите овие филмови.

Историјата како тематска инспирација во драматургијата на македонскиот филм не е привилегирана посебност во рамките на севкупните струења , жанровски и тематски. Меѓутоа нејзиното место и односот на авторите кои неа ја чинат досега најобработувана.Впрочем,завидните занаетчиски и естетски квалитети во безмалку сите наведени филмови наведуваат на констатација дека овој стремеж на македонската кинематографија обезбеди и оформи еден нов жанр во рамките на југословенскиот филм.

Изминати ситуации

Нецелосно и недоволно па сепак охрабрувачки, без некој лажен оптимизам, македонскиот филм ќе проговори и за современиот човек. Резултатите досега, иако не секогаш, значеа извесни забележителни успеси. Филмските автори тука се наоѓаат на терен што во себе носи силен драмски потенцијал,но и ризик кој е секогаш присутен. Тематскиот пристап кон секојдневието, секако, бара зголемени креативни напори. Тоа се барања на суштинските текови на денешницата. на стварноста, што му поставуваат многупрашања на филмскиот автор. Бездруго, изнаоѓањето третман на метод за пристапување кон оваа тематска област е она што ветува успешен и уметнички значаен резултат. Темата што во стварноста ги има своите извори и корективи го обезбедува интересот на публиката, но едновремено го предизвикува и нејзиното заострено критичко расположение.

Обидот за создавање комедија ("Мирно лето", 1961 година, во режија на Димитар Османли), како моментално конјуктурна репертоарска ориентација, не може да се смета како успешен старт во овој жанр. Сценариото на Фрида Филиповиќ не обезбеди ништо од она што секој комедиографски текст пишуван за екран мора да го содржи. Многу невештата конструкција на комедијата, на карактерите , и на ситуациите секогаш остануваше без својата комична поента, а гледачот без вистинска причина за смеа. Остана уште да заклучиме дека вистинскиот комичен коментар на стварноста мора да се бара на друг начин, пред сѐ во поинакви сценариски текстови.

Меѓутоа, Д.Османли подоцна го оствари документарецот "Дванаесетте од Папрадник" а во 1968 година играниот филм "Мементо "со тематика од катастрофалниот скопски земјотрес. Овие два филма сведочат за несомнениот творечки растеж на овој автор. Возбудливоста на една сурова фактографија со која плени филмот "Дванаесетте од Папрадник", хуманистичката преокупација на настаните од скопскиот земјотрес дадена низ една репортажа -мелодрамска фабула во "Мементо" го доловуваат вкусот на автентичното. Видлива е тука силата на документот, на фактот земен од стварноста, а на сето тоа не му недостига и авторовиот личен став кон документот констварноста.

Враќањето кон проблемите на селото и селанецот е зафатено со филмот "Планината на гневот" на режисерот Љубиша Георгиевски. Тоа е тема која нужно се надоврзува на темата на миграцијата и урбанизацијата што ги среќаваме во низа филмови од кусометражната продукција, конечно и во филмот "Време без војна" по сценарио на Симон Дракул а во режија на Бранко Гапо, снимен во 1969 година. Да споменеме дека сценариото за филмот "Планината на гневот" на Анте Поповски имаше некои доста оригинални премиси кои, за жал, не ја достигнаа својата кинестетска димензија.

Амбиентот и мотивите, ликовите и нивните меѓусебни односи, проблемите што ги донесува оваа тематика се истите оние од литературната продукција на македонската прозаистика. Така, овдека ни се наметнува компарацијата литература-филм. Спомнатата тематска поврзаност, идентичноста на мотивите и психологиите што секако филмот ги презел од литературата, првин се јавуваат во романите на Славко Јаневски, Димитар Солев, Методија Фотев, Симон Дракул, Мето Јовановски и други."Планината на гневот" по сценариото на А.Поповски го обработува проблемот на колективизацијата, низ еден текст проткаен со лирски тонови и една исконска митологија што ја потврдуваат талентираноста на авторот. Судбинското и историското, човечкото и митското, присутни се и во овој текст, но за жал реализацијата тоа само фрагментарно го доловува.

Во "Време без војна" проблемот е преместен на психолошки план. Недоумениjата и дилемите на главниот лик остануваат да трајат. Тука се работа за дотогаш најуспешно реализирана психолошка драма во рамките на македонската кинематографија. Пред сè импонира односот на авторите кон темата и ликовите,што бездруго претставува нов квалитет на драматуршки план.

Асоцијации и перспективи

Зборувајќи за филмот "Време без војна"треба да ја спомнеме и мошне забележителната и впечатлива моќ што овој филм ја имаше врз гледачот, како и неговиот афирмативен прием кај критиката. Но,тоа беа само надворешни сведоштва дека филмот успеал да им се доближи на тековите на ова наше време и да го пронајде конфликтот што го создаваат современите движења во сензибилитетот на денешниот човек. Не е без значење и сосредоточувањето на еден лик што ги носи сите (мотиви идејните примеси во себе, како обид за креирање на современ трагичен херој. Личноста каква што тогаш ја среќаваме и во македонската литература, и овојпат ќе ја потврди врската литература -филм, како благородна и перспективна соработка и влијание помеѓу овие две изразни средства,особено на планот на современата тематика.

Присутноста на оваа тематика е очебијна и во драмското творештво, но филмот секако ги прави своите први обиди во неа. Репертоарската политика, тогаш, односно комерциналните заблуди што ја формираа,понекогаш беа резервирани спрема текстовите кои настојуваа да дадат што посериозна претстава за секондневието. Секако, на ова влијаеше и одговорноста што иманентно ја носи оваа тематика. Таа исто така,нужно бара заземање став на авторот кон неа, а тоа е констатација што пак ја повторуваше. Авторот тоа го постигнува не останувајќи само на сува регистрација на настанот туку изнаоѓајќи го неговиот скриен па сепак одлучувачки механизам.Социјалнопсихилошката структура на личностите наметнува комплексен приод и целосна мотивација. Карактеристиките на амбиентот,односно неговите специфичности ја надополнуваат оваа структура. Сите овие драматуршки постулати се наопходни за креирање на една прифатлива и уметнички оправдана визија на стварноста.

Тематските барања и крстосувања што ги проследивме во овој дел на опусот на македонската кинематографија пружаат можности за вообличување на една комплетна творечка клима и даваат надежи за нејзино целосно развивање и реализирање. Некои од овие импликации тогаш беа на пат да ја потврдат оваа наша теза. Се случува сѐ почесто приоѓањето кон проблемите на современоста ("Жед" по сценарио на Живко Чинго а во режија на Д.Османли), жанровското и тематското збогатување (трилерот од воените години "Цена на графот" на С.Дракул и Љ. Георгиевски), па дури и поуниверзалните општочовечки егзистенцијални ситуации ("Цно семе" на Кирил Ценески и Ташко Георгиевски) да го илустрираат овој подем. За натамошното движење и за развојот на кинематографијата секако беше од значење и продирот на еден број млади автори. Тоа претставуваше освежување но не и прекин на сите врски со традиционалното. Во која мерка овие две насоки ќе се комплементираат зависи од идните филмови на овие автори.

Во секој случај,дотогаш изградената драматуршка структура и физиономијата на македонската кинематографија го има својот логичен пат од истражувањето на историјата, преку сеќавањата на блиското минато до одредувањето на идеолошкиот и етичкиот лик на современиот човек. Тоа се неколку тези што, веруваме, го заокружуваат еден естетски развој, без егзалтации но и без падови.

Мирослав Чепинчиќ

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

ОД МАКЕДОНСКАТА ФИЛМСКА СЦЕНАРИСТИЧКА ЛИТЕРАТУРА

ЗА "КИНОТЕЧНИОТ МЕСЕЧНИК" ЗБОРУВА АКАДЕМИКОТ СЛАВКО ЈАНЕВСКИ, АВТОР НА СЦЕНАРИОТО ЗА ФИЛМОТ "ВОЛЧА НОЌ"

Почетокот на мојата сценаристичка работа ќе го сведеме на податок кој во редоследот на филмското творештво може да биде само една алка од времето на "Волча ноќ", или пред тоа, до денешните филмски распетија кај нас. Се работи за сценариото за филмот "Волча ноќ". Најпрвин тоа беше еден расказ, ако добро се сеќавам, на неколку страници, објавен во првото литературно списание кај нас "Нов ден" и ми се чини дека насловот беше "Седумминатa од десетината". Тогашните филмски работници со сета своја неукост,но со вистински занес, најдоа во тој текст некои зрнца што можеа да про'ртат во филмска слика. На нивна иницијатива јас се обидов да направам сценарио. Морам да кажам дека дотогаш немав видено ниеден сценаристички текст, а во текот на пишувањето на сценариото се соочив со некои странски сценарија што беа кај нас преведувани. Тоа беше во 1953 година или пак нешто порано, во 1952; значи некаде две години пред да заврши снимањето на филмот јас започнав да работам врз сценариото. Од еден мал расказ кој имаше повеќе лирска тенденција отколку епски замав,требаше да се наредат слики.

Сценариото јас, можеби, многу брзо го завршив - потоа тоа си одеше по ред на советите, уметнички, по одредени институции што беа заинтересирани и одговорни да се соочат со такви текстови и, најпосле, тоа сценарио се прифати. Но, настанаа проблеми околу режијата. Можеби денес имаме режисери за такви филмови, но тогаш навистина немавме. Можеби тогашните режисери уште помалку знаеја за играниот филм, за тоа : како се прави игран филм, отколку што знаев јас како се пишува сценарио. Започна една потера по режисери и најпосле се дојде до тоа филмот да го преземе словенечкиот режисер Франце Штиглиц. Тој го прифати сценариото, но уште долго, можам да кажам, настојуваше да внесувам измени. Тој почувствува дека јас не сум многу за сценарио и така започнаа да доаѓаат негови соработници сценаристи кои пред тоа работеле нешто за него, негови драматурзи, негови дијалог-мајстори . Суштински, многу нешто не се менуваше,можеби на по некоја страница се поткрадуваше по нешто, можеби по нешто се додаваше, но главно сето тоа што се работеше го вршев јас.

По тоа сценарио се дојде до еден филм кој за тоа време можеше да биде и прифатлив, можеби и значеше една иновација, едно но-

ваторство во однесувањето кон апсолутниот херој на револуцијата и борбата. Главно, обидот да се издеференцираат психолошки ликови остана некаде на одредено ниво.

По низа години откако се прифати филмот, можам да кажам, почувствував едно незадоволство, почувствував дека самиот себеси сум се, ако не продал, барем предал, на една тема која од авторот бараше далеку повеќе отколку што јас во филмот можев да му дадам со тој кадар, со таа техника, со тие средства, со тие разбирања, со таа средина што ме опкружуваше во тоа време. И кога го сфатив тоа решив, како што темата од расказ прерасна во сценарио, сценариото да ми прерасне во роман. Таа моја желба да го направам тоа толку ме занесе што напишав некаде близу илјада страници на таа тема. Подоцна вршев селекција на текстот, така што романот го сведов на еден мошне разумен број на страници. Тоа е романот "И бол и бес", кој доживеа поголем број изданија во сите републички центри, а сега е во една ретка едиција на словенечки јазик.Што ми даде повод да го правам романот? Филмот е колективна работа и кога сценаристот ќе го даде текстот, тој веќе најмалку може нешто да придонесе во создавањето на конечното дело. Иако одев со екипата на снимање, јас практично не можев ништо да придонесам. Артистите многу пати реализираа ликови, барем во психолошкиот третман, онака како што јас не сум ги ни сонил пред тоа. Допирите и разговорите со режисерот беа такви што чувствував дека тој не го направил она што беше мојот сон и за настанот и за ликовите.

И, така, јас појдов на тој роман и,ако некој добро забележал, целиот филм се одигрува некаде во почетокот на романот. Скоро е сведен на една глава, но сега лириката е притаена, задушена, сѐ почнува да се развива преку некакви текови на потсвеста; тука далеку подоминантен отколку во филмот е стравот, спуловеноста да се биде храбар, примките на човекот, на природата, на второто "јас" во личноста, на потсвеста-сето тоа далеку повеќе можев да го напишам во овој текст на романот отколку што можев да придонесам тоа да се оствари во филмот. Впрочем,филмот го постигна она што јас го постигнав и во сценариото.

Што се однесува до артистите, знаете, во тоа време сите актери или повеќето од нив беа прв пат соочени со филмот. Како актери и тие можеа доста да сторат и сторија, но сепак, во границите на она што им го понуди текстот и во границите на сфаќањата на режисерот. Бездруго,подоцна се користев со тие ликови на одделни места во романот; оттука и Стане, кој е актер на чергарски театар во филмот, е актер кој минал денови во патувачки театри.Овојпат во романот е скоро целосно,а и по лик и приближно по психа, актерот Чоревски. Исто така и Паун доста ми помогна да го најдам она благо старче што го одигра Петре Прличко,кое сето е навлезено во некакви свои имагинации помеѓу комитството и за него нејасниот замав на таа борба, на таа револуција. Главно,тие два лика мислам дека и како литература и како артистичка игра се најблиски до моите сфаќања, до самиот текст на сценариото и до ликовите во романот.

11. Р О В

Ноќ

1о5. СКП.

Благоја ја подава пушката кон видената силуета и го лепи образот до кундакот.

Благоја: Не, тоа не се сенки.Сепак некого има пред нас.

Паун брзо се створува крај него и му ја трга пушката.

Паун: Не стрелај. Некој од нашите е.

1о6. КП.

Паун се исправа од ровот. Две чувства се мешаат во него: надеж и страв.

Паун: Стане !

Тишина. Ништо.

Паун: Десетаре... Божине...

12. П Р Е Д Р О В О Т

Ноќ

1о7. А.

Од заддрво се покажува бугарски војник со шмајзер во раце. Стрела со цел рафал.

1о8. АКП.

Во ист час од зад еден камен се дига Стане и стрела. Истрел.

1о9.ОП:

Шмајзерот паѓа од рацете на бугарскиот војник. Се грчи се ниша, паѓа и тој.

Стане: Марко! Јас сум. Не стрелајте...

110.СКП.

Стане се врти према ровот.

111.ОП.

Стане потрчува кон ровот.

11. Р О В

Ноќ.

112. СП-КП.

Ровот. Стане влегува в ров крај Марка.

Стане: Го нема. Нигде ги нема. А овој во окоп ќе ви влезеше...

Камерата му се доближува.
Тој погледнува кон Пауна.

Стане: Стрико - Пауне.

113. А.-

Паун лежи на земја. Вела му пријдува.Возбудена е.

Вела: Го погодија... Го погодија...

Стане потрчува и му ја подига малку главата на стариот.

114. СКП.-

Паун ги отвора очите и се загледува во Станета. Се обидува да се насмевне.

Паун: Ете... И мене... ѓаволи... А не бев стар... Не бев...

115. СКП.-

Сите се наведнати над него.

Марко: Остави... Не си тешко ранет...

Паун: Една рана преболев во комитско време. Белки и оваа.

Стане: Не давај се, стрико. А раната нека ти е честита.

116. КП.-

Преку лицето на Паун минува грч.

Паун: Ѓаволи... Не бев стар... Можев уште...

117. СКП.-

На лицата на другите е тага. Смртта на стариот тешко им паѓа. Стане ја пружа раката.

118. КП.-

И ги затвара очите на мртвиот Паун.

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

ФРАГМЕНТ ОД РОМАНОТ " И БОЛ И БЕС".

А ако се случи така, мислеше Паун, овој ден ќе е свет за оваа козјачка држава и ќе се помни како што се помнат Водици, ... - Ѓурѓовден, Цветници. И ќе има панаѓури и гајди. И шарено тесто со огледалце насреде, зашто ќе е празник пред Божиќ, ден на шесте маченици. Се виде на зографска икона со сребрен круг околу главата и многу сличен на мијачкиот светец Ѓорѓија, со забуцано копје во зелена ламја, во пламенот на нејзиниот поган јазик, се виде свети Паун партизански, комунис' по душа уште од колепка, и виде уште пет светци: свети Божин (Илија - драмлија), свети Марко и Вела (Константин и Елена, цар и царица пролетерска), свети Стане (апостол партизански), свети Благоја (великомаченик). А на трпезата со нас - и Мар'с како бог, држи Библија и намигнува веселникот. Загинавте за селава, затоа сега ве слават. Душата му ја грееја прикаски и шарени соништа. Намигна и самиот: така е, другар Мар'с, гинеме за селава, а ти биди човек,наточи од бочвата да срknеме, зашто ни ветар ни дожд не ги брише нашиве стапалки што сме ги расеале на сечии и ничии атари, и партизански и четнички - Три Колиби, Бајловско, Високо, Жеглјански Дол, Бабина Поља-на, Бесна Кобила, Црна Трава, Сув Поток, Прохорија, Гоштарско.

"Марко вистина ли е дека Мар'с рекол сета земја ќе биде без меѓи?

"Мислам, рекол".

Снегулките се проредија; оставија зад себе малку виделина и чкртање под нечисти стапалки. Кон нив некој лазеше. Молкнаа. Паун ја извлече главата од себе.

"Не пукајте", го заборави Маркса. "Некој од нашите ќе е".

Негде пред нив поколебано се вкочани исправена сенка.Заприлега на дрво без гранки. Не знаеја кој е,Божин или Стане, или некој непознат, и чекаа; во нив се мешаа надежи и сомневања. Од ненадејната тишина во ушите им се згрудnуваше болка.

"Стане", тихо викна Паун; тој некој како да беше глув и од ист таков згруднат молк во себе. "Божине... Еј, Божине..."

Од безобличната сенка, ни човечка ни сверска,гладно шибна секавичавост и кикотење на шаржер, но веднаш зад нејзината невидливост грмна нечија пушка и сенката се заниша, падна спрострено израмнета со земјата, удри со шлем на невидлив камен.

"Не пукајте, јас сум", викна друга сенка и тие не сфаќајќи што се случи, го видоа сипаничавиот Стане (го наслутија по гласот, него и неговото издупчено лице) како трча кон нив. Задуван, шушкав, сега и самиот намален во засолништето, ги прекори:

"Оној в очи ќе ви sирнеше." Тихо додаде: "Десетарот не го најдов".

"Стрико Пауне", го чу Марковиот извик. "Ранет ли си?"

Но уште не знаеше - градите на пењушката крвавеа, топлата пара на здивот се мрзнеше на копнежно раширените ноздри. Јаките заби крцкаво го гризеа мракот. Со тутун треба да се затне дупкава ... со земја...за да не ми истинат жилите. Од под земјата допираше писокот на неговата гајда, го викаше. Се сети на апашките очи на Јован Златоуст и,во една претсмртна потсмешливост стана златоуст.

Ми погуби царе Бугаринеќ
ми погуби Дете Голомеше

Не го тешеа.Збунето и зачудено го слушаа.

"Ѓаволи.. А не бев стар... не бев..."

Не беше меѓу нив и беше сиот тој во сите свои шеесет години, и брзаше да доживее уште еднаш сѐ , од козјите суводолици до прељубата. од татнежите на Дранговите топови до козјачката беспатица, до оној ден кога Јован Златоусот партизански го крсти Дете Голомеше. Грутка по грутка впиваше воздух во себе. Циваше студенило и цедеше влажна топлина од раната. Се губеше како парче распливната магла и пак се враќаше на камен скаменет. Со тоа враќање чувствуваше страшно и несовладливо здравје на срцето; пробиеното месо не го болеше, здробеното ребро зараснуваше. Сепак знаеше, бистриот разум не можеше да не го признае својот крај, па полека, нечујно, со чекор на бестелесност газеше по врвицата по која отидоа мајка му Лена, татко му Геле, браќа му Никола и Крсте, жена му Анѓа, војниците од Дранговиот полк, партизаните со кои живееше за да ги надживее - Христом Лазо, Андон, Цветко, Шпањола, Фетка,Черкез, Веда, Мара, Јован, Филип - Јаковче, Демир, Коце-на-мајка, Пиралка, Гроздан, Врањски, заменик-комесарот Борко, Јозо, Исус, Чукаре, Ќазим, Трпен, сите мртви овој ден или порано,како Јован Златоуст, или уште порано, еднаш, некогаш, како потполковникот Дрангов, итра војничка глава и војничка мајка што го подои со барут, учејќи го да држи пушка и да нишани за да биде многу

подоцна нишанет од Дрангово племе. Господи, смилостиви ми се како што им се смилостиви нив и земи ме, кога веќе си го зел Јована Златоуст и другите мои внучиња.

"Стане, не оставај ми го гробот без крст", шепна, кога се наднесоа над него; сфати дека не го чуле, рече: "Не оставајте... го Божина. Без него не можете."

"Ќе те носиме", чу. "Не си тежок".

"Мртви, луѓето двапати се потешки", шепна слабо. "Како вреќа со дрмлии..."

Стискаше нечии премрзнати прсти, не бараше соучество, сакаше да го остави на туѓи дланки митот од времето на маларичните приказни кога со бладање и на раб на својот гроб ги гонеше туѓинците, царот бугарски и кнезот германски. Го остави тој мит во нечии раце, со него и капка топлина, ги олабави прстите, остана на проколнатиот камењар туѓа тага и сопствено умирање. Во еден и десет минути по долго чеканата полноќ, дојде црниот сајбија по ковчињата негови.

"Стрико Пауне..."
Крвта врз кожувот полека замрзнуваше.

Бугарину Паун глава зема
Германину и глава и срце

Неговото срце не можеше никој да го земе; беше и камен и топлина, и тешко можеше да се откорне од сувите гради.

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

од теоријата

на филмот

ВЛАДИМИР ПЕТРИЧ

С Ц Е Н А Р И О

Писателот на сценарио ни за момент не треба да заборави дека секоја негова напишана реченица мора да стане слика на филмското платно.

ВСЕВОЛД ПУДОВКИН

Кога би се послужиле со познатата и постојана дефиниција според која сценариото е литературна основа на филмот, би биле еднострани, бидејќи за сценариото не е од пресудна важност да поседува литературна вредност. Сценариото може да биде безначајно од книжевно гледиште, а сепак да дава можност за создавање на добар филм. Тоа доаѓа оттаму што филмот, како што веќе истакнавме, е специфична визуелно- аудитивна уметност.

Во времето на немата кинематографија, сценариото всушност значеше опишување на визуелните настани во кадрите и начинот на нивното сменување (со наведување на титли коишто често само го повторуваа она што веќе се гледаше на сликата.) Модерното сценарио мора да поседува и визуелни и аудитивни особености на коишто ќе се засновува дејството на идните кадри. Ако се согласиме со мислењето дека стандардниот филм ѝ е близок на театарската претстава по начинот на одвивање на фабулата и по заплетот на дејството, тогаш може да се рече дека и стандардното сценарио му е блиско на драмата, иако настаните ги прикажува многу поразгрането и пошироко, бидејќи е ослободено од единството на времето и местото,што театарот не може потполно да го исфрли.Модерното сценарио по својата структура се приближува до романот, бидејќи настаните ги слика без какви и да е ограничувања, опфаќајќи далеку поголем број ликови и амбиенти отколку во театарската драма, разбивајќи го драмското единство (дедраматизација).

Некогаш сценариото претставувало ред технички упатства за снимање на кадри. Денеска тоа сѐ повеќе се развива во целосно и детално опишано дејство на филмот со објаснениј а и толкувања на карактерите, нивните психологии, постапките, со прецизно доловување на атмосферата што треба визуелно да се оживее на платното, со назначен или целокупен дијалог. Жан-Лик Годар, да речеме, смета дека сценариото е само "техничка основа за снимање на филм",додека во Советскиот Сојуз сценариото се смета за литературен вид и како такво се пачати исто како и роман или расказ. Затоа е невозможно да се даде единствена дефиниција за сценарио и прецизен образец на неговиот изглед. Дали

сценариото во поголема мера ќе претставува технички инструкции за снимање, или повеќе ќе значи "емотивна инспирација" за режисерот, зависи од сценаристот и режисерот за когошто се пишува сценариото.Романсиерите што прифаќаат да пишуваат за филм, повеќе се стремат кон "литературно сценарио", а режисерите што сами пишуваат манускрипти обично стават стручни белези коишто дури по снимањето литературно ги разработуваат, доколку сценариото треба да се печати како посебна книга. Таквите сценарија повеќе опишуваат готов филм отколку што верно прикажуваат манускрипти врз основа на коишто се снимени филмови. Во последно време се појави специјален литературно-филмски род наречен"сине - роман" кој што се обидува да соедини две изразни средства - книжевноста и филмот (за што подоцна ќе зборуваме). Тука детално, визуелно се опишани настаните, раскажани со поетски јазик, така што читателот има впечаток како (во фантазијата) да го следи одвивањето на филмот. Ако се смета дека литературата влијаела на филмот, тогаш сме сведоци на појавата на непосредно влијание на филмот врз книжевноста.

Од дефиницијата што Рене Клер јасно ја формулиран а според која филмското сценарио му се приближува на театарот по структура, а на романот по форма, произлегуваат сите проблеми на филмската драматургија.1) Да се напише сценарио што ќе поседува заплет на една драма, а истовремено ќе биде ослободено од единството на место и време како романот, тешко е поради тоа што тие два стремежа постојано се негираат. Секогаш на едниот или на другиот му се дава предност, и филмот делува или премногу театрално или недоволно драматично. Сепак можно е да се заклучи дека драматургијата на модерниот филм сè повеќе се ослободува од класичната драматуршка конструкција и му се приближува, на еден особен начин, на мозаичната, епска структура на романот.Широкото, фрагментарно, речиси фактографско одвивање на настаните, на гледачите треба да делува со животна целост, внатрешен интензитет и значење што се открива во самата глетка што се снима, а не со спротивставување на еден објект со друг објект. Поради истакнување на контрастите и акцентирање на основното дејство во филмот, обично постои и "споредно дејство" или "втора приказна" (second story), која што се развива паралелно со основниот настан, често на изглед без никаква врска со него, но со своето значење помага за истакнување на главната приказна, на принцип на контрапункт.

Гледаме, значи, дека е во прашање една посебна драматика, што се разликува како од онаа во драмата, така и од онаа во романот. Жорж Мелиес прв дојде до идеја во филмот да внесе драмска фабула, па за помош му се обрати на театарот, на когошто потполно му ја подреди камерата и така создаде посебен стил на снимање, наречен "снимен театар" . Едвин Портер ја из-

несе камерата од театарот во стварноста и се обиде да раскаже приказна на начин од којшто понатаму ќе се развива специфична филмска драматургија: со монтажно поврзување на кадри и сцени, со потполно ослободување од единството на место и време. Освел Блекстоун, во својата книга за пишување филм, истакнува дека доброто сценарио мора да поседува три основни квалитети. а Тоа се: рамнотежа (неопходност, секое драмско дејство во манускриптот да заземе само онолку време колку што заслужува по својата функција), темпо (потреба секој детал од филмското дејство да трае токму толку, колку што бара целината и да се развива со адекватна брзина), интересност (раскажувањето да не се губи во неважни поединости и дигресии, туку секогаш да го следи основното дејство). 2) Затоа Блекстоун смета дека за драматуршката структура на сценариото многу е корисно претходно да се направи синопсис на филмот во којшто "многу концизно ќе се фиксира основната тема на филмот, а дури потоа ќе се пристапи кон разработка на деталите од сценариото". Таа разработка е вештина од посебен вид за којашто постојат напишани многу книги и прирачници. Во студијата "Архитектурата на филмското сценарио" Јежи Плажевски истакнува дека денес се формираа два типа на драматургија: еден што тој го нарекува "користење на законот на театарската драматургија во филмот" и другиот, "драматургија на отворени теми" којашто претставува "фиксирање на секојдневната стварност што го опкружува " писателот. На ваква драматургија се засновани најзначајните дела на италијанскиот неорелизам, така што ќе ги наведеме зборовите на Чезаре Цаватини, кој вели: "Сценаристот нема потреба да се напрегнува за да ги возбуди духовите со измислени ситуации. Наместо тоа, тој треба да ги наведе да се замислат над сопствените постапки и однесувањето на другите луѓе. Секој момент од денот, секое место и секој човек можат да бидат предмет на филмско раскажување. Потребен е само раскажувач којшто ќе умее да ја види и да ја објасни врската меѓу разните појави, откривајќи го нивното внатрешно значење. "Полезно е да се цитира и Виктор Шкловски, кој што дава непосредно упатство, како треба да пишуваат сценарио оние што чувствуваат потреба да се изразат со помош на филмот, а не се професионалци: "Не трудете се да измислувате кадри, туку одберете животна, вам позната ситуација, откријте го нејзиното внатрешно значење коешто ќе ја оправда самата суштина на судирот, не расипувајте ја таа суштина обидувајќи се да го разработите судирот, туку изразете го со јасни, визуелни слики."3)

Во современите филмови често се појавува цела група писатели на сценарио, меѓу кои обично го неоѓаме и името на режисерот. Тоа укажува на фактот дека манускриптот поминал низ неколку фази на разработка и дека секој од наведените соработници барем делумно придонел за конечната верзија на сценариото. Во филмовите на Федерико Фелини "Улица" и "Осум и пол", покрај режисерот како сценарист се појавуваат и Тулио Пинели, Енио Флајано и Брунело Ронди.

Сепак,најчесто во филмот се јавува еден автор што ја дава основната идеја на сценариото и чиешто доживување на светот, покрај она на режисерот, го изразува готовиот филм.4) Пјер Лепрон, којшто признава дека "авторот на еден филм може да биде само оној што го создал филмот", сепак додава дека филмот "не се создава само во студио, туку прво на хартија", и затоа треба да ѝ се обрне особено внимание на драматургијата на сценариото од што се раѓа и формата на идното филмско дело. Постојат различни сфаќања за прашањето на филмската драматургија којашто во историјата на кинематографијата доживеала значаен пресврт: најпрво директно зеде пример од техниката на пишување на театарска драма,потоа почна да личи на романсиерска структура, а во најново време се ослободи и од едното и од другото влијание, обидувајќи се да најде форма што најмногу ќе му одговара на самата природа на филмскиот медиум. Како илустрација на првото сфаќање ќе го наведеме мислењето на Михаил Ром, кој смета дека основни карактеристики на филмската драматургија се "конкретност и лапидарност на замислата, разбирливо и драматичното развивање на сижето, јасно и недвосмислено излагање на основната идеја, рељефно откривање на јунакот низ акција. "Филмот може да биде необично суптилен и префинет во епизодите, вели понатаму Ром,но филмот влијае само ако основното дејство на сценариото е развиено јасно и со груба (на овој збор Ром особено инсистира) драмска прецизност. Зборувајќи за проблемот на филмската драматургија, Јефим Добин вели: "Сиже-тоа е промена. Или,уште подобро -метаморфоза. Во добро сиже животните противречности се натрупуваат, акумулираат ,кристализираат. Така глетката се преобразува во својата спротивност. Метаморфозата е душата на сижето, негова внатрешна движечка сила". Расправајќи,понатаму, за можностите за "дедраматизација" на филмското сценарио, Добин признава дека "дедраматизацијата не е лишена од извесни позитивни моменти" и заклучува: "Тоа е протест против баналната драматургија на шаблонско развивање на сижето, против холивудската драматуршка стандардизација. Ѝ ние мораме да се бориме против известените шеми,површни и одамна надминати илустративни сижеа. Но, фабулата-сижето како концентрат на промена на настаните, можности за измена на постоечкиот свет, како одраз на човечките метаморфози и разбивање на површните сфаќања, секогаш ќе биде движечка сила на уметничкото дело.5)

Како илустрација на спротивно сфаќање повторно ќе го наведеме мислењето на Чезаре Цаватини, кој вели: "Најважна карактеристика на (неореалистичката) драматургија е во тоа што докажува дека потребата од фабула - сиже е само несвесен манир,што прикрива еден човечки недостаток и што открива дека имагинацијата - онаква каква што со времето е вкалапена - наметнува мртви шеми на живи општествени настани. Затоа јас сум против

исклучителни карактери, против херојот исклучен од светот каде што живеат милиони луѓе. Хероите создаваат комплекс на инфериорност на човекот во современото општество". Микеланѓело Антониони смета дека во филмот воопшто не постои проблемот на драматургијата и дека "сосема е неважно преку кои средства режисерот ја открива реалноста како што тој ја доживува". Прифаќајќи го филмот како "битие" (наспроти сфаќањата коишто во филмот гледаат "јазик" на изразување) 6) Антониони вели: "Да се сними филм не е исто што и да се напише роман. Флобер рекол дека неговата работа не значи да живее, туку да пишува. Наспроти тоа, да се снима филм значи да се живее!" Џон Форд, пак, смета дека во филмот "е неопходно да се открие драма, и тоа по најкус и најнепосреден пат, низ брза и динамична акција и со подвлекување на интензитетот на конфликтот". Еве го и мислењето на еден од познатите професионални сценаристи Шарл Спак, кој вели: "Сценариото значи слика на средината со писателовите размислувања за начинот и егзистенцијата на ликовите во строго одреден амбиент." Правејќи разлика меѓу театарската и филмската драматургија, Готфрид Милер во книгата "Драматургија на театарот и филмот" заклучува дека драмата е "субјективна, а филмот е објективен, дека драмата открива илузија, додека филмот дава автентичност, дека драмата открива дух преку зборови, а филмот низ слика прикажува предмети, дека драмата повеќе понира во внатрешните настани на душата, а филмот повеќе ја прикажува надворешната страна на работите, дека драмата е статична, а филмот динамичен. "Ова е традиционално гледиште што прави разлика меѓу театарската и филмската драматургија, но сѐ уште не му ја признава на филмот способноста, на свој особен начин, да "понира во внатрешните настани на душата" сведувајќи го исклучиво на екстериерна динамика и "надворешна слика на работите". Драматургијата на модерниот филм сѐ повеќе се разликува како од драмата така и од романот, станувајќи органски дел на авторовото творештво.7) Дури и ако добие прецизно оформено сценарио, вистинскиот филмски автор толку го преправа во текот на снимањето, толку го подредува на својата визија за идниот филм, што писателот на сценарио има сѐ помала (непосредна) улога во конечната верзија на филмсмкото дело.

На крајот, ќе наведеме некои од познатите писатели на сценарија што придонесоа за вредноста на значајни филмови, не само со својата силна креативност, туку во нив внесоа и карактеристични стилски обележја и така ги удрија темелите на цели школи и правци, значајни за развитокот на кинематографијата. Покрај секој од нив ќе наведеме и по еден карактеристичен филм за којшто тие пишувале манускрипт, и којшто на читателот ќе му означи за какви стилови, школи и правци станува збор. Ќе ги одбереме следниве сценаристи: Карл Маер и Ханс Јановиц (Кабинетот на доктор Калигари), Теа фон Харбоу (Метрополис), Натан Зархи (Крајот на Петроград)? Френсис Мерион (Ветер), Димитрие Фурманов (Чапаев), Чарлс

Спак (Големата илузија), Жак Превер (Децата на рајот), Бен Хехт (Вива Вила), Дадлеј Николс (Поштенска кола),Роберт Шервуд (Најубавите години на нашиот живот), Греем Грин (Третиот човек),Луј Шованс (Фантастична ноќ), Всеволд Вишњевски (Ние од Кронштат), Чезаре Цаватини (Крадци на велосипеди), Педи Чајевски (Марти), Ален Ро-Гриje (Минатата година во Маријенбад), Маргарет Дира (Хирошимо, љубов моја), Жан Кајрол (Миријел). Многу големи режисери сами пишуваат сценарија за своите филмови, како Клер, Реноар, Бресон, Довженко, Ејзенштејн, Драјер, Чаплин, Видор, Велс, Висконти,Антониони, Бегман, Пазолини, па кога зборуваме за нив како за автори на одделни филмови, истовремено ги означуваме и како писатели на сценариото, односно како литерати кои своите кинематографски визии литературно ги обликуваат со сите неопходно филмски (визуелно-звучни) елементи.8)

Библиографијата на објавени филмски сценарија релативно е многу опширна, особено кога во неа ќе се вклучат и манускрипти работени дополнително или преработувани по извршеното снимање.Ако макар и згора-здола се прегледаат, тие сценарија даваат извонредно јасна слика како се развивала филмската драматургија и воопшто филмската уметност; тука наоѓаме разновидни постапки: од чисто технички упатства до прецизен монтажен континуитет, од строго визуелни дескрипции до подробни психолошко - интелектуални анализи, од сценарија - драми до сценарија - раскази - романи. Во сите тие видови, дури и кога најмногу настојува да се "осамостои", сценариото беше и останува подлога за филм, поради што и постои, а за таква цел и се пишува.

ОБЈАСНЕНИЈА:

1. Овде,секако,ги имаме предвид филмовите со заплет и логички водено дејство, а не оние кинематографски дела што отстапуваат дури и од нарацијата, прикажувајќи некогаш сосема неповрзани одломки од стварноста, што дури во глобалниот склоп на филмот даваат впечаток на целина и внатрешна врска меѓу настаните.
2. Наведените три карактеристики мора да ги поседува"класичното" филмско сценарио.Колку и да е кинематографски успешно раскажано, неговото дејство ќе произлегува од драмските судири. Поради тоа, ваквите филмови (коишто се и најмногубројни) ги нарекуваме драмски филмови.
3. Од секогаш во филмската теорија постоеле две сфаќања: едно, според коешто сценариото мора да биде само по себе-литературно остварување, а другото, по коешто сценариото треба да послужи како поттик за режисерското творештво, дури и како техничко упатство за снимање, во текот на кое, режисерот може импровизирано да твори.

4. Најидеално е кога самиот режисер и драматуршки и мизансценски ќе ѝ даде облик на некоја тема и потполно ќе го изрази своето гледање на светот; режисер од таква индивидуалност е вистински автор на филмот.
5. Отсуството на дејство во филмот бара од режисерот со други, најчесто внатрешни елементи, да го заинтересира гледачот. Поради тоа, отфрлувањето на фабулата од филмот само по себе не значи ништо, иако не е надоместено со кинематографски вредности, навистина ќе претставува недостаток и слабост.
6. Објаснување за овие два поима (на чиишто разлики особено инсистира модерната филмска теорија) читателот ќе најде во неколку статии во вториот дел на оваа книга.
7. Сè уште е невозможно а и нецелисходно да се одредува прецизна дефиниција за филмската драматургија, бидејќи филмот како изразно средство непрекинато се менува. Фактот дека современото сценарио се одделува од драмата (дедраматизација) укажува на стремежот на современата филмска уметност којашто настојува да пронајде свој сопствен начин на прикажување на работите и стварноста.
8. Овие режисери-автори, филмскиот медиум не го доживуваат како средство за обликување на литературната материја, туку како можност да се изразат себеси и светот во којшто живеат. Затоа, и кога ќе прифатат некое сценарио, тие повеќе го користат како инспирација за сопствено творење.

(од книгата: "Воведување во филм")

превод и лекторирање:

Ј. Крстевска

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

☆☆☆

времето што му беше дадено единствено од дејствието "поради дејствие"). Релативната концентрираност што театарот ја даде како пример нудеше, значи, извесна структура која е во состојба да го одржи развојот на драмата во границите нужни за нејзиниот најадекватен израз: да се кажат максимум нешта за минимално време.

Кога техниката и визуелните изразни средства станаа поеластични, кога беше додаден говорот и кога се разви времето на прикажување (кое постепено преоѓаше од шеесет на деведесет,потоа на сто и дваесет минути и преку тоа), на филмот му беше овозможено да се издвои од театарските култури и постепено да се сврти кон извесното искуство на траење.

Знаеме дека првиот филм што ги следеше личностите низ непрекинатите промени - промени кои се последица на влијанието на општеството, средината, и чија анализа стана можна тогаш кога беше постигнато хомогено траење - беше славниот филм "Алчност" на Ерих фон Штрохајм, снимен во 1924 година по романот на Френк Норис (Frank Norris). Оригиналната верзија што траела осум часови и која требало да има два дела, никогаш не била објавена. Исечени биле многу сцени и покрај волјата на авторот; верзијата што ние ја знаеме, сведена на четири часа, содржи многу експликативни титли кои мораат да ги заменат сцените што недостасуваат. Поради тоа, тоа не е помалку ремек-дело - прво романескно ремек-дело на платното.

Значајниот пресврт што овој филм го одбележува во историјата на филмот не наведува да кажеме неколку збора за него. Мек Тиг, сентиментален и необразован млад човек, работи во рудник на злато и живее бедно со својата мајка. Еден ден го напушта својот крај за да го научи вистинскиот занает кај некој патувачки забар.Се населува во Сан Франциско, успева, се жени со Трина Зипе, ќерка на германски бегалец, откако претходно добил пет илјади долари на лотарија, што предизвикува љубомора кај Маркус Шулдер, некогашниот пријател на Трина. Меѓутоа, Мек Тиг нема диплома; Маркус ќе го пријави; спречен легално да работи, останува без работа, а Трина, до скоро штедлива, станува скржава. Тој се опива, ја тепа, потоа еден ден ја убива и бега со заштедата што таа ја скривала. Маркус тргнува да го бара. Се сретнуваат среде една пустина, над која сонцето е вжарено. Мек Тиг го убива Маркус, но пред тоа овој успеал да му стави лисици; бидејќи клучот се изгубил во текот на борбата, Мек Тиг ќе остане врзан за својот непријател, со километри ќе го влече неговиот труп и ќе умре од исцрпеност.

Исфрлувањето на големиот број секвенци и личности од второстепено значење ги прави неразбирливи некои делови, дотолку пове-

ќе што двојките Зерков - Марија и госпоѓицата Бејкер - Олд Гренис непрекинато реагираа на развитокот на двојката Мек Тиг - Трина и му даваа на делото романескна цврстина која ја нема во прикажаната верзија. Тоа е приказна за двојката што се распаѓа, за луѓето што пропаѓаат под влијание на бедата и пресилните страсти: кај Трина тоа е жедта по златото, опсесија која полека ја лишува од секоја човечност. Драмата оди подалеку од едноставниот натурализам, но АЛЧНОСТ пред се бил филм кој имал автентично траење: временска димензија. Тоа е сѐ уште еден од ретките филмови во кои суштествата се во непрекинат развој.

Штрохајмовото стремење кон реализмот се уочува на самиот почеток,по тоа што филмот е снимен на местата на дејствието. Од друга страна, ликовите и нивните страсти не се патолошки исклучоци. Тоа се суштества што можат да се најдат и во општествените рамки што ги одредуваат и кои се вистинската причина за нивните недостатоци. Тоа е вистинската слика на бедата што ги погодувала пролетеријатот и ситната буржоазија на големите градови (Сан Франциско) пред крајот на минатиот век. Невработеноста, што го снајде Мек Тиг потсетува на онаа од "Крадците на велосипеди". Но, реализмот на филмот е, на крајот, субјективен реализам, хипертрофиран со силниот Штрохајмов темперамент, кој понекогаш оди до сурова карикатура на однесувањето: кај Трина, грижата за штедење пари станува чудовишна опсесија; умира од глад и студ, а стигнала и дотаму, гола да легне на златниците што ги распослала по своето легло. Желбата, алчноста, насилството, страста во текот на целиот филм ги кинат привидноста и предрасудите. Општествените стеги,кои не можат да го задржат бесот на човекот кого го мачат, спротивностите на тоа општество, непрекинато се кршат: низ скандали, убиства, богохулства, сништа, делириуми, страсти и смрт.

Може да се рече дека пред АЛЧНОСТА психологијата на филмот била рудиментарна, зашто психологијата претставува развој во времето. Тука, малу помалу, луѓето заемно се одбиваат, еден на друг си пречат, се предизвикуваат, љубоморни се, се предаваат меѓусебно, бегаат, се осамуваат - и се убиваат кога повторно ќе се најдат лице в лице. Уште повеќе се повлекуваат во својата самотија, во своето очајување, во својата опсесија или во својата омраза. Времето се забележува преку разурнувањето што со себе го повлекува.Исто така и по деталите што сведочат и за најмалите промени: предметите играат значајна улога и не постојат два кадра во кои индивидуите и предметите би биле едно исто. Нема ништо заедничко меѓу девојката на почетокот и мајката на крајот - стара, грда, со многу неконтролирани движења и лоши постапки; меѓу добродушниот Мек Тиг од рудникот и забревтаниот, мешест старец кој се опива и повраќа. Знаците што се однесуваат на атмосферските прилики не се помалку впечатливи. Штрохајм успеал да ги напра-

ви видливи различните периоди на денот, во зависност од годишното време, од месецот.

Театарскиот филм (во драматуршка смисла) тој го заменил со уметноста на приказната, со реализмот на траењето и така ги нарушил сите дотогаш важечки принципи. Филмот, без сомнение,не е без мани. Сѐ уште наидуваме на облици на наивен симболизам во сигласност со филмските клишеа на тоа време; но тоа се ситници. Делото е дваесет години пред своето време во поглед на изложувањето и развојот на романескната содржина, ако не во поглед на начинот на искажувањето, и покрај тоа што значењата се инхерентни со автентични податоци. Посредувањето што е постигнато со помош на овие податоци е последица на нивната непосредна смисла, а никако на некоја монтажна постапка или ликовна композиција, како што впрочем и било. Тоа е во целиот нем филм единствен пример на реалистичен израз и временско значење, и покрај тоа што "Купиште" (Гомила) на Кинг Видор, по некои особености, може со него да се спореди, но во тој поглед е на релативно пониско ниво.

Видовме дека звучниот филм во почетокот може да се сведе на враќање на комедијата, вербализмот, ако не и секогаш на театралноста.Само неколку години присуствуваме на непрекинатиот напор кон"дедраматизација", кон истражување јасно свртено во правец на приказната и романескната структура. Но, да се создаде филм "како роман" е едно, а да се адаптира книжевно дело е нешто друго, до таа мера различно што резултатот секогаш е спротивен на сето она што се очекува.

Очигледната сличност помеѓу филмот и романот во поглед на нивниот развиток (временското одвивање, помалку или повеќе хронолошкото раскажување на низа настани и така натаму) ги навело филмските творци книжевните дела да ги пренесуваат на платно, исто онака како што очигледната сличност на драмските структури ги поттикнала театарските пиеси да ги пренесуваат "на филм".

Ориентацијата која тукушто ја разгледавме и продолжувањето на времето на прикажувањето требало - се чини - да овозможат посовршено и подоследно адаптирање на големите книжевни дела. Ако привремено ја оставиме настрана организацијата на чисто филмските содржини и тука стриктно го испитаме проблемот на адаптацијата, ќе видиме дека од тоа не станало ништо, затоа што работата не е можна.

Било да се работи за театарска пиеса или за роман, адаптацијата во почетокот била само гаранција за вредноста што се сметало дека филмот со тоа ја добива, а се користел угледот на адаптираното дело. Настојувањето на филмот да биде "уметничко дело" било потврдувано доколку уметноста се внесувала во филмовите. И покрај тоа што било деградирано со тоа "пресликување", из-

ворното дело ја чувало својата потенцијална сила дури и во сопствената карикатура, му давало печат на филмот кој со него се инспирирал, му ја давало естетичката гаранција што му била потребна, но на тој начин ја подвлекувало вродената инфериорност на уметност што се повикува на него.

Во прво време, адаптациите поради својата краткост не биле ништо друго до пренесување во слики(најчесто средни вредности, во секој поглед: режија, интерпретација, декор) на некои многу познати епизоди. Некој вид примитивна илустрација слична на стриповите во весниците. Но, ако се заборават овие тромавости, ако се земат предвид филмовите од дваесеттите години и понатаму, во поголем број од звучните филмови може да се запази дека адаптацијата на некој роман скоро секогаш се состои во тоа да се сведе на соодносите на новелата,имено на сижето, поправо во тоа да се оддалечи од романескните димензии и темпоралности.

Во најдобар случај се поврзуваат збиените дејствија што се нижат или драмски се условуваат, како во театарска пиеса. Временскиот тек, значи, се згуснал поради "моментите", а психологијата се толкува со изобилство зборови кои им го одземаат на сликите и она малку што им останало да го кажат.Сѐ е сведено "на суштината" односно на скелетот. Сликите, кои се задоволуваат со тоа да го опишат и постават дејствието, ја одразуваат содржината што е средена со оглед на зборот на книжевните значења;но овие значења, бидејќи се последица на формата што ги воспоставува како таква, можат да сведочат единствено за своето отсуство. На тој начин оскубаниот и "засладен" роман дозволува да се наспе единствено шемата на движењето на насоченият обѕир на некој однапред замислен финалитет. Накратко, од богатиот дел полн со детали се извлекува осредна театарска пиеса, а од таа пиеса уште поосреден филм.

Тоа се, би се рекло, само недостатоците на методот до кој доведоа театарските навики. Ништо не оневозможува да се измисли начин на адаптирање кој им одговара на можностите на филмската уметност, а потоа да се искаже не само течењето на времето туку дури и психолошките промени што ги повлекува тоа. Секако е точно дека некои адаптации создале дела кои се одржале на високо филмско ниво и успеале да протолкуваат некои од основните идеи на адаптираниот роман. Но тоа се само исклучоци. Покрај тоа, дури и тогаш кога се добри,тоа се секогаш благодарејќи на паралелните секвенци, односно на оние што искажуваат нешто сосема друго во однос на специфичната содржина од која пошле.

Поправо, дури и да стануваѕбор за театарска пиеса или роман, адаптацијата тргнува од апсурдниот принцип дека изразените вредности постојат независно од изразот кој ги изложува на сетилото на видот

или слухот. Во внатрешноста на истиот систем на белези (на истиот јазик во поширока или потесна смисла) тоа може да биде точно. Но кога ќе се премине од еден систем на некој друг, вредностите се менуваат. Бидејќи значењата се последица на прифатениот систем, истите елементи добиваат сосема друга смисла, а изразените предмети имаат сосема друга природа.

Практично е невозможно, на пример, со зборови да се искаже она што Леонардо го изразува со облици и бои во Богородицата во пештерата.

Таа слика, без сомнение, може да се опише, да се "прераскаже", да се каже што може на неа да се види или како може да се разбере, може да се анализира од естетичко или метафизичко гледиште. Во краен случај, со зборови можат да се обфатат значењата што се специфични за неа, но никогаш нема да може да се искаже истата работа, да се создадат идентични значења, со некој вербален израз да се постигне "латентната содржина" што ја карактеризира.

Како последица на посредувањето, односно една од можностите да се дешифрира и структурира светот, таа "вредност" постои единствено во функција на обликот што ја создава и кој и дава смисла. Таа е специфична дарба на сликата - на една одредена слика. Секој друг вид изразување, кога опишува и прераскажува иста работа, на таа иста работа ѝ дава друга смисла, друго значење. Бодлер (Светилници - Les Phares) пренел само извесен ефективен и емотивен еквивалент кој се однесува повеќе на стилот одошто на делото, но тоа е Бодлер...

Да се пренесе дело од еден вид на изразување во друг значи да се стреми кон еквивалентност на обележеното и покрај разликата во значењето, односно да се стреми кон квадратура на кругот. Но, знаците или симобилите употребени тука и таму не само што немаат иста сила на изразување или значење туку на свеста тие не дејствуваат на ист начин. Нивното забележување не е исто, како ни нивната духовна организација; тие не отвораат исти поимни видици.

Значи бесмислено е да се настојува книжевните изразни средства да се претворат во филмски изразни средства. Во секој миг адаптаторот се наоѓа пред дилема. Или да му остане верен на текстот, чекор по чекор да го следи патот што го поминал романописецот, да ги ниже околностите онака како што поправо се изложени; но визуелниот израз на тие факти го доведува во тоа или да изрази сосема нешто друго од она што е во романот или да ја искривоколчи смислата на одредениот книжевен израз кој

единствено се совпаѓа со авторовата мисла. Доаѓа, значи, до непрекинато изневерување на романописецот со елементи на неговата сопствена фабулација. но истовремено со верба дека нему му се служи. Или, пак, да му остане верен на "духот", односно да изрази слични мисли,аналогни осети, но по друг пат. Значи, секако да се испретура романескниот тек, да се изменат фактите, околностите, ликовите, и уште еднаш да се заврши со очигледно изневерување. Адаптацијата во тој случај може да значи злоупотребување на довербата, зашто филмот, колку и да е занимлив,нема повеќе ништо заедничко со изворното дело, па сепак се тврди дека е негов одраз.

А тоа е сведоштво за многучудниот менталитет кој верува дека може да се биде верен на духот на делото и тогаш кога тоа се свртува од неговиот нормален тек,кога се менуваат фактите,кога се преобразува структурата, како текстот и духот на едно дело да се две наполно одвоени работи кои можат да се спојат или одвојат, додека поправо и едниот и другиот праватзбир на факти, изрази и значења чија заемна зависност непрекинато се манифестира. Да се предаде текстот значи да се предаде духот, зашто духот не е никаде на друго место освен во текстот.

Значи, единствени соодветни решенија се овие. Или приказната се следи во чекор, се става во слики и се избегнува што и да е да се искаже со некоја јазична бравура, така што нема да се изрази ништо што би ѝ било туѓо.Се вложуваат сили да се протолкуваат не значењата, затоа што тие се во зборовите,туку нештата што се изразени со нив.Филмот во тој момент веќе не е креација, израз, туку само приказ, илустрација. Или, пак, не постои грижа да се остане верен на авторот, туку неговата тема во целост се преработува, при што се зема слобода да ѝ се даде инаков развој и сосема подруга смисла.Се прави лично дело тргнувајќи од авторовото кое е со него вдахновено, но повеќе ги нема правата да се повикува на него.

Во првиот случај филмот може да биде нешто сосема друго,а не прост албум на слики, и покрај тоа што веќе не е ништо друго освен "пренесувач". Бидејќи филмските значења се отстранети, не постојат пречки за компонирање на слики полни со смисла, всушност слики кои на ниво на декор,осветлување, пластични структури, однесувања на личности и дејствија, прават целина која ѝ одговара на онаа што требаше да ја оживеат зборовите. Со други зборови, на ниво на режија - ако ова се толкува како создавање "драмски простор" - се воспоставува светот што го навестува романот, неговиот амбиент, неговата атмосфера, и тоа се бележи со помош на камера. Се бележи обележената, откриената стварност, која е како некој количник на вербални значења во онаа мера во која се сведуваат на опишување.

Има тука уметност која е далеку од тоа да биде за презир, која е последица на повлекување, одречување, строга верност кон изворното дело и, ако од причини за кои веќе говоревме не успева да ја протолкува неговата длабока смисла,да му пружи естетички еквивалент, способна е да го произведе неговиот добар одраз.

Меѓу поуспешните остварувања од овој жанр без двоумење би можеле да ги наведеме филмовите што Дејвид Лин ги извлече од "Големите очекувања" или, уште попрво, од "Оливер Твист". Се чини како сликите да избиваат од страниците на романот и во нив понекогаш се препознава одзивот на Дикенсовиот стил или "манир".

На нешто повисоко ниво, веројатно, би се нашол "Дневникот на селскиот свештеник " (Le Journal d'un curé de campagne) . Меѓутоа, освен некои сродности на тонот и духот што се наоѓаат во сликата, ако Бресон успева на моменти да ја изрази Бернаносовата (Bernanos) мисла,мора да се признае дека тоа всушност го прави со помош на текстот. Сликите, секогаш во позадина на мислата на која ѝ се подредени, прават атмосфера, амбиент, ги прераскажуваат фактите, прилично малку навестуваат (како што и треба во таков случај) и препуштаат грижата за коментарот да навлезе во душата на свештеникот, која,всушност,со негово посредување раскажува за себе. Смислата на романот, која е во зборовите, повторно ја среќаваме во вербалниот апарат на филмот; нема чудо. Би можело да се каже дека сликите се додаток на текстот, дека го продолжуваат, го осветлуваат, но тоа и најмногу може да се очекува, зашто настојуваат да останат верни на вербалните значења. Тие ги опкружуваат но не ги преведуваат. Да се изрази визуелно би значело да се направи друг филм, да се служи со поинакви структури, поинакви ситуации. Можеби би дошло до некои аналогии, но тоа повеќе не би бил роман, а секако не Бернанов. Перспективите би биле сосема поинакви.

Како што адаптацијата на театарската пиеса нужно се сведува на филмско режирање на изворната драма - кога се сака таа да се почитува - исто така адаптацијата на книжевното дело се сведува на пренесување на романескниот во слики свет. Во едниот како и во другиот случај, филмот може само да забележи означен свет,да послужи како пренесувач; ако се вложат напори-скоро секогаш залудни -да се изразат исти работи, постапката на драматургот или романописецот може само да причини штета.

Тоа значи дека филмскиот творец ништо не го запира да се инспирира со театарска пиеса или со некој роман. Но, ако од почеток до крај го преработи изворното дело, најосновното почитување налага повеќе да не се прикрива зад неговиот наслов за да се покрие со неговиот углед. Треба да умее на себе да ја преземе одговорноста. Лафонтен многу често се инспирирал со Езопови-

те басни. Не ги преведувал.Одовде - одонде земал по некоја содржина, некоја максима,некоја приказна, но од нив создавал свое лично дело. Пишувајќи го "Сид" Корнеј не се трудел да го адаптира Гиљен де Кастро, дури ни Романсеро,иако очигледно со тоа се инспирирал. Расиновата "Федра" исто толку се разликува од Еврипидовиот "Хиполит", како и Еврипидовата "Електра" од онаа на Софокле. Книжевноста врие од такви примери, но ниеден творец достоен на тоа име немал намера да "адаптира" дело на свој претходник, а бидејќи голем дел деловно скромни филмски работници себеси се споредувале со Расин или Шекспир, никој не им брани да постапуваат како тие. Тогаш дури и ако впловат во водите на Толстој или Достоевски, Флобер, Зола или некој друг,помалку значаен, ќе можат да се сметаат за вистински творци. Се разбира, под услов, како и нивните претходници, да имаат доволно срамежливост и скромност и да ги назначат своите извори.

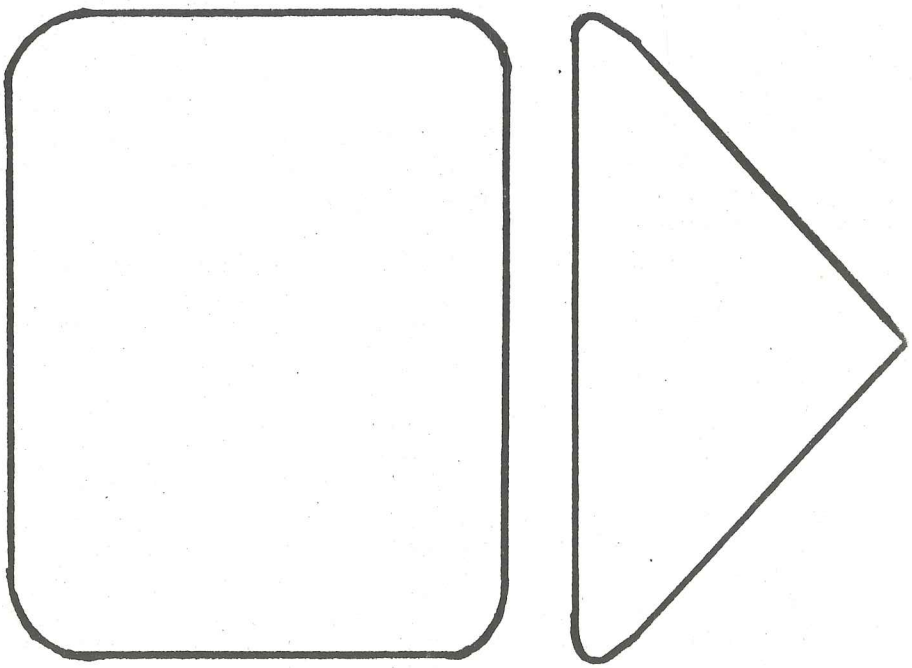
(Од "Естетика и психологија на филмот"-IV дел)

Превод: Дубравка РУБЕН

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★



кинотечен информатор



НАМЕСТО IN MEMORIAM

ЖАН РЕНОАР И НЕГОВИТЕ СРЕДБИ СО НЕПОМИНЛИВОСТА

Едно дело потврдено далеку пред физичкото исчезнување на својот творец, далеку пред сите оние дополнителни судови и пребрзани заклучоци што бездруго ќе се јават како одгласи на едно заминување, во никој случај не може да се плаши од заборавот. Макар што тоа, по сѐ изгледа, е прилична реткост и во помалку ефемерните уметности, во филмот таков историско-естетски феномен е можен веројатно благодарение на неговата релативна младост и достапната, токму поради тоа, синтетичка прегледност. Таа и другите причини што можеби и не треба да ги споменуваме, зашто нивната функционалност е чисто формална, го одредуваат филмот во степен на уметност чии дострели се од (...) поуниверзално траење и значење.

Во моментов за нас е важен односот што се рефлектира токму во споменатите карактеристики на филмот, односот на авторот и неговото дело. Колку и на прв поглед тој однос да прозвучи мистично и со добра доза на метафизичкото, зависно од можниот пристап на коментарот, тој сепак е една мошне реалистична релација обусловена не само од индивидуалните способности туку и од општествените услови на времето во кое делото настанува. Оваа само навидум проста ситуација дава, по правило, комплицирани и дури неочекувани претпоставки. Хировитата цикличност на определениот опус, неговите изненадувачки осцилирања, сето тоа е само потврдена нужност дека поединечното дело е едновремено микрокосмос на својот творец, но секогаш, барем тоа така би требало да биде, неговата конечна цел стремежот кон една универзалност, кон излегување од сопствените рамки. Се разбира дека тоа, во иста насоченост, се повторува кога се набљудува опусот во неговата целина, во неговата на некој начин неискажана но нужна конечност.

Филмскиот опус на Жан Реноар, во некои од овие замислени премиси е мошне убедлив пример за тоа дека такво нешто се случува и во филмската уметност. Релативната малубројност на неговите филмови, исто така, убаво укажува на постапноста и мачноста на созревањето и остварувањето на единствената конечна цел, идејата што ќе ги поврзе сите филмови во една монолитна структура. Се чини дека тоа е и единствениот пат, делото што останува во времето да биде верен толкувач на својот творец, да ги даде оние плодови на кои творецот секако сметал и така да се потврди како несомнен естетски квалитет. Без сомнение, филмскиот опус на Жан Реноар, токму тоа и го потврдува. Реноар како творечка личност е врзан првин за подоцнежната епоха на немиот филм. Неколкуте дела создадени во тоа време сѐ уште не го дефинираат својот автор, но во некоја поконкретна смисла, дури сега, кога опусот е во целост пред нас, тие се мошне важни ношки

во синџирот на неговото севкупно творештво, значи дури сега тие се во состојба да го откријат и објаснат својот автор.

Ни малку не е случајно што еден сликар и керамичар, а Жан Реноар тогаш беше тоа, го врзува своето внимание за еден за него нов и, се чини, надежен уметнички израз. Но, тоа врзување е сепак мошне нетипично, бидејќи Реноар првин ќе напише сценарио, што значи врзување преку збор; преку еден вид литература Реноар го истражува новиот медиум, се чини и покрај сета воодушевеност, колку што може попретпазливо. Се работи за сценариото "Живот без радости" што во 1924 година ќе го режира неговиот пријател Албер Диедоне. Кога филмот ќе доживее релативен успех, на Реноар му се чини дека механизмот на медиумот е горе-долу веќе познат и тој се одлучува да го направи следниот чекор, веројатно свесен дека тргнува во авантура, но сигурно не и обесхрабрен поради тоа. Така, истата година тој го снима филмот "Ќерка на водата" ("La fille de L'eau") и очекуваната авантура започнува. Изгледите на Реноар да се одржи во медиумот што го одбрал на почетокот, по сѐ изгледа, не биле баш розови. Талкањата по темите и барањата соодветен израз во кој во почетокот, се разбира, ќе доминира она ликовното што го пружа одделната фабула, веќе во тоа време се уочливи како препознавачки црти за неговите стилски настојувања. Што од сето она што сме го виделе во неговите подоцнежни филмови веќе е содржано во првите филмови на Реноар не можеме да знаеме, но некои претпоставки укажуваат на тоа дека сите главни стилски карактеристики, веројатно, се присутни и во овие дела. Овдека, пред сѐ, мислиме на онаа лиричност во пластичната обработка, на содржинската и длабоко хуманистичка ориентација во третманот на протагонистите. Другите теми и мотиви доаѓаат, се разбира, подоцна, со дозревањето на неговиот творечки гениј. Всушност, тоа е само едно збогатување што се случува повеќе по една надворешна линија и директно не го провоцира Жан Реноар. Така, веќе сме во епохата на звучниот филм и Реноар првин се обидува да го искористи звукот во сосема определени тематски цели. Навистина, тој е еден од првите филмски режисери кои веќе на почетокот на звучниот филм ќе се обиде, и тоа со успех, да ја скроти првобитната звучна стихија и да ја насочи во правец на нејзината вистинска функционалност. Ова донекаде зборува за тоа дека Реноар се однесува кон звукот како кон апсолутно реалистучки феномен што ќе ги збогати другите експресивни елементи вклучени во создавањето на еден филм.

Во 1931 година ќе го сними својот прв звучен филм "Прочистување на бебето" ("On purge bébe") во кој својата артистичка кариера ја започнаа и Мишел Симон и Фернандел. Потоа, истата година го режира филмот "Кучка" ("La chienne"), едно од ремек-делата на францускиот филм помеѓу двете војни, а во 1932 го прави филмот "Ноќ на крстопатот" ("La nuit du carrefour") со

Жак Бекер како асистент, според романот на Жорж Сименон.Овој филм за жал , малку е познат во целокупниот опус на Реноар и по сѐ изгледа дека не е дефинитивно завршен. Бекер ќе му биде, исто така, асистент и толкувач на една од главните улоги и во филмот "Буди, спасен од вода " ("Boudu sauvè des eaux "), во кој ќе го откриеме и големиот комедиографски талент на Реноар. Сатира на некои од скаменетите правила на буржоаското општество всушност е основната драмска ситуација во овој филм. Знаците на распаѓање на истото тоа општество Реноар ќе ги претстави во една драматуршки посурова форма во филмовите "Тони" ("Toni") i "Злосторството на господин Ланж" ("Le crime de m. Lange"), како и во мошне интересно конципираната екранизација на Золиниот роман "Звер-човек" ("La bete humaine"), а исто така и во филмот "Кучка". Оваа ориентација всушност не е нова за Реноар; неговите интересирања за социјалните теми и почетоците на една грижлива општествена анализа на ликовите и односите во неговите филмови, присутни се и од порано. Но, Реноар во споменатите филмови акцентот го фрла токму врз овој драматуршки слој на тематиката. Многумина теоретичари и историчари подоцна ќе сугерираат една не толку произволна теза, дека Реноар со филмовите остварени во овој период е всушност идеен и стилски зачетник на неореализмот. Особено ова се однесуваше на филмовите "Тони" и "КУчка", каде социјалното милје е сликано со навистина ретко чувство за автентичност. Реализмот што нужно избива од овие филмови не е од типот на поетскиот реализам на Марсел Карне, ниту пак од типот на пресметаните реалистички координати на филмовите на Жак Фејдер. Тој во себе содржи мошне критичка интонација на која не ѝ недостига и една сериозна ангажираност. Конечно , сето тоа не е ништо ново. Решавачко е тоа што сите овие филмови се исполнети со една хуманистичка нота, грижливо водена и никогаш незапоставена поради какви и да биле артифициелни мигови. Ова е уште една од карактеристиките на Реноаровиот творечки гениј.

Секако, круна на овој период од Реноаровото творештво ќе биде "Големата илузија" (" La grande illusion"),снимена во 1937 година. Со трите мошне карактеристични дела снимени пред тоа: "Злосторството на господинот Ланж", 1935, "На дното " ("Les bas fond "), 1936, и недовршената визуелна симфонија "Излет" ("Une partie de campagne"),1936, Реноар ќе ја комплетира својата стилска насоченост, која токму најголемиот израз ќе го најде во филмот "Големата илузија".Социјалната тематика што главно беше основа на споменатите филмови, во овој филм се трансформира со една критична варијанта во парака полна со хуманистички елементи, со мошне конкретна антивоена нагласеност. Неговата загриженост за судбината на луѓето во времето во кое живее и тој, во овој филм избувнува со дотогаш невообичаена ангажираност.Вакватa ориентација Реноар ќе ја следи и во својот понатамошен опус.

Во тој период веќе се кристализирани неговите ставови,не само како уметник туку и како на хуманист, кој своето му го подарува на човештвото, обезбедувајќи му ја потребната тежина а со тоа и корисноста, со еден збор, упатувајќи на својата недвосмислена порака на пацифист и уметник . "Животот е наш" ("La vie est a nous ")1938, " Марселеза " (La marseillaise ")1937, и "Правилата на играта " ("La regle du jeu ") 1939, се филмови кои на мошне еклатантен начин не убедуваат во сериозноста и добронамерноста на нивниот автор. Особено филмот "Правилата на играта" кој во опусот на Реноар го означува она што секогаш сме готови да го наречеме ремек-дело; тоа е филм кој во соте свои компоненти претставува несекојдневен естетски дострел, филм кој зборува за општочовечките проблеми, за трагичните недоразбирања и за погубната отсутност на етичките вредности и емоционалните квалитети. Со овој филм и завршува тој толку плодоносен период на Реноаровото творештво.

Во текот на Втората светска војна тој ќе се најде во Холивуд каде што ќе сними неколку филмови кои наспроти сите тогаш владеачки комерцијални притисоци пак ќе го афирмираат како еден од врвните филмски режисери. Тоа се филмови што секако заслужуваат да се спомнат: "Мочуриште" (Swampwather),1941, "Човекот од југ" (" The southerner"),1945, Дневникот на една собарка ("The diary of a chambermid"),1946 и "Жена на брегот " ("Woman on the beach"),1946. Реноар како да не ја губи својата вистинска инспирација и останува верен на едно веќе одамна утврдено и кристализирано стилско и естетско кредо и во овие филмови во кои тематиката не секогаш беше на ниво на неговите експресивни барања.

По завршувањето на војната Реноар е повторно во Европа,од каде ќе направи еден излет до Индија каде што ќе ја оствари чудесната "Река" ("The River") во 1950 година. Потоа следуваат филмовите што секако се плод на една, можеме слободно да речеме, творечка зрелост: "Златната кочија" ("Le carrosse d'or"),1952, "Френч - канкан", 1956, "Елена и мажите" ("Elena et les hommes"), 1956, и конечно, "Појадокот на трева" ("Le Dejeuner sur l'herbe"), 1959 година.

Мнозина критичари некои од овие филмови ги оценуваат како недостојни на името на Реноар. Но, мошне упорната стилска, односно креативна доследност што Реноар ќе ја спроведе сè до својот последен филм "Заробениот каплар" ("Le caporal epinglè ",), 1962, кој на некој начин е повторно навраќање на неговата толку омилена тематика слична на онаа од "Големата илузија", ќе го произнесе како еден од навистина ретките автори во досегашната историја на филмот. Можеме уште еднаш да констатираме,со надеж дека тоа не го правиме последен пат кога се работи за Жан Реноар, дека тој ова место во историјата на филмот сосема чесно и трпеливо го заслужи,а неговото дело ќе остане да биде едно од ретките што вечно ќе ѝ одолуваат на ефемерноста.

Мирослав Чепинчиќ

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

ОД ФОНДОТ НА КИНОТЕЧНАТА БИБЛИОТЕКА

КНИГИ НА ФРАНЦУСКИ ЈАЗИК

1. Georges Franju - Gabriel Vialle
2. Max Linder - Charles Ford
3. Harold Lioyd - Roland Lacourbe
4. Louis Malle - Henry Chapier
5. Alain Resnais - Gaston Bounoure
6. Marcel Carnè - Robert Chazal
7. Elia Kazan - Roger Tailleur
8. Charlie Chaplin - Marsel Martin
9. Carl Th. Dreyer - Claude Perrin
10. N.G. Clouzot - Pilard Philippe
11. Andre Malraux - Denis Marion
12. Claude Chabrol - Guy Braucort
13. Hitchcock - Noël Simsolo
14. Jacques Tati - Armand Cauliez
15. Renè Clair - Amenqual Barthelemy
16. Visconti - Giuseppe Ferrara
17. Mack Sennett - David Turconi
18. Marc Donskoi - Albert Cervoni
19. Les Prèvert - Gèrard Guillot
20. Joseph Losey - Christian Lediau
21. Jean Grèmillion - Henri Agel
22. Jerry Lewis - Gerard Recasens
23. Michel Simon - Jacques Michel
24. Roman Polanski - Jacques Belmans
25. Andre Cayatte - Guy Braucourt
26. Renè Clement - Andrè Farwagi
27. Robert Bresson - Mishel Esteve
28. Dictionaire des Cineastes - Georges Sadoul
29. Dictionnaire des Films - Georges Sadoul
30. Historie illustrèe du Cinema Le Muet -Jeanne Rene i Charles Ford
31. Historie generale du Cinema - Georges Sadoul
32. Dictionnaire de la Tèlèvision - Bailly i Roche
33. Belmondo - Francais Guerif i Stephane Levy Klein
34. La Grande Illusion - Jean Renair
35. Vsevold Poudovkine - Jean i Luda Schnitzer

КНИГИ НА РУСКИ ЈАЗИК

1. Кинокомедии - Евгении Помешиков и Виктор Гусев
2. Фильм начинается ... - Л.Трауберг
3. Кино Монголии - М. Черненко
4. Д.У. Гриффит - С.М. Эйзеншеин и С.И. Юткевич
5. Америка в зеркале экрана - В.Шестаков
6. Основы процессов обработки кинофотоматериалов -Н.И.Кириллов
7. Справочная книга по наладке и регулировке киноустановок- Г.Ф. Андреев.
8. Зеркало экрана - Лев Аннинский
9. В кино и театре - Е. Сурков
10. Изобразительный мир экрана - Г.Чахирьян

подготви: Дубравка Рубен

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆



Во подготвувањето на овој број
соработуваат:

Д-р Милан ЃУРЧИНОВ
Благоја КУНОВСКИ
Димитрие ОСМАЊЛИ
Мартин ПАНЧЕВСКИ
Илинденка ПЕТРУШЕВА
Дубравка РУБЕН
Мирослав ЧЕПИНЧИЌ

лектор: Оливера ПАВЛОВСКА
графичко обликување: Златко ПАНОВСКИ

издава:

КИНОТЕКА НА СР МАКЕДОНИЈА

- Скопје

Кеј Димитар Влахов бб
п.фах 161 - 91ооо СКОПЈЕ
тел.228-о64 и 221-579

за издавачот: Ацо ПЕТРОВСКИ

Печатено во печатницата на
НУБ "КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ"
тираж: 4оо примероци