

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



*киношечен
месечник*

16

СКОПЈЕ, 1979

СОДРЖИНА

*

ПОВОДИ

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

Денови на филмската камера "Милтон Манаки" реферати:

- Творечката улога на камерата 11
- Креативните можности на филмската камера... 15
- Филмските сниматели во југословенскиот филм 31
- Камерата во македонскиот филм..... 38

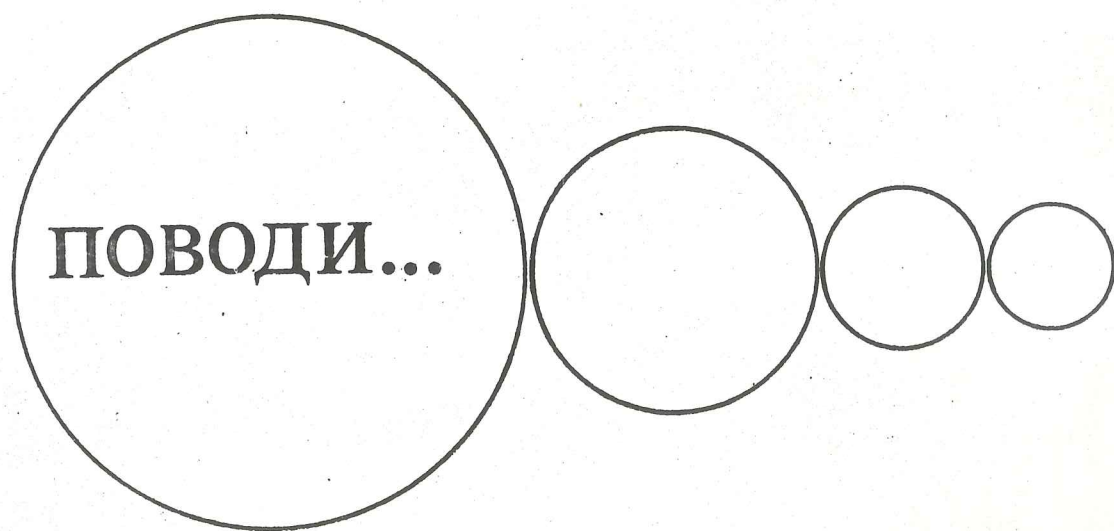
други прилози:

- Поздравен збор на Александар Гурчинов..... 45
- Рекоа за деновите на филмската камера
"Милтон Манаки"..... 49
- Деновите на филмската камера "Милтон Мана-
ки " во југословенскиот печат 55
- Скица за творечкиот портрет на филмскиот
снимател Киро Билбиловски..... 56
- По повод 50-годишнината од активната снима-
телска работа на Михаило Ал. Поповиќ..... 61

АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

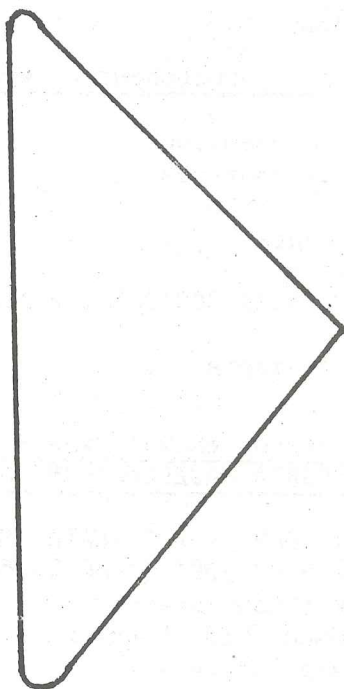
- Филмографија на македонскиот документа-
рен и краткометражен филм (продолжение.... 69

Овој број на Кинотечниот месечник, драги читатели целосно е посветен на неодамна одржаната филмска манифестација во Битола - Денови на филмската камера "Милтон Манак". Исклучок е рубриката Архив на македонскиот филм, во која го донесуваме продолжението на филмографијата на македонскиот документарен и краткотражен филм.





**ТЕМАТСКИ
БЛОК**



**ДЕНОВИ НА
ФИЛМСКАТА КАМЕРА
"МИЛТОН МАНАКИ"**

ДЕНОВИ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА "МИЛТОН МАНАКИ"

БИТОЛА, 23-25 април 1979 година

програма:

ТРКАЛЕЗНА МАСА:

реферати:

- ТВОРЕЧКАТА УЛОГА НА КАМЕРАТА (Горѓи Василевски)
- КРЕАТИВНИТЕ МОЖНОСТИ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА (Никола Мајдак)
- УЛОГАТА НА ФИЛМСКИТЕ СНИМАТЕЛИ ВО ЈУГОСЛОВЕНСКИОТ ФИЛМ
(Стеван Јовичиќ)
- КАМЕРАТА ВО МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ (Мирослав Чепинчиќ)

водител: Ацо Штака

ФИЛМСКА ПРОГРАМА

- Вечер на најнови југословенски кусометражни филмови:

ДРУГАР ТИТО, документарен
ОБИЧЕН ДЕН, документарен
ДОБРО УТРО СИНЕ, игран
МЛЕКО, пропаганден
ДАЕ, документарен
ЧОВЕК ВО НЕИСПРАВНА СОСТОЈБА, игран
КАНОН, игран
ГОЛГОТА, документарен

- Вечер на филмови од снимателите - учесници на средбата,
под наслов "МОЈАТА НАЈДРАГА КАМЕРА":

МАЈКАТА, СИНОТ, ВНУКОТ И ВНУКАТА (Мика Поповиќ)
ДАВИД, ГОЛИЈАТ И ПЕТЕЛОТ (Киро Билбиловски)
ТРИ СПОМЕНИЦИ (Иван Маринчек)
УЧЕНИЦИ - ПЕШАЦИ (Едо Богданиќ)
НА ВРСКА (Ненад Јовичиќ)
ЗАПИС ЗА СЛИКАРОТ (Никола Мајдак)
ПАВИЉОН НА НАДЕЖТА (Зијо Бачвиќ)
ЗАПАЛИВИ БОРБЕНИ СРЕДСТВА (Александар Танасковиќ)
ОГАН (Мишо Самоиловски)
МЕТЕОРИ (Миливое Миливоевиќ)
ПУСТИНСКА ЛАЃА (Петар Лаловиќ)
БЕН ДАУТ (Радо Ликон)
ЕДЕН ДЕН НА РАЈКО МАКСИМ (Данијал Шукало)
МАЛИОТ ВОЗ (Дарио Бремец)

Миливоевиќ,

Од 23 до 25 април 1979 година, во Битола, градот во кој живеел и создавал првиот снимател на Балканот Милтон Манаки, се одржа филмската манифестација Денови на филмската камера "Милтон Манаки", што од една страна претставуваше оддавање достојна почит кон делото на Манаки, а од друга страна беше обид, на едно место и во исто време да се соберат југословенските филмски и телевизиски сниматели и други фактори во југословенскиот филм и во една работна атмосфера да разменат мислења и искуства за значењето на филмската камера во создавањето на едно филмско дело, за творечкиот чин на човекот зад камерата, за техничките и технолошките новини во снимателскиот процес.

Како се роди идејата за една ваква манифестација? Во нашата Република веќе подолго време сериозно се размислува, а и конкретно се преземаат одредени чекори кон осмислувањето на повеќе значајни филмски манифестации. Непосредниот повод да се појде во реализација на оваа манифестација беше одбележувањето на 15-те години од смртта на првиот снимател на Балканот, Милтон Манаки, на 5 март о.г. Поголем број филмски работници, претставници на Друштвото на филмските работници на Македонија и Кинотеката на Македонија, во непосредната размена на мислења со претставниците на Самоуправната интересна заедница на културата на град Битола се сложија дека на Битола ѝ е неопходна една филмска манифестација, во знак на сеќавање на Манаки. Логично беше да се предложи манифестација која ќе ѝ биде посветена на филмската камера, односно на луѓето што снимаат - снимателите. Оваа идеја ја доби својата конечна физиономија на средбата што се одржа во Собранието на град Битола со претседателот Павле Георгиевски, каде што беше дадена визата за конкретно дејствување.

Организаторите на оваа манифестација, Друштвото на филмските работници на Македонија, Кинотеката на Македонија и СИЗ на културата на град Битола, вложија напори на оваа средба да ги соберат најзначајните имиња на југословенската снимателска групација, така што во Битола се сретнавме, како со доајените Михајло - Мика Поповиќ, Иван Маринчек, Киро Билбиловски, Едо Богданиќ и Ненад Јовичиќ, така и со оние од средната генерација сниматели меѓу кои беа Петар Лаловиќ, Мишо Самоиловски, Миливое Миливоевиќ, Зиро Бачковиќ, Александар Танасковиќ, Никола Мајдак, Петар Латиновиќ и Бранко Иватовиќ, па сè до оние од најмладата генерација: Радо Ликон и Данијал Шукало. Оваа манифестација го привлече вниманието како на луѓето од југословенските филмски лаборатории (Милан Томиќ и Мирко Вучичевиќ) и телевизиски центри (Владимир Петек, Тибор Звезданиќ и Ѓорѓи Мурцуловиќ) така и

на југословенските филмски критичари, меѓу кои беа Ацо Штака, Ранко Мунитиќ, Ѓорѓи Василевски, Тоне Фрелих, Мирослав Чепинчиќ и други. Значаен придонес во работата на овој собир дадоа и историчарите на југословенскиот филм, професорот Дејан Косановиќ и Стеван Јовичиќ.

Активностите реализирани во рамките на оваа манифестација (тркалезната маса и филмската програма) наведуваат на неколку размисли што неопходно се наметнуваат: останува впечатокот дека за една ваква средба и за проблематиката за која се расправаше постои голем интерес, потем јасно се издвојуваат неколку еднакво вредни проблемски подрачја, односно пристапи кон централната тема - стручни и естетски анализи на снимателската работа; размислувања за филмската камера во теоријата и практиката на кинематографијата; секавања, искуства и конкретни искажувања на снимателите; информации и анализи од подрачјето на снимателската технологија. Во врска со ова, се наметнува потребата, прво, со тематиката на средбите да бидат опфатени сите филмски подрачја (играниот и документарниот, кусометражниот и долгометражниот филм), сите производни групации (професионалците и аматерите), сите формати, техники и технологии (филмската слика на 8 мм, 16, 35 и 75 мм, како и телевизијата, видеотејпот итн) и, второ, во иднина драгоцено ќе биде учеството на сите филмски работници и творци (сниматели, критичари, режисери, продуценти, естетичари).

Успешно исходиште на оваа манифестација, прва од вакот вид во Југославија, дава надеж дека таа ќе прерасне во традиција и дека може во иднина да се очекува градот Битола да стане град на југословенските сниматели, како што беше тоа искажано во некоку наврати.

На крајот, би напомнале дека искуствата стекнати на годишешните Денови на филмската камера "Милтон Манаки" ќе бидат патоказ во дефинитивното осмислување на филмската манифестација од пошироки рамки, работно наречена "Студио Манаки".

Во продолжение на овој блок ги донесуваме основните реферати, како и повеќе прилози во врска со одржувањето на манифестацијата Денови на филмската камера "Милтон Манаки".

ТВОРЕЧКАТА УЛОГА НА КАМЕРАТА

Секогаш кога размислуваме за творечката улога на камерата и за функциите што таа ги презема при обликувањето на едно филмско дело, неизбежно се исправаме пред дилемата: можно ли е воопшто да се пристапи кон испитување на еден проблем како што е феноменот на камерата ако не ги издвоиме од комплексот функциите кои заеднички ја остваруваат целината и единството на соодветниот филм.

Нам, имено, ни се чини скоро безпредметен обидот за анализа на извесна оптичка операција која почива на претпоставката дека таа претставува факт со самостојно естетско дејствување. Според нас, последиците на оптички остварените инкарнации на реалноста и на сведоштвата што таа ни ги понудува низ филмската слика можат да се здобијат со легитимност на естетски факт дури откако ќе се интегрираат уткаат во визијата на конечно оствареното дело, дури откако, значи, ќе се вградат во една хомогено структурирана целина.

Секое фрагментарно истакнување на визуелната перфекција како автохтоно единство кое наводно има моќ да ѝ вдиши животни импулси на инаку уметнички неостварената визија ќе не втурне неповратно во стапицата на неразрешливите парадокси и ќе предизвика вештачко оддалечување и раздвојување на естетскиот од техничкиот аспект на целината што со право ја очекуваме и му ја припишуваме на филмското дело.

Но кога ја спомнуваме заемноста, или, уште подобро, заедништвото на овие два аспекта, ние, разбирливо, немаме намера да ја одречеме разнородноста на елементите од кои, по пат на спротивставување и интегрирање, се гради хомогената структура на идната филмска претстава. Во овој момент не помислуваме да ѝ припишеме на филмската слика, во која камерата механички ја репродукува стварноста, ниту извесни својства на ирационалност. Првата одлика на сликата — кадар ќе ја насетиме, како што знаеме, во откриената идентичност на насликаниот објект со неговиот модел од автентичната стварност. Функцијата на ирационализирање на предметниот свет ја преземаат-сега ги спомнуваме само нив — монтажните операции. Тие од фрагментите напоени со реалистички инкарнации ги одвојуваат нивните значења и обликуваат една нова поетика, една нова стварност.

Но, сега веќе се појавуваат нови прашања кои не се без важност за улогата што ѝ ја припишуваме на камерата. Дали, значи, таа, камерата, ја исцрпува својата функција единствено во чинот на репродукувањето на расчленетите честици од реалниот свет, одлеани

од калапот наречен кадар? Дали можеби таа со своите механички својства на репродуцирање поттикнува извесни асоцијативно-психолошки процеси кои би ја мобилизирале будноста на гледачот и би го придобиле за еден активен чин - да ги втопи разединетите фрагменти во единствена мисловна целина? И, конечно, дали асоцијативните размислувања на камерата можат да се прошират и до сферите на оптички невидливиот свет, до светот надвор од видното поле на нејзиниот објектив?

Овие прашања, како што може да се забележи, го усложнуваат проблемот на кадарот, кому, тоа го знаеме, во различни фази од развојот на филмот, му се доделувале и различни естетски значења. Така, за Ејзенштејн, тој претставува "келија на монтажата". За Базен и Кракауер "основно својство" на филмскиот медиум. Лотман пак ќе ни ја навести алтернативата на дејствувањата на метакадарот, покрај веќе расположивите дефиниции дека кадарот е "основна единица на композицијата на филмското раскажување" или пак "единка на филмските значења".

Но, како и да е, улогата на камерата во тоа прогресивно намножување и збогатување на филмската слика со нови значења се јавува во мерка, што можеме да ја одредиме како пресудна. Инаку, кадарот, како што веќе навестивме, мора да ги трпи ограничувањата на непроменливоста на објектот кој механички се вклопува во неговите димензии. А, сеедно, тој не се појавува како статичен поим. Од неговите условности и ограничувања камерата всушност извлекува повеќекратна естетичка корист. Така, на пример, кога нејзиниот објектив ќе се помести од еден предмет на друг, од едно лице на друго, кај гледачот веднаш се раѓа прашањето: што се случува со лицето што излегло од видокругот на неговите перцепции; дали предметот што камерата го изгони од своето видно поле претрпел веќе некоја измена на чија неочекуваност ќе треба со извесност да се смета.

Ваквите прашања, врзани за дејствијата и односите на објектите надвор од кадарот, се мошне карактеристични за филмот и тие со поуверлива сила ќе ја подвлечат монолитноста на реалистичкиот свет отсликан на екранот. Тој свет ќе го зачува негибнат својот објективистички привид и во случаите кога екранот ќе остане преплавен од џиновското зголемување на некој неидентификуван детаљ, па во првиот миг неговите непрепознатливи физички белези ќе можат да се протолкуваат како произволни апстракции. Детаљот може да биде и дел од човековата фигура, која со посредство на крупните планови се обезличи во нереална и безживотна маса. Но тие уситнети делови претставуваат, како што ќе забележи Кракауер, деривати на реалноста на камерата. Кадарот ги вкештува во димензиите на својата површина и овде го одредува естетичкото време на нивното траење, изнудувајќи при тоа од нив едно ново значење што во својот изворен облик тие не можеле да го содржат.

Сега е време да го поставиме и следново прашање: дали способноста на кадарот да го преобрази насликаниот предмет и да му додели својства што тој во реалниот свет ги нема ни дава право да претпоставиме дека тој може да биде носител и на посебни значења? Секако. Теоријата на филмот, и покрај некои огради и колебања, ќе ѝ додели на оваа единка легитимност на посебна структурална целина. Во нејзините зацртани рамки дејствуваат динамични елементи способни да предизвикаат најнепредвидливи значенски движења и преобразби.

А, сепак, на ентитетот на кадарот му се спротивставува и против него се бори никој друг туку матицата на целокупното филмско раскажување. Таа динамично се стреми да ги придобие самостојните значења на кадарот за своето окрупнето мисловно единство, сеедно што притоа, да биде парадоксот почуден, во тој експанзивен поход ќе ги витализира распарчените значења со силата на своите појмовно-емотивни вкрстувања.

Од ваквиот прогресивно умножен редослед на судири меѓу ситните самостојни целини и низата на големите сегментски обединенија се ослободува цел огномет на нови значења кои го згуснуваат и повишуваат нивото на основната идеја на филмското дело.

Овој процес, во својство на катализатор на некои значенски дигресији, будно ќе го следи окото на камерата. Така сега, од модулациите на фактурата на нејзината фотографија ќе се очекува дискретно да интервенираат таму каде што е тоа потребно. Кога нагласените хроматски контрасти, на пример, ќе ги изострат драмските спротивности до мера која би могла да биде опасна за стилската хомогеност на филмското дело, ќе мора да се прибегне кон нивно омекнување. Камерата претпазливо ќе го одмерува дејствувањето на примената на еден или друг ракурс. Кон употребата на плановите или на панорамата во овој чин на урамнотежување на содржинските, пластичните и драматуршките елементи ќе се прибегне дури откако прецизно ќе се одмери нивното емоционално дејствување.

Камерата, значи, не ќе се задоволи само со улогата на активен фактор во регистрирањето на стварноста туку, со многу причини, таа ќе се клучи и во процесите на воведувањето, развивањето и устоличувањето на најапстрактни идеи.

Не е залудно кажано дека дури со развојот и ослободувањето на камерата од нејзината статична положба можеше да се зборува и за почетокот на историјата на филмот како уметност.

Друго е, меѓутоа, прашањето дали уделот на човекот зад камерата во извршувањето на овие функции е од исклучителна естетичка важност. Дали тој е само технички посредник во реализирањето на иницијативите на лицето што има статус на автор на филмот. Дали неговата умешност, неговата интелигенција и сензибилност ќе останат единствено во службата на талентот на режисерот и дали, конечно, неговата имажинација ќе остане потисната од доминацијата на туѓата волја.

Но овие дилеми, веројатно, не се дел од овластувањата на естетската анализа, тие понапред надираат, би рекле, во областа на психологијата.

За набљудувачот кој никогаш не застанал зад камерата, како активен творец, најприродно е да помислува на можноста дека меѓу авторот на камерата и авторот на филмот мора да постои некое творечко средство и оти одлуката да соработуваат врз реализацијата на една идеја била инспирирана од неизречениот договор меѓу нивните два сродни сензибилитета. Искуството ни издвојува не малку примери на таква тандемска активност, иако, разбирливо, таа не е гаранција за безусловен успех, како што, впрочем, ни спротивностите на два опречна темперамента не мораат да го осудат претстојниот филмски проект на дебакал.

Кога овој проблем, меѓутоа, го врзуваме за искуствата на документарниот филм, дилемите како да губат нешто од својата остринa. Најдобриот документарист секако е човекот што управува со камерата, зашто тој е оној жив посредник меѓу изворното сведоштво и неговите проекции на екранот, тој е оној што се изложува на опасностите, тој учествува во веселоста на усликаните маси, во депресијата на заскитаниот усаменик.

Сепак нашето уверување дека камерманот мора со некоја интуитивна нишка да биде и самиот автор и во играниот филм, не можат докрај да го расколебаат сите авторитативни теории според кои режисерот останува она творечко божество кое сè контролира, над сè ја остварува својата власт, во сè понира со својата деспотска уметност.

НИКОЛА

КРЕАТИ

*Зборот
значен

Најна
средст
вањето
ти, му
суште
со по
(и е
имаме
ва, о
уметно

Во фил
негови
Мари
теоре
ности
единс

Филмо
та. Т
ја си
тоа е
фабри
желез
созда
што с
на, и
во Па

Свет
е мо
лот
дот,
ски

НИКОЛА МАЈДАК, вонреден професор на ФДУ

КРЕАТИВНИТЕ МОЖНОСТИ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА

*Зборот у м е т н о с т за нас има две сосема одделни значења,

Најнапред, уметноста е а к т и в н о с т која, со посредство на талентот (или генијот), управува со создавањето на некое дело. Уметници, сликари, вајари, архитекти, музичари, поети - сретнуваме кај сите народи. Сите тие суштества во себе имаа некоја особена моќ, "дар" кој со посредство на нивното дело ја исполнува естетската (и етичката - заб: Н.М.), потреба на човештвото. Значи, имаме уметност која твори. Потоа, уметност што останува, односно дела што ја претставуваат целината наречена уметност.

Во филмот со живи личности, и во филмот воопшто (во сите негови жанрови - забелешка: Н.М.) - да ја парафразираме Мари Терез Понсе (Marie - Thérèse Poncet), француска теоретичарка на филмот - "повеќе уметници, повеќе уметности придонесуваат кон фузија, кон синтеза на едно единствено дело: филмот".

Филмот превосходно е ликовна уметност. Произлегол од сликата. Тоа стана оној ден, оној миг, кога на екранот затреперија силуетите на работниците "фатени" од магичниот апарат, од тоа еднооко чудовиште на три нозе, поставено на иллезот од фабриката за фотографски материјал во Лион и на перонот на железничката станица Ла Сиота (Gare de La Ciotat). "И се создаде слика", можеа да речат профетите на новата уметност што се раѓаше во онаа позната ноќ на 28 декември 1895 година, во подрумите на Гран-кафето на Капуцинскиот булевар во Париз.

Светот на ликовните уметности (вклучувајќи го тука и филмот) е мошне сложен и не е лесно тој да се разбере. Ако љубителот на уметноста се задржи подолго пред една слика на ѕидот, пред една скулптура во просторот, пред некој архитектонски споменик, ако размислува, ако настојува да проникне во

уметниковата порака, идеја, во уметничката евокација, како тогаш тој ист човек, релативно неподготвен, додека "светлите пантомими" незадржливо се привлекуваат пред неговите широко отворени очи во затемнетиот храм на новата религија, да ги перцепира сите тајни на тие необични подвижни знаци?

За поимање на некои дела на ликовната уметност и нивните вредности, на сликите од оваа и "онаа" страна на свеста, човештвото има практика на опсервирање од повеќе десетини илјади години, додека за најмладата уметност, за филмот, таа практика е стара само осум и пол децении! Односно, дали само толку?

Уште во праисторијата (почитуваните читатели нека простат што навлегуваме толку далеку во минатото), пештерскиот човек во своите студени населби се обидува ликовно да се изразува, преку ликовите на животните, преку геометриските и клинестите цртежи на плочки и садови, со обликување на варовникот и глината, на коски и дрво, да ѝ вдахне живот на материјата и да ѝ даде човечки облик. На тој начин, прароднината на денешниот човек се бранел од злите духови, им се клањал на божествените сили и природата, гаѓал, се забавувал во долгите и студени месеци без лов, без војна, без телевизори, и конечно - го облагородувал просторот во кој живеел, како и самиот живот.

Средна Европа, со сите свои божества од Лепенскиот Вир, со алтамирите, со "Вилендорфските венери" (Willendorf), со идоли-те од Винча, со стоунџите (Stonehenge), со менхирите растурени по Франција и островите на Медитеранот, беше поприште на првата фаза од развојот на ликовните и другите вредности на човековиот ум на оваа на нас блиска почва.

Но тоа не е предмет на нашите размислувања. Нас, пред сè, не интересира не само рационалното обмислување на одредени уметнички споменици од разни епохи на историјата туку и нивната напоредна и употребна вредност во контекстот на една поширока тема врзана за феноменот на првиот и најпопуларен масовен медиум на дваесеттиот век - филмот. Затоа, накосо, одново да се навратиме на познатите пештери во Шпанија и јужна Франција, и тоа со одредена намера. "Филмот е стар колку и човештвото", рекол Јозеф Грегор (Jozeph Gregor), германски историчар на филмот, мислејќи притоа на цртежите на *х о м о* са пи ен с што тој ги оставил во пештерите Алтамира и Ласко (Altamira i Lascaux). Се поставува прашање: зошто некогаш во објаснувањето на потеклото на човечката цивилизација (и на некои нејзини видови) поаѓаме од Алтамира, Ласко и слични траги на минатото? Па, пред сè, затоа што цртежите во овие пештери зборуваат за оној прапример, за феноменот што најмногу не интересира, а тоа е *и л у з и ј а т а* на *д в и ж е њ е т о*. Денес се прашуваме кои се тие внатрешни нагони,

која е таа мисла, какви се побудите, какви надворешни причини го гонела пештерскиот човек да црта елени и бизони во движење. Што го терало, што го инспирирало тој наш предок, на своите цртани јунаци наместо четири да им црта пет, шест и повеќе нозе, така, можно сугестивно, со една или со повеќе меѓуфази, како што би рекле аниматорите, да го одредува движењето.

Според нашата сосема слободна интерпретација, првиот сликар на цртежот во движење бил, поправо, претходник на нашите денешни сниматели. Снимателскиот позив, според оваа формулација, е еден од "најстарите занаети" на светот, а (со оглед на нашата денешна кинематографска ситуација) познато е што може да значи една ваква констатација.

Уметниците што оставија неизбришливи траги на сводовите од салата на "прабиковите" во Дордоња (Dordogne) и на други места "имале добра оптика" и однапред знаеле, како да се придржувале кон "железната книга на снимање", како ќе ги решат сите тие секвенци од ловот, од потерата по диви коњи, од стампедот на бизони.

Луј и Огист Лимиер (Louis & Auguste Lumière), пронаоѓачите на кинематографот, секако, не размислувале за прапочетоците на човечката цивилизација. За нивниот изум било доволно да спојат неколку веќе познати елементи: камера опскура, фотографијата, волшебната ламба (Camera obscura, Photographie, Laterna Magica), филмската лента и механизмот за транспорт на лентата (до денес незаменлив факач -greipher"), во една крајно рационална целина што резултирала во патент познат под името Кинематограф Лимиер (Cinematograph Lumière), пријавен под број 524032.

Интересно е што генијалните пронаоѓачи Луј и Огист Лимиер не веруваа во иднината на овој свој пронајдок. Штотуку завршило прикажувањето на првата јавна претстава, додека публиката сè уште живо ги коментирала сцените што неколку минути пред тоа "живеле" тука, пред нив, на платното, веќе еден од посетителите посакал да го купи кинематографскиот апарат.

- Не го продаваме - му рекле пронаоѓачите - со овој апарат може да се заработи, но тоа нема да трае долго и затоа сакаме сами да го експлоатираме.

Од онаа страна на океанот, во Америка, речиси во исто време дејствуваше прочуениот пронаоѓач Едисон (Thomas-Alva Edison). На низата пронајдоци ѝ го додаде и кинематографот

со кој успеа, на целулоидна лента широка 35 мм и со по 4 перфорации од секоја страна да сними "живи" глетки. Со спојувањето на кинематографот и фонографот, со поврзувањето на сликата и тонот, Едисон беше на прагот да го открие тонот во филмот со што би го забрзал развојот на кинематографијата за цели три децении. Но, тој тоа не го усвои ниту го пушти во промет. Не верувајќи во иднината на својот пронајдок, во неговите креативни можности, Едисон се задржа само на "живата" слика и, наместо да ја проектира, тој ја затвори во кутијата наречена кинетоскоп (kinetoscope) и му ја намени само на еден посматрач.

Браката Лимиер сè уште се сомневаа во изгледите за развој на кинематографот, наспроти огромното интересирање на јавноста. На Мезгиш (Felix Mesguich), еден млад човек кого како нивни патувачки снимател и проекционер го ангажираа да оди по разни земји и да го прикажува кинематографот, му обрнаа внимание: -Знаете, работава што ви ја нудиме нема иднина, ќе трае половина година, можеби една година, нешто повеќе или нешто помалку...

Инвенторите на еден од најзначајните пронајдоци, на средството за обликување на наскоро најпопуларната уметност, не веруваа во можностите на тој свој навидум скроман апарат на рачен погон. Тие не веруваа, но еден друг човек веруваше. Беше тоа еден од посетителите на првата јавна кинематографска претстава во Гран-кафето кој веднаш посака да купи камера. Жорж Мелиес (Georges Melies), директор, режисер, сценограф итн. на опсенарскиот театар Робер Уден (Robert Houdin), веднаш сфати дека овој необичен пронајдок поседува исклучителни креативни можности како изразно средство на нарацијата.

Жорж Мелиес, затоа, не се обесхрабри од одбивањето на браката Лимиер. Проекционен апарат купи од Вилијам Пол (William Paul) во Лондон, а камера за снимање конструира сам со помош на механичарот Корстен. Веднаш потоа пак отиде во Лондон и купи поголема количина лента што ја перфорираше, повторно, сам. Набргу по париската и светска премиера на кинематографот Мелиес почна со сопствена продукција.

Наспроти тоа што пред сите сфати дека кинематографскиот апарат мора да има големи изразни можности, во самиот почеток Мелиес не знаеше како да дојде до резултат. И, му помогна случајот. Снимајќи на плоштадот пред Париската опера, на еднаш камерата му застанала. Се направила, што се вели, "салата". Филмската лента му се заглавила во капијата на камерата и му се обвила околу транспортните запченици. Мелиес не се збунил. Го отстранил дефектот и продолжил со снимањето.

По лабораториската обработка на филмот, на платното се појавил интересен ефект. Наместо омнибус, на истото место се појавила мртовечка кола, а наместо старецот што поминувал преку плоштадот, пред "филмската салата" се појавило некое девојче. Опсенар по своите убедувања, Жорж Мелиес со еден удар отепал две муви. Го открил трикот што подоцна во практиката ќе се наречува стоп-трик и, соединувајќи ги оние два дела од филмот, пресечени со "салатата" во камерата, истовремено го направил првиот чекор кон филмската монтажа.

Инспириран од овој настан, веќе неколку дена подоцна, во својот кинотеатар Мелиес го прикажа филмот под наслов "Таинственото исчезнување на една дама во театарот "Робер Уден". Денот на прикажувањето на овој филм, некаде кон крајот на 1896 година, означува пресвртница со која филмот престана да биде само производ на техниката и ѝ ја отвори вратата на уметноста.

"Со камерата може не само да се снима. Со камерата на платното може да се предизвика цел низа визуелни ефекти, без снимање и без прикажување на некој објект или некаков лик или обичај. Камерата во тој случај не фотографира туку со посредство на техниката станува самостојна и независна од секој објект, проицирајќи се на платното себеси" - пишува познатиот теоретичар на филмот Бела Балаш во својата книга "Филмска култура" (Bela Balasz - "Filmkultura", 1948). Цели педесет години пред Балаш, големиот маг на филмот Жорж Мелиес го имаше на умот сето она што луѓето од перо подоцна ќе го истражуваат, оценуваат, ќе го сместуваат во рамките на историјата. Но, Мелиес малку се занимаваше со пишување. Тој снимаше филмови, истражуваше. Во својот огромен опус, Жорж Мелиес извлече од филмската камера и од филмската техника сè што можеше да се извлече и искористи, оставајќи го така во наследство податокот дека денес нема филмска постапка, нема филмски трик што не бил применет во неговите филмови. Да наведеме само некои од целата низа примати што ги постави Жорж Мелиес: прв отвори сала за прикажување биоскоп во денешна смисла на зборот - со таа исклучителна намена; го основа првото филмско претпријатие со заштитен знак - Стар филм; прв реализираше и реконструираше настани што го возбужуваа светот, тн. "Лажни актуалитети"; прв применуваше маски; прв се обиде со задната проекција; прв го употреби оттемнувањето и затемнувањето, двојната експозиција, стоп-трикот; снимајќи на црна позадина ја навести денес многу користената "скитачка маска"; прв примени пиротехника во услови на снимање во ателје; прв направи научнофантастичен филм ("Лат на месец"); лансирајќи ја својата сопруга како

артистка, прв ја означи патеката на "стар-системот"; меѓу првите произведуваше филмови во боја (се разбира, боени со рака); прв... прв... итн. Сето тоа Жорж Мелиес го снимил во периодот 1897 - 1912 година и, по него, таа епоха се наречува "епоха на Жорж Мелиес". Во 1912 година го снимил својот последен филм - "Пепелашка", а потоа неговите филмови повеќе не можеле да се сретнат на екранот по кината во Франција и во светот.

Ништо ќе немаше од сето ова што е наведено и, уште повеќе, од она што се проучува, ако не беше пронајдена направата што на хроничарите - репортери им служи со неа да ги фиксираат сите значајни моменти од историјата на дваесеттиот век, на поетите визуелно да ги раскажуваат своите поеми, на научниците да продрат во непознатите светови, на футуристите да ја навестат иднината, на уметниците да се изразат себеси.

Во книгата "Воведување во филмот" (издание на Уметничката академија во Белград, 1968) Влада Петриќ пишува: "Многумина теоретичари ја училе и пишувале за "чудесната" моќ на филмската камера, која создава илузија на животот во движење и понира во душата на нештата. Таа машинерија "поседува интелигенција", тврдеше Марсел Лербие (Marcel Lerbier), Жан Епстен (Jean Epstein) во камерата гледаше "дел на фаволот", додека Ричото Канудо (Ricciotto Canudo) ѝ припишуваше "божествена моќ на творење". Тоа согледување на исклучителната способност на камерата го наоѓаме и кај најголемите современи синеасти, како што е Роберт Бресон (Robert Bresson), кој вели: "Иако камерата не мисли, иако е таа обично прозорче, како што зборуваше Кокто (Jean Cocteau), таа реалното го фаќа во лет, во еден миг го дава она што сликарот, вајарот, поетот не можат да го зебележат - таа го регистрира она што нашиот дух не би можел да го фиксира".

Поагајќи од изложените сфаќања за улогата на камерата и нејзината моќ, формирани се цели школи и развиени се значајни правци во историјата на седмата уметност. Во почетокот, со исклучок на творечкиот придонес на Жорж Мелиес, "првиот поет на филмот", кај повеќето филмски работници камерата имаше скрмна функција на обичен регистратор на "живи слики". Во првата деценија од постоењето на филмот цело едно движење беше окарактеризирано како "снимен театар". Тоа беше едноставен "клуч" за добивање на првите играни структури. Неподвижната камера, со своето око сегледачко, ја опфаќаше сцената што од мрачните рамки на театарското кажување комплетно е пренесена во филмско студио, заедно со декорот, реквизитите и артистите. Тука, во

пр-
о
а
е-
о-
Филмското студио, во кое главното светло доаѓаше одозгора, низ стаклениот кров, театарските дела беа играни за филмска екипа чиј еден член - снимателот, неуморно ја вртеше рачката од камерата.

Веќе рековме дека до првото сознание за користењето на камерата како трик-машина се дошло случајно. И до некои други постапки поврзани со изразните можности на камерата се дошло ненамерно или барем не низ процесот на одредени размислувања. Така, на пример, е откриено ДВИЖЕЊЕТО. Еден од Лимеровите сниматели, Промео (Promio Eugène), престојувајќи во Венеција, ја ставил својата тешка камера во гонгола со намера да ги сними фасадите на славните зданија на венецијанските семејства, кои сите биле свртени кон каналот Гранде. И, возејќи се во гондолата, ги снимил, на поминување, без да биде свесен што ќе излезе од тоа. Дури по проекцијата била забележана сета убавина и сета драматичност на овие снимки во движење. Нешто подоцна, и во првите обиди на пионерите на филмот во Југославија почна да се забележува тенденцијата на оживување на филмската слика, не само со нејзината внатрешна содржина туку и со намерно изразеното движење на камерата. Основачот на филмското движење во Сомбор, човекот кој од својот град сакаше да направи Холивуд, снимајќи го во 1912 година откривањето на споменикот на Ференц Ракоци, прв кај нас го изведе вертикалниот швенк. Милтон Манаки во тоа време веќе ја познаваше техниката на швенкувањето. Тој со својата камера Bioscop N° 300 го следеше движењето на масите, поворките на покренувачите на Младотурската револуција, дефилеата на аскерот во чест на последниот султан и, воопшто, сите збиднувања на улиците на саканата Битола. Славко Јовановиќ, часовничар од Белград, во екипата на режисерот Илија Станоевиќ-Чичо и францускиот снимател Жил Бери (Jules de Berry), учествувал како асистент на камерата при снимањето на првиот игран филм кај нас - "Караџорџе". По завршениот филм, Јовановиќ толку го привлечла оваа работа што купи камера и сам почнал да снима. Меѓу првите филмски документи што ни останаа од него е и антологиската снимка на Кнез Михајлова улица при возење. Снимајќи ги подготовките за пречекот на победниците од I-та балканска војна, Јовановиќ, со камера на рачка, со голем статив, возејќи се со пајтон од Калемегдан до Теразие, ја снимил главната улица на белградското сити во еден единствен кадар. Шест децении подоцна, по истата улица, во количка со гумени тркала и со лесна камера во рацете, се провозе еден снимател на новиот бран придружувајќи ја протагонистката на филмот "Денови" (режисер: А.Петровиќ, снимател: А.Петковиќ). Поради овој потфат, повторувајќи го делумно Јовановиќевото движење на камерата, младиот снимател собра овации и стана "en vogue".

Првите операции со филмската камера не беа, како што може да се заклучи од понапред наведените примери, плод на смислени естетички истражувања, стремеж кон уметничко совршенство на филмското дело. До тој момент, до таквите намери морало да се почека извесно време. Филмот како **с е д м а у м е т н о с т** почна да егзистира од 1911 година, кога Ричото Канудо му го подари тој епитет. Некако во тоа време почнаа и теоретските разгледувања на феноменот на најмладата уметност и во разни дела од тоа време почнаа да се откриваат посебни креативни вредности. Така, на пример, се цитира дека едно од првите за филмската уметност значајни возења е изведено во Грифитовиот (David Wark Griffith) филм "Нетрпеливост" во 1915 година. Опишувајќи го древниот Вавилон и масите во него со низа тотали во движење, камерата патува до средината на дворот каде што конечно го открива, во полукрупен план, кралот Балтазар и принцезата.

Принципите на возењето, "маскирањата" на кадрите, разните омекнувања, ирис - блендата, повеќекратните експозиции итн, применети во неговите филмови, Грифит не ги измисли сам. Тој само ги применуваше на еден нов и функционален начин збогатувајќи го филмскиот јазик, неговата комуникативност со публиката. Па сепак, човекот од кој почнува уметничката зрелост на кинематографијата и кој со филмот "Раѓањето на нацијата" и "Нетрпеливост" ги даде првите целосни и исклучително значајни дела во филмската уметност од немиот период, Дејвид Грифит, не можеше да не признае: "За сè му должам" - мислејќи притоа на Жорж Мелие. Американецот му оддаде почит на Французинот кој "измисли сè" и, додека другите ја приграбуваа неговата заоставштина и филмските резултати применувајќи ги во своите филмови, тој, сам заборавен, продаваше бонбони во малиот киоск на станицата Монпарнас.

Во споменатите Грифитови филмови, успехот на сите визуелни ефекти, движењата на камерата, начинот на кој се води погледот на гледачот кон центарот на вниманието, разните омекнувања, засенчените катчиња на екранот, возењата, исклучително убаво кадрираните и осветлени крупни планови - сето тоа е работа на еден ^{од} најпознатите сниматели на немата епоха, Били Бицер (Billy Bitzer). Не може да се замисли ни еден работен фотос на кој не се препознаваат спичестиот профил на Грифит и исправената фигура на снимателот Бицер кој будно ги посматра сцените пред камерата. Додека Промио и Мезгиш имаа релативно лесна задача, рутински да ја вртат рачката на камерата и да ја "натуруваат" брзината од 16 сликички во секунда, Бицер, дваесет години подоцна, веќе ги собра резултатите на одделни сниматели ширум светот, нивните откритија, искуството, и лукаво ги применуваше во Грифитовите филмови, и не само во неговите.

Снимателот е стручњак, еден од авторите на колективното уметничко дело, кој од низа елементи го компонира кадарот и конечно го вообличува во договор со режисерот. Покрај компонирањето на кадарот, најважна работа на снимателот е да го поставува светлото и со него да ја одредува атмосферата во филмот. Другите атрибути на снимателовата вештина се: комбинирањето на возењата, крановите и филмовите, кои овозможуваат движење во сите правци. КОМБИНИРАЊЕТО ВОЗЕЊА претставуваат посебна компонента на филмот, понекогаш одредувајќи го дури и неговиот стил. Еве како Марсел Мартен, во книгата "Филмски јазик" (Marcel Martin, Le langage cinématographique), ги објаснува различните функции на движењето на камерата од гледиштето на филмскиот израз (цитат):

- "а) следење на личноста или предметот во движење;
- "б) доловување движење на еден статичен предмет;
- в) дескрипција на просторот или дејствието;
- г) одредување на просторниот однос на два елемента на дејствието;
- д) истакнување на некоја личност или некој предмет;
- ѓ) субјективна слика од аголот на гледање на личноста во движење;
- е) изразување на психичката напнатост на некоја личност итн."

Во секој случај, едноставното или сложеното движење на камерата, кога се функционално и со умеење употребени, на филмот можат да му дадат исклучително значење. Од друга страна, движењето на камерата во кое авторите на филмот го докажуваат својот виртуозитет не оди подалеку од егзибиционизмот и од еден замор со кој се оптоварува гледачот. Размислувајќи на оваа тема, треба да се потсетиме на непрекинатото движење на камерата во филмовите на режисерот Миклош Јанчо (Miklosz Janczo), на субјективните движења и доживувања со камерата од раката на вештиот советски снимател Сергеј Урусевски во филмовите "Жеравите летаат" и "Неиспратеното писмо", на начинот на кој се движи камерата во филмовите на Рене (Alain Resnais), Годар (Jean Luc Godard) Хичкок (Alfred Hitchcock) и другите великани на режијата.

СВЕТЛОТО за кое досега малку се зборува во текстов има огромна улога во филмот, тоа е "пресуден фактор на изразноста на сликата", како што тврди Мартен, а Петрик уште вели: "Осветлувањето во филмот може да има драматуршка функција, бидејќи со помош на него визуелно се обликуваат предметите и естетички се транспонираат на екранот".

Со различен пристап во осветлувањето на одделни сцени во филмот, снимателот е во позиција да може наполно да го измени изгледот на предметите на лицата, и повеќе од тоа, може да влијае на промената на внатрешното значење на одделни глетки.

Светлото, како и композицијата на сликата, а како што рековме во почетокот и движењето внатре во сликата, не се измислици

на снимателот. Со овие проблеми сликарите се бореле со години за во периодот на ренесансата и во подоцнежните децении, своите забележувања и теоретски да ги објаснат.

"Употребата на светло - темното тоа е вештина да се спроведе светлоста и нејзиното дејство да се осети во сите делови на сликата (читај: на кадарот - заб.Н.М.), дури и во најинтимните, да се води сметка за растојанието што го дели предметот од рамките" - пишува Прине (R.Prines). Тој понатаму вели: "Холанѓаните од светло-темното ги извлекоа сите можности што им дозволија да постигнат поголема животна сила, давајќи им, со таинственоста што ја создава таа, попатетичен израз на своите дела. Рембрант не би бил Рембрант (Rembrandt H. Van Ryn) ако не им се подложеше на законите на кои никој не им се покоруваше со толку разборитост како тој".

Наспроти сликарството, за осветлувањето во филмот не можат да се одредат некои важечки закони. Тука, пред сè, се работи за вкусот и естетските сфаќања на снимателот и неговото усогласување со барањата на режијата. Во историјата на филмот со масни букви се запишани имињата на снимателите кои својот придонес, своето учество во филмот го потврдиле со брилијантно користење на светло - темни ефекти, контрасти со стилизација на линиите и со распоред на сенките, на осветлувањето кое овозможува "симболиката, драматиката, атмосферата и динамиката на филмската слика да се транспортираат во посебна кинематографска визуелност". На тој план и некои наши сниматели остварија исклучителни филмови - Милетик, Мишковиќ, Новак од најстарата генерација, преку Билбиловски, Секуловиќ, Маринчек, Пинтер, до најмладите што поправосе докажуваат со начинот на мислење, со модерните постапки, со брзината, занемарувајќи го контрастното пластично осветлување на "старата школа".

Во арсеналот на изразните можности на филмскиот снимател и неговото оружје - камерата - постои уште цела низа постапки што го карактеризираат како уметник - творец, но тој, како што рековме, сепак нема целосна слобода како, на пример, сликарот.

Покрај светлото, движењето и комбинираното возење, следната важна компонента е КОМПОЗИЦИЈАТА НА КАДАРОТ која зависи од распоредот на линиите и предметите во рамките на филмската слика. Кога светлото и сенката ќе се употребат функционално се добива тн. т о н а л н а к о м п о з и ц и ј а; зависно од линиите, плочите и нивниот распоред внатре во кадарот се добива г р а ф и ч к а к о м п о з и ц и ј а, додека к о л о р и с т и ч к а т а к о м п о з и ц и ј а би била ре-

зултат на слагањето на одделни групи бои, на издвојувањето или потцртувањето на извесни боени валери од одредени делови на спектарот. З а т в о р е н а , о т в о р е н а , л и н е а р н а , композиција во т р и а г о л н и к , S (e c) композиција, с т а т и ч н а (цврста) и д и н а м и ч н а композиција - сè се тоа називи и рецепти за формирање на една добро композирана филмска слика чија низа, повторно, ќе ја даде, т.е. ќе ја одреди композицијата на целиот филм. Во развојот на кинематографијата постои цела редица дела што можат да послужат како пример за добро композирана филмска слика, кога секој кадар, секој фотограм е "сликарска целина" за себе. Тоа особено се однесува на филмовите - на С.М. Ејзенштејн (S.M.Eisenstein) од "Крстосувачот 'Потемкин'" до "Иван Грозниот".

ОСТРИНАТА И НЕОСТРИНАТА се елементи што спаѓаат во доменот на занаетот на секој снимател, па воопшто не се поставуваат како проблем. Малкумина теоретичари на ова прашање му посветувале внимание од аспектот на естетиката. Во раните денови на кинематографијата, работејќи со неразвиена технологија, основна задача на снимателите им била да обезбедат доволно светло за експозиција на слабо осетливите материјали, а во врска со тоа и да го предадат филмот исправно во занаетчисто-техничка мисла, т.е. "се да биде остро и да се гледа". Покрај сето тоа, барањата на режијата со секој ден стануваа сè покомплицирани, сцените повеќе не се одвиваа латерално, пред објективот, туку по длабочината. А потоа се постави барањето за острина во длабочина. За да се постигне тоа потребни се материјали со зголемена чувствителност, со ситно зрно, светлосно јаки широкоаголни објективи. Сите тие услови беа постигнати во петтата деценија од развојот на филмот. Па тогаш и се јавија филмовите, како "Граѓанинот Кејн" на режисерот Орсон Велс и снимателот Толанд, кој со својата "Панфокусна оптика", со играта на светлоста и сенката, со композицијата на кадарот, со мизансценот во длабочина, со ракурсите, беше, и до денес остана ненадминат. Истражувањата на прочуениот американски снимател Толанд, на наша почва ги пренесе снимателот Владета Лукиќ кој со "панфокусниот објектив" во сопствена конструкција внесе нова димензија во филмот "Последниот ден" на режисерот Владимир Погачиќ.

Францускиот нов бран, и воопшто новото, реалистичко поимање на филмот, со неугладената камера отвори нови хоризонти во правец на истражување и усовршување на длабочинската сцена, а со самото тоа и со остријата како елементарен услов. Проучувањето на некои резултати од доменот на сликарството и сè повеќето "сликарски" филмови укажаа на откритијата и ефектите што на своите платна ги применуваа сликарите од импресионистичкиот правец. Филмовите на Реноар и Видеберг во поново

реме ги покажуваат сите знаци на импресионистичкото вли-
јание - движењето, прозирните сенки, светењето на сонцето во
природата и на луѓето, неострите боени петна во првиот и задни-
от план...

БОЈАТА е, исто така, многу значаен фактор во современиот филм.
Со неа се одредуваат карактеристиките на филмот, атмосферата,
душевните состојби. За време на владеењето на техниколорот
одделни големи режисери сè уште се придржуваа кон црно-белата
техника (филмовите "Хамлет" и "Јулие Цезар"), а потоа, кога дој-
де трослојниот Кодак (Eastman Kodak), почна да се трага по
монохроматски ефекти. Во советските филмови, кои можеби поради
лабораториска грешка не успеваат да ги совладаат сите три хро-
матски слоја, доаѓа до деформација која особено им одговара
на филмовите за распаѓањето на феудалното општество ("Благо-
родничко гнездо"). Антониони (Michelangelo Antonioni) во "Зго-
лемување", а уште повеќе во претходниот филм "Црвената пусти-
на", со снимателот Ди Палма (Karlo di Palma) успеа да оства-
ри монохроматски секвенци давајќи ѝ така на бојата апсолутно
психолошко значење. Впрочем, зарем Ејзенштејн не рече: "Боја-
та во филмот треба да има иста улога како музиката: добар филм
во боја е оној во кој бојата и не се забележува".

Лабораторијата како место каде што снимателот самостојно учеству-
ва во финализацијата на колективното уметничко дело со цел за
добивање посебни ефекти и штимунзи, има посебно место во тво-
речкиот процес. Овде може да се направи нешто што камерата, и
покрај сета своја изразност, не може да го постигне.

"Има сниматели кои со својата уметност (која по завршеното
снимање продолжува во лабораторија) просто го засенуваат режи-
серот како творец и на целиот филм му даваат обележје на сво-
јата визуелна култура и на своето согледување на нештата" -
пишува Влада Петриќ во книгата "Воведување во филмот".

Можеби Петриќ е во право, но таа вистина, главно, се премол-
чува, за широката јавност, барем кај нас, секогаш се подвлеку-
ва исклучителната творечка улога на режисерите во реализира-
њето на едно филмско дело. Таа тенденција ги одбележи и оста-
ви, главно, негативни резултати во времето на т.н. "авторска ки-
нематографија". Мошне скромните уметнички резултати на тој тренд
не можеа да ги спречат катастрофалните продукциони и финансис-
ки резултати, во кои се најде југословенската кинематографија
од периодот на "филмот на еден автор". Законот за авторски пра-
ва неодамна правилно го оцени креативниот придонес на снима-
телот кон филмот како колективно уметничко дело. Снимателите
и сè автори. А денес, по повеќе од петнаесет години негирања
и конфликти на релацијата режисер-снимател, по еден мрачен пе-

риод во кој улогата на камерата апсолутно се негираше, се поставува прашањето што можат луѓето што стојат зад филмската камера да ѝ пружат на заедницата која конечно ги призна, што можат да ѝ пружат на филмската култура во целост. А тие можат многу, го правеле тоа отсекогаш, го прават тоа денес, и не ќе се откажат и во иднина.

Во бастионот на југословенската кинематографија вградени се имињата на ветераните, покрај чии имиња нема да ги споменуваме и нивните залуги за развојот и континуитетот на југословенската филмска продукција, бидејќи на овој собир тоа е речено повеќе пати. Еве ги тие имиња: Милтон Манаки, Карел Гросман, Јосип Хала, Славко Јовановиќ, Илија Станоевиќ, Станислав Новорита, Мика Михајловиќ - Африка, Коста Новаковиќ, Александар Лифка, Ернест Бошњак, Стеван Мишковиќ, Метод Баѓура, Мика Ал. Поповиќ, Михајло Ивањиков, Октавијан Милетиќ, Јосип Новак, Жарко Гргуров, Мика Ѓорѓевиќ, Данило Јакшиќ, Благоја Дрнков... Секој од овие величини е приказна за себе, посебна историја, богата филмографија. Толку личности, толку стилови, една љубов - филмот.

Кога зборуваме за СТИЛОТ, постојат сниматели чии филмови можат да се препознаат "оддалеку". Има нешто што од тие филмови дише со нивната личности, со нивниот манир, со движењето на камерата, со односот спрема светлоста. Поради тоа тие се барани, ценети, и - дури - отфрлани. Го прашале новинарите нашиот познат снимател Томислав Пинтер за тоа каков е неговиот стил во фотографијата. Одговорот, отприлика, бил ваков: "Креативните можности на филмската камера се неограничени. Да имаш стил значи да ѝ робуваш на некоја постапка. Истовремено, да имаш стил значи да го стеснуваш режисерот или другите соработници, да ги подложуваш на својот начин на мислење и да ги рушиш нивните кули." Снимателот и е еден од авторите, но тој е и првиот соработник на режисерот. Од него, од режисерот, прима директиви, ги прифаќа или ги отфрла, ги вообличува, ги транспонира на филмската лента. Поради тој однос, тој, Томислав Пинтер, нема свој стил.

Уште многу би можеле да зборуваме за методите на творештвото на одделни светски и југословенски мајстори на камерата, но тоа никогаш не би можело да се заклучи бидејќи се појавуваат сè нови и нови дела. А секое од нив носи нешто свежо, некоја нова вредност, некоја особеност.

Уште во Мареовата (E.J. Marey) "фотографска пушка" и Жансеновиот "астрономски револвер" (Jules Janssen), од Едисоновиот "кинематограф" и Лимеровиот универзален кинематографски апарат, сè до современите и крајно сложени камери

за снимање може да се согледа стремежот на човекот, по углед на човечкото око да конструира направа што ќе биде способна да ја долови илузијата на стварноста во движењето. За-
рем со таа идеја човекот тргнал на патот на творештвото во Алтамира и Ласко, и сè неа се занесувал сè до денешни дни.

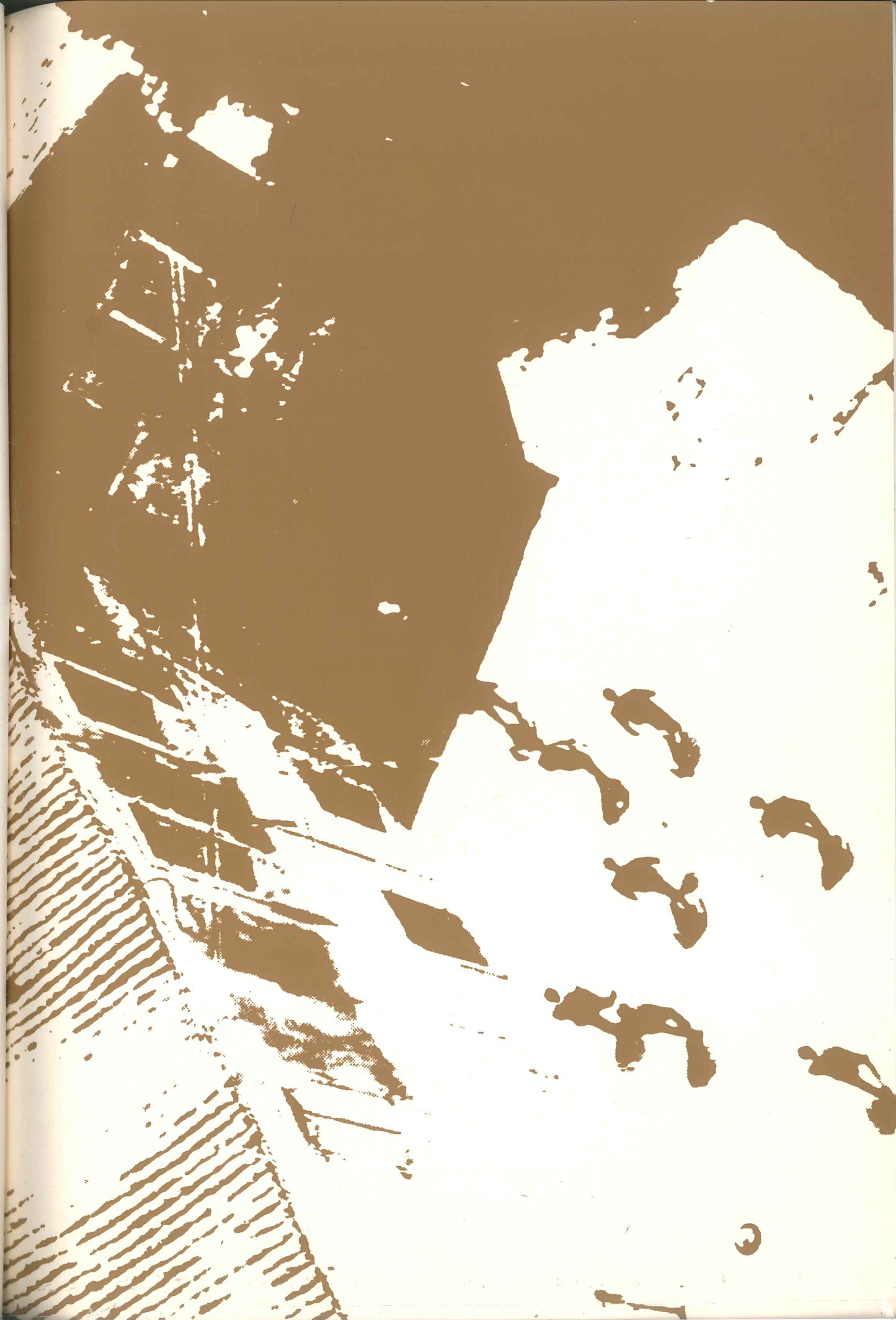
Можеби звучи одвишно кога ќе се рече дека без камерата не би постоел ни филмот и, како што во филмската екипа можат да недостасуваат сите соработници, авторите и коавторите, техничарите и сценските работници, цела една мала армија од филмски стручњаци, така без снимателот нема снимање. Додека во другите уметности постои можност авторот да се изрази со различни средства, или со различни посредници, филмот може да се изрази единствено преку кинематографската слика што ја регистрира филмската камера. А зад таа камера стои човек кој знае да ги искористи нејзините креативни можности. Тој човек е снимателот.

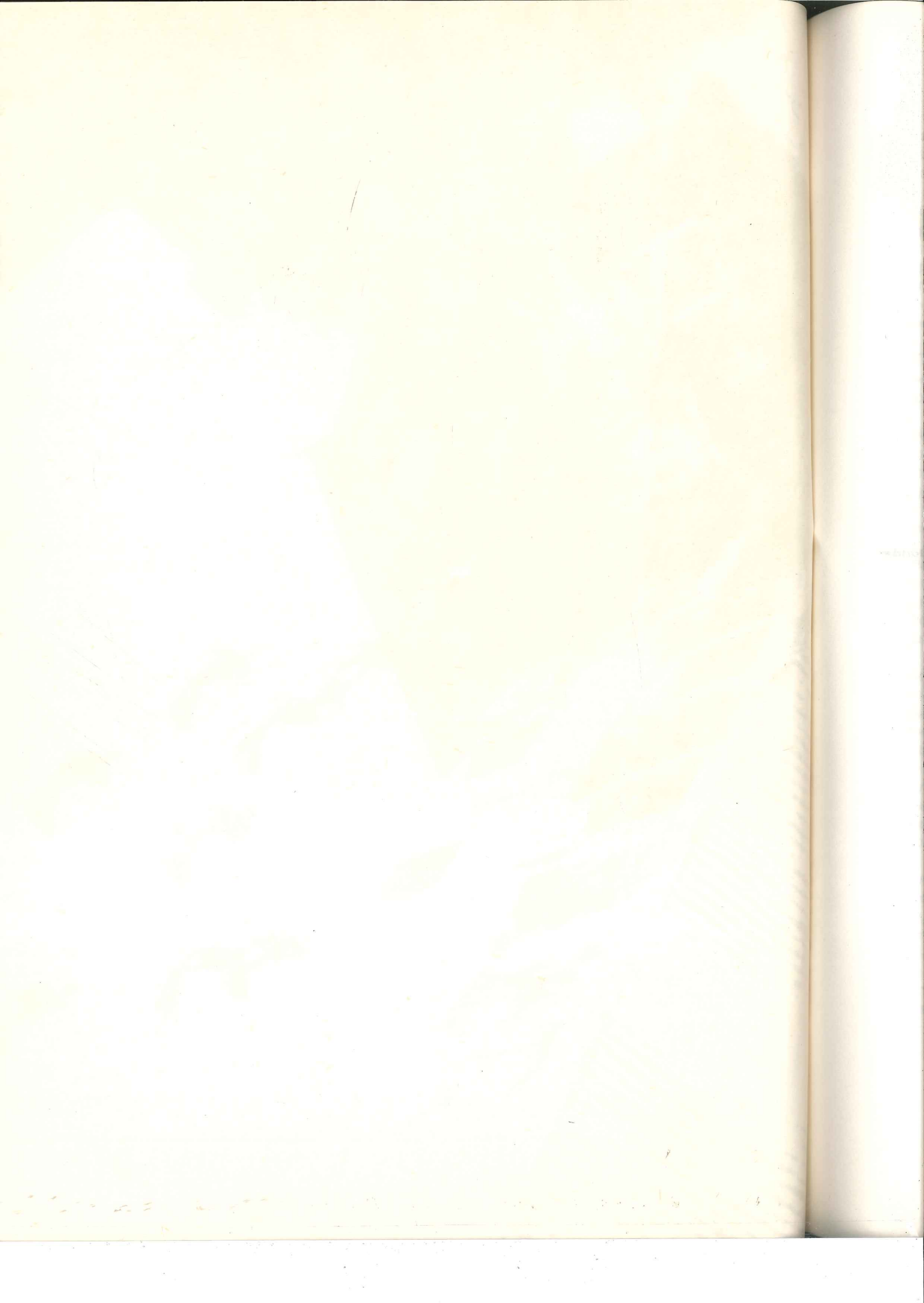
Г-
О-
а-
во

би

ека
и
мо-

ги.





СТЕВАН ЈОВИЧИЌ

ФИЛМСКИТЕ СНИМАТЕЛИ ВО ЈУГОСЛОВЕНСКИОТ ФИЛМ

Филмската камера стана трето око на современиот човек, средство за регистрирање на збиднувањата во нашето време и неодминлив посредник во презентирањето на најпопуларната уметност во векот во кој живееме. Камерата, со секогаш будното око на објективот, бележи сè што сакаме, но тоа не е просто регистрирање на предметите и настаните зашто зад неа стои и осмислено ја користи еден уметник - снимателот. Па сепак, кога се зборува за филмската фотографија, место снимателот се спомнува камерата. Можеби поради често употребуваниот назив "камерман" или "оператор"? Тоа го прават не само критичарите туку и снимателите кои најдобро знаат колку е мал уделот на техниката при творењето. Кога се зборува за југословенскиот филм, речиси секогаш се истакнува дека долго време, една од најголемите вредности на оваа кинематографија била визуелната страна - сликата, а уметниците ја реализирале користејќи трофејни и застарени типови камери. Југословенските сниматели добија истакнато место во нашата кинематографија, бидејќи секогаш и во сите жанрови постигнуваа резултати што беа на европско, па и на светско ниво, за разлика од режијата на повеќе лоши и средни филмови од нашата продукција. Скоро на прсти можат да се набројат филмовите во кои фотографијата не е квалитетна или не успеала да ја долови атмосферата на делото. Меѓутоа, со години нема посебен критички приказ посветен на фотографијата за некој филм. Со еден бегол преглед на дневната филмска критика или на филмските списанија доаѓаме до поразна констатација дека во приказот не се споменува директорот на фотографијата во играниот филм или снимателот во документарниот филм. Кога снимателот и ќе се спомене, најчесто му се посветува само една афирмативна реченица. Причината за тоа треба да ја бараме во фактот што, моментно, ние немаме критичар кој доволно добро би ја познавал фотографијата за да може да ги анализира снимателските остварувања. Исто така, во нашата филмска литература нема книга посветена на развојот на филмската фотографија, иако снимателите, од сите филмски работници, имаат најдолга традиција, а нивната работа може континуирано да се следи од самите почетоци на нашиот филм. Со најопшто посматрање на развојот на филмската фотографија можеме да утврдиме дека постои и дејствува веќе петтата генерација југословенски сниматели.

Во нашата земја, рачката на големата и тешка дрвена кутија со блескаво стаклено око прв ја покренал Милтон Манак во Битола, во далечната 1905 година. Тој ги снимил првите кадри во

југословенскиот филм, а првите метри од целулоидната лента на која се забележени предачките од неговото семејство денес ги сметаме за исклучително/културно богатство на нашите народи. Во таа генерација, покрај Манак, кој е родоначалник на нашите сниматели, дејствуваше Славко Јовановиќ од Белград, филмски известувач на "Пате", нам познат како автор на репортажата "Враќањето на српските победници", во која го демонстрираше "возењето". Загрепчанецот Јосип Хала, дописник на "Еклер" од балканските војни, беше снимател на првите играни филмови во Загреб. Војвоѓанецот Ернест Бошњак придонесе Југославија да се споменува во светските истории на филмот, бидејќи тој е еден од првите сниматели во светот кој свесно го употреби "швенкот". На стативот на камерата вгради подвижно подножје и го употреби за снимање на филмот "Откривање на споменикот на Ференц Ракоци во Сомбор во 1912 година". Треба да се спомене и Александар Лифка од Суботица, сопственик на модерно патувачко кино, за кого се претпоставува дека првите филмови ги снимил на почетокот на векот, потоа Јосип Караман од Сплит, Полјакот Станислав Новорита, натурализиран Југословен, кој ѝ припаѓа на најстарата генерација филмски сниматели во светот, а еден е од најдобрите сниматели во нашата земја во целиот предвоен период. Од тие пионерски денови значајно е името и на првиот киноама-тер, Словенецот Гросман од Путомер.

Во текот на Првата светска војна и непосредно по неа се афирмираа неколку сниматели. Офицерот Михаило Михаиловиќ - Африка, раководител на Военото филмско одделение и на Работилницата за изработка на филмови, покрај другото, сними и три играни филма, по чии фотографии можеме да заклучиме дека на него влијаел германскиот експресионизам. Коста Новаковиќ, сопственик на "Новаковиќ филм", снимаше играни филмови и журнари. Андреа Глишиќ го организираше "Артистички филм", претпријатие во кое снимале речиси сите наши сниматели. Сопствени претпријатија имале и Словенецот Величан Бештер и Фрањо Ледиќ од Загреб. Сите работеле под мошне тешки услови, но со многу ентузијазам, а тоа ги охрабрува младите луѓе да се определат за филмот.

Во 1925 година Јосип Новак снимаше успешни филмови во Белград, а постигнатиот квалитет на фотографијата влијаеше на синеастот Милан Марјановиќ (таткото на режисерот Бранко Марјановиќ) кој успеа, со помош на државата, да го организира претпријатието "Југословенски просветен филм". Новак стана клучна личност, а благодареејќи на Законот за филмот од 1931 година имаше доволно средства да набави техника и да започне континуирано производство на документарни филмови. Значењето на Јосип Новак за овој период, пред сè, е во тоа што ги собра сите талентирани сниматели, им овозможи да ја совладаат техниката на снимањето и го воведо неопходниот професионализам

во филмската струка. За фотографијата во филмот "Симфонија на водата" доби награда во Берлин, а тоа е прво меѓународно признание во нашата кинематографија.

Околу 1934 година, по покана на бугарските синеасти, отишол да работи во Софија. Денес се смета за еден од основачите на бугарската кинематографија. Снимил и режирал повеќе филмови, создал техничка база и оспособил поголем број сниматели. По Војната, по налог на владата ја организирал работата на бугарската кинематографија, но во 1948 година бил уапсен, бидејќи не се изјаснил за Информбирото и пет години поминал во затвор.

По враќањето во земјата снимаше филмови во кои дојде до полн израз неговата смисла за кадрирање и движење на камерата внатре во кадарот што ја карактеризира неверојатна прецизност.

Истакната личност во тоа време бил Октавијан Милетик, талентиран предвоен киноаматер, добитник на највисоки меѓународни признанија. Пред Војната снимил повеќе успешни филмови, а по ослободувањето стана еден од најпознатите директори на фотографијата. Сè уште работи, со голем успех снима или режира кусометражни филмови.

Напоредно со него творел и Метод Багура, великан на словенечкиот филм, на чија огромна упорност треба да ѝ се заблагодари за постоењето на словенечката кинематографија во тој период. По Војната, меѓу првите доби меѓународни признанија за својата снимателска работа.

Во предвоениот период имало и други големи сниматели, вистински уметници, кои понекогаш се забораваат, но тие секогаш мора да се споменат кога се зборува за нашиот филм. Стеван Мишковиќ-Бајаџора е првиот школуван снимател и конструктор на една од првите тонски камери. Сергие Тагац - вечен експериментатор и публицист, Антон-Хари Смех - одличен репортер, Јосип Погачник, Руди Омота, Сергеј Герасимов, Анатолиј Базаров, Данило Јакшиќ, Михаило Ивањиков... но меѓу нив сепак се издвојуваат двајца исклучително талентирани уметници: Миодраг Ѓорѓевиќ и Михаило Ал. Поповиќ.

Миодраг Ѓорѓевиќ, одличен снимател, автор е на најпознатиот долгометражен игран филм, "Под југословенското небо", што го откупија многу земји, а се прикажуваше и по Војната. Беше дворски снимател, но никој не знаеше дека шармантниот "филмација" е член на КПЈ. Од првите денови на Народноослободителната борба беше член на Движењето. Германците го откриле и го затвориле. Ги издржал сите тортури, полумртот го стрелале, но сензибилниот и мошне чувствителен снимател никого не издал. Соборците го споменува-

ат во хрониките на нашата борба, но неговото име го нема во историјата на југословенскиот филм, иако беше една од најимпресивните личности на нашата кинематографија. Поради филмовите што ги снимил и режирал, а кои се вбројуваат во најзначајните остварувања, и поради тоа што бил единствен револуционер меѓу колегите заслужува една од наградите на нашиот филм да го носи неговото име.

Уште една занимливост сврзана со неговото име: му бил прв учител на својот добар пријател и колега, а наш драг гостин, Михаило Ал. Поповиќ, уметникот кој го замисли, го сними и го режираше најдобриот југословенски предвоен филм, "Со вера во бога". Тој беше наш прв "слободен филмски работник", исклучително живееше од филмот во времето кога малку се снимаше. Од првите денови работеше во југословенската социјалистичка кинематографија. Ги сними најзначајните настани, оствари филмови со највисоки вредности и беше снимател на "Нова земја", нашиот прв филм што влезе во светската колекција на големите документарци. Оваа година се навршува половина век од неговото другарување со камерата, со направата за која естетичарите велат дека се снима наполно рамнодушно и дека дури со посредство на уметничката монтажа снимениот материјал добива чувства. Михаило Ал. Поповиќ со своите бројни филмови тоа го демантираше, неговите кадри се исполнети со смисла, со значење, со интензитет и со длабока емоционална содржина, а тоа е она што го нареди во редот на најистакнатите уметници што ги имаме.

Новото и најзначајно поглавје на дејствувањето на југословенските сниматели почнува во октомври 1944 година. Михаило Ал. Поповиќ, Андреа Глишиќ, Коста Новаковиќ, Стеван Мишковиќ, Михаило Ивањиков, Жарко Гргуров го снимија ослободувањето на Белград и станаа средиште на новата кинематографија. Во организирањето на продукцијата им се придружи проверениот киноама-тер Владета Лукиќ. Тие ги снимија првите репортажи, ги реализираа првите броеви на Филмската хроника, им помогнаа на Никола Поповиќ и Радос Новаковиќ да ги режираат нашите први филмови, зашто единствено тие можеа да им дадат совет на новите режисери кои не ја знаеја технологијата на работата.

Коста Новаковиќ со Стеван Мишковиќ и Владета Лукиќ организираше курс за филмски сниматели. Тој курс го завршија познатите сниматели Никола Мајдак, Симон Рацковиќ, Милан Худина...некои не успеаја да се афирмираат: Дана Господиновиќ, Бранислав Штефанац, Душан Марковиќ... а мнозина го променија занимањето, како Момчило Вучиќевиќ. Покрај старите мајстори, курсистите и Едуард Тисе, беше оспособена цела една плејада млади сниматели.

Во Хрватска, покрај Октавијан Милетик, Сергија Тагац, Бранко Блажина и партизанскиот снимател Јуре Рулјанчик, се појавија нови имиња: Хуго Рибарик, Борис Рудман, Јосип Акчик и денес познатите директори на фотографијата Франо Водопивец, Кресо Грчевик, Никола Танхофер... Томислав Пинтер...

Во Словенија Метод Баѓура и Руди Омота не беа сами. Со нив работеа сниматели кои првите искуства ги беа стекнале во партизани: Иван Маринчек, Едуард Шелхаус, Димитрие Мацарола, Јанко Балантик, Франце Церар или, веднаш по Војната, Миле де Глерија, Руди Вавпотик, Јанез Калишник, Вики Погачар... а им се придружи Века Кокаљ, која покрај заборавената Добрила Господинович, е прва жена снимател во нашиот филм и чии остварувања демантираат дека професијата снимател е исклучително машка работа.

Македонија, иако го даде првиот наш снимател Милтон Манаки, пред Војната немаше сопствена континуирана филмска дејност, барем колку што ни е познато во овој момент. Освен производството на Хигиенскиот завод и снимањата на Благоја Дрнков, кој во 1940 година го забележи бомбардирањето на Битола, нема податоци за филмски снимања. Непосредно по Војната, заедно со Благоја Дрнков почнаа да снимаат Трајче Попов, Киро Билбиловски, Кочо Нетков, Љубе Петковски, Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски... чии први остварувања веќе потврдија дека имаат исклучителен талент, со изразена смисла за документарност.

Во Босна и Херцеговина снимателската дејност не ја продолжи Никола Дракулик, туку создавањето на кинематографијата во Сараево се поврзува со имињата на талентираниите сниматели: Јан Беран, Александар Веслигај, Витомир Сташевиќ, Едуард Богдановиќ, Расим Хаџикадриќ, Есад Тахмишчиќ, Горѓе Јолик, Огнен Милошевиќ... на кои во совладувањето на филмската техника во прво време им помагаа Никола Жедрински, Бранко Блажина и Михаило Ивањиков. Во педесеттите години им се придружија младите талентирани Бакир Тановиќ, Зија Бачвиќ, Мирољуб Дикосавлевиќ...

Црна Гора даде низа истакнати сниматели, но во кинематографијата на оваа Република најзначајни се Стево Лепетик, Славо Вукчевиќ...

Особено значење за развојот на југословенските сниматели имаат "Филмските новости" што беа своевиден полигон за усовршување, бидејќи речиси сите наши сниматели својата кариера ја започнаа како репортери на журнари. Денес сè уште работат Драган Митровиќ, Стеван Лабудовиќ, Влада Перисиќ... мнозина поминаа во телевизиските центри, негувајќи го брилијантниот стил на репортажата, како Тибор Звезданик, Милан Худина...

Белград беше најголем филмски центар во земјата и тука се афирмираа голем број сниматели: Александар Секуловиќ, Слободан и Милорад Марковиќ, Миша Стојановиќ, Ненад Јовичиќ, Вуко Карановиќ, Драгољуб Караџиновиќ, Јован Јовановиќ, Стево Радовиќ, Жика Милиќ, Бранко Ивановиќ, Стево Ландуп, Илија Милетиќ, Дарио Бремец, Миодраг Сукијасовиќ, Небојша Лолин, Љубиша Ивковиќ...

Многу значајни имиња не се споменати, не се дадени карактеристиките на одделни остварувања, меѓутоа, треба да се укаже на една заедничка карактеристика во овој период, а тоа е дека во југословенскиот филм доминираше настојувањето, со помош на осветлувањето да се постигне динамика на кадарот и пластичност на сликата што е карактеристично и за фотографијата во светот.

Кон крајот на педесеттите години, покрај предвоените и афирмираните повоени сниматели, се појавија млади луѓе кои се докажаа како асистент или низ аматерска дејност. Мора да се признае дека тие беа носители на една нова тенденција во нашиот филм што ја негуваше "францускиот нов бран". Осветлувањето го ставаа во втор план, а динамичност и пластичност постигнуваа со поголемата подвижност на камерата која послободно влегуваше во просторот инсистирајќи на автентичност. Во овој период се појавија Александар Петковиќ, Бранко Перак, Милорда Јакшиќ, кои дојдоа од Киноклубот "Београд", а и повеќе сниматели што биле или асистенти или работеле во документарниот филм: Горѓе Николиќ, Миливое Миливоевиќ, Петар Лаловиќ, Ивица Рајковиќ, Венцислав Орешковиќ, Антун Маркиќ, Жарко Тушар...

Во седумдесеттите години, на претходниците им се пружија и првите генерации школувани сниматели на Прашката, Загребската и Белградската академија: Предраг Поповиќ, Живко Залар, Невенка Рџиќ, Радо Ликон, Војо Опсеница, Енес Миџиќ, Божа Николиќ... кои имаат една заедничка особина: да не ја негуваат професионалната конвенција. Во текот на школувањето тие експериментирале, биле упатувани и проверувани во совладувањето на сите стилски определувања. Тие, за разлика од постарите колеги, многу полесно се вклопуваат во секое дело и при работата не се потпираат на испробани решенија. Понекогаш нè изненадуваат со своите трагања, во почетокот тоа и ни пречи, но набрзо ќе се увериме дека немирниот дух на Манаки и Бошњак, на кои не им беше доволен фотографскиот апарат и побараа филмска камера, па неа ја направија подвижна, вечно трага и живее, бидејќи југословенскиот снимател никогаш не се задоволува со она што веќе го постигнал.

Филмските сниматели со своето знаење и со талентот ја збогатуваа сликата со повеќеслојни значења, давајќи му квалитет на делото во целина, но често беа занемарувани, не само во играниот туку и во документарниот филм, каде што нивниот придонес е особено виден. Потискувањето на значењето на фотографијата во еден период влијаеше повеќе сниматели да се определат за режијата, а успехите што ги имаа Никола Танхофер, Никола Мајдак, Бакир Тановиќ, Петар Лаловиќ... само се потврда на талентот на југословенскиот филмски снимател.

* * * * *

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИК

КАМЕРАТА ВО МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

Македонската кинематографија, како една од своите несомнени вредности, ја поседува токму камерата, тој ненадоместлив визуелен израз, кој со својот историски континуитет во македонскиот филм, почнувајќи од првата камера на Балканот, камерата број 300, и нејзиниот прв снимател Милтон Манаки, постојано ја одржува и докажува својата естетска и креативна функционалност. Богатото ликовно наследство на македонскиот народ, делата на старите зографи и копаничари, како и класиците на македонското сликарство и неговиот современ ликовен израз, создадоа плодносна почва и за афирмирање на македонските филмски сниматели. И тие со своите камери, мошне талентирани и вдихновени, ја продолжија оваа својствена визуелна прогресија и регистрација на животот на македонскиот човек, на неговиот свет, на неговата душа. Сето ова е сврзано со големата љубов на тој човек кон сликата, кон нејзината понекогаш неисказлива но постојана присутност во неговиот живот.

Делото на Милтон Манаки, прв снимател - репортер на Балканот и еден од првите во светот, ги остави првите целулоидни траги за положбата на македонскиот човек во тоа време. Вредноста на неговиот опус е непроценлива и од ликовно-фотографски аспект и од аспект на започнување на една дотогаш непозната уметничка дејност. Упорниот хроничар и чувствителниот репортер - документарист, на најсрекен и најфункционален начин се преплетуваат во личноста на Милтон Манаки, кој зад себе остави едно богато и, во оваа област, пионерско дело. Дело со кое е зачекорено во светот на филмот, на филмската репортажа и документаристика. Тоа е всушност и прв обид да се синтетизира и зачува во времето едно историско искуство кое објективот на камерата неподметливо и верно ќе го фиксира. Така, функцијата на камерата во македонскиот филм, поточно речено функцијата на снимателот кој објективот го насочува во вистинската јатка на настанот, имаат свое извориште во кинематографскиот опус на Милтон Манаки. Но, она што се издвојува во овој опус а што и денеска претставува несомнен визуелен и творечки квалитет, тоа е мошне успешно постигнатата експресивност на самиот документ, снимен така што неговите кинематографски елементи и во денешна смисла не ретко ја изразуваат идејата присутна во времето и во намерата на нејзиниот творец.

Така, првото поглавје на македонската кинематографија ја продолжува својата историска улога со достоинствена впечатливост и, исто така со врвна уметничка и човечка ангажираност. Сили-

ната на документот што ја дава како свој краен резултат и дијалектичноста на нејзиниот растеж стануваат мошне убедливи ако се пристапи кон една ретроспекција на творештвото на македонските филмски сниматели кое се однесува на периодот што почнува од Милтон Манаки и го достигнува денешниот миг. Љубопитноста, желбата да се фиксираат, пред сè, луѓето во историските настани, во моментите на една исклучителна динамичност што човекот го обземаше со законитости кои тој така стоички ги прифаќаше и храбро се бореше да ги насочи кон определени хуманистички цели, кон една благородена визија на човечкото живеење, една е од карактеристиките што се провлекуваат и се наметнуваат како стилска константа во македонската филмска фотографија. Оваа карактеристика на фотографијата, можеби е и позначителна од онаа што ја носи во себе и со себе само документарноста, односно фотографијата како прв слој на кинематографскиот израз. Оваа, во мошне определена смисла, креативна резултанта во работата на филмскиот снимател, присутна е, се разбира, уште во опусот на Милтон Манаки и покрај сета онаа техничка скудност на кинематографијата во тоа време. Човекот, неговата животна ситуација, секогаш е во првиот план и во документаристичките стории на Милтон Манаки. Овие драматуршки ознаки на македонската филмска фотографија стануваат појдовна компонента за понатамошното стилско определување на македонските филмски сниматели. Документарноста и хуманистичката ориентација во ова настојување ќе ја потврдат својата естетска неопходност и функционалност. Појавата на овие вредности ја надминува една чисто визуелно-пластична валоризација и значително ја збогатува содржинската основа во творештвото на македонските филмски сниматели.

Користењето на некои елементи на една специфична етнофолклористичка иконографија ќе го почувствуваме кај Благоја Дрнков, кој во своите почетоци сè уште ја следеше ориентацијата што пред малку ја споменавме, ориентацијата кон фотографското, односно кон документот. Но набргу неговиот стил ќе се трансформира токму по насоката кон ликовното облагородување на документот. За овој миг во творештвото на Дрнков зборуваат убедливо, а над сè импресивно, некои негови остварувања, како што се оние филмови за занаетите што се на пат кон исчезнување или оние за резбарството и грнчарството. Специфичноста на филмската слика овдека го добива својот вистински одраз; материјата што филмски се обработува е опфатена во своевидна визуелна структура и пред сè се изразува во динамиката што таа структура ја наметнува. Во неговиот богат снимателски опус, со мошне изедначен квалитет се чувствува, исто така, и доследното почитување на реалистичноста во фактурата. По овој, на некој начин карактеристичен стилистички елемент, препознатлив е цела една генерација македонски филмски сниматели, врвни мајстори на камерата.

Несекојдневноста на нивната камера, упорното оддалечување од клишетизирани можности и резултати, занесливото барање на сопствениот креативен миг се само неколку факти што на мошне убедлив начин ќе ни створат некои нови аспекти врз еден творечки простор - толку близок а сепак некако таинствен во своите откривања. Резултатите што сега повеќе како една статистичка неопходност ги внесуваме во творечката актива на македонската кинематографија, а кои сепак значат нејзина целосна афирмација во рамките на југословенската кинематографија и како специфичност и како естетски докрај оформен израз, во многу нешто се придонес и влијание и на филмските сниматели. Студиозноста на една ненадоместлива функција, каква што е директор на фотографија, снимател, швенкер или шарфер, не ретко е премолчувана, понекогаш куртоазно спомнувана но набргу заборавана. Снимателот како елемент на творечкиот тим што го создава филмското дело, секако, е еден од најнепосредните фактори кои ја оформуваат, ја материјализираат идејата. Така, во креативната структура филмскиот снимател внесува голем дел не само формални туку и содржински вредности. Оттука произлегува одредено драматуршко влијание на самата камера, на нејзиниот пристап кон материјата што се подложува на ликовниот третман. Се разбира, овдека веќе се работи за функцијата на камерата во играниот филм, во кој е нужна една визуелна стилизација, бидејќи мора да се следи дадената драматуршка структура. Во изминатите децении исполнети со работа врз целулоидната лента и резултатите постигнати на тоа поле, ненаметлива но значајна е присутноста и на еден од, скромно кажано, ветераните на овој план, филмскиот снимател Киро Билбиловски. Пред сè, паѓа в очи жанровската разновидност на неговиот опус. Но тоа е само, може да се рече, квантитативен дел од неговата повеќегодишна работа со филмската камера. Она што пленува и така силно го врзува нашето визуелно внимание е деликатноста и една сосема специфична кинестетичка мерка, со која Билбиловски ни посредува глетки од најразлични поднебја и со најразлични атмосфери, секогаш остапувајќи при својата првична имажинација за естетскиот валер и штимунг на кадарот. Исклучителноста на ваквата постапка и треба да се валоризира спрема општиот визуелен контекст што го содржи определено филмско дело кое го има тоа предимство, неговиот снимател да биде Киро Билбиловски. Ова го апострофираме поради тоа што неговата камера секогаш се покажува како активен творечки елемент во создавањето на една уметничка целина чиј прв и вистински одраз е токму кафарот и неговата визуелна експресија. Заслугите и придобивките на ваквиот пристап што со камерата ги остварува Киро Билбиловски се, несомнено, потврдени со една долга низа кусометражни, документарни играни филмови. Занаетчиското усовршување и творечкиот растеж на Билбиловски особено добро можеме да го следиме врз неговата работа на играниот филм. Билбиловски е снимател на првиот македонски игран филм "Фросина", а потоа следуваат: "Денови на искушение", "Каде по дождот", "Македонска крвава свадба", "Македонскиот дел од пеколот", "Најдолгиот пат" и "Исправи се, Делфина". Фотографијата на филмот "Најдолгиот пат" е мошне импре-

сивен дострел на колор-фотографијата за играната материја, која овдека е потенцирана особено во екстериерните сцени, во пустината, кадешто со скудни хроматски можности Билбилowski ја постигнува максималната колористичка експресија.

Нашата филмска техника и технологија во повоените години беа оскудни во многу елементарни потреби, но и покрај сето тоа, камерата во македонските документарни филмови, со својот став ни доловуваше една објективна слика на тоа време. Во растежот на филмската технологија и во напорите таа да се совлада, голем придонес има и Бранко Михајловски, еден од првите сниматели - документаристи во македонскиот филм. Еден од првите забележителни успеси на Михајловски на тој план е, меѓу другото, и филмот "Птици и риби". Овдека е достигната една специфична атмосфера која зборува за почвата на која се одвива една по малку бизарна приказна. Камерата тука реалистично ги доловува настани-те. Реализмот ќе остане константа и во играните филмови на Михајловски: "Волча ноќ", "Виза на злото", "Под исто небо", "Република во пламен", "Центар на градот". Во низа кусометражни филмови, меѓутоа, како што се: "Н", "Патека" или "Темно огледало", фотографијата на Михајловски ќе се здобие и со некои надреалистични тонови. Истражувањето на оптичките можности и експериментирањето со новите форми на фотографското креирање ќе останат и понатаму карактеристика на творештвото на Бранко Михајловски. Најдобар доказ за тоа е секако долгометражниот документарец "Австралија, Австралија".

Прераснување на традиционалистичките форми на филмскиот израз се чувства и во делото на Љубе Петковски. Култивираноста на формата, нејзината стилско-изразна урамнотеженост, со која се одликуваат првите креации на Петковски - број документарни и кусометражни филмови, потоа играните филмови "Волча ноќ", "Мирно лето", "Солунските атентатори", "До победата и по неа" и "Време без војна" - означуваат една мошне успешна фаза во творечките барања на Љубе Петковски. Резултатите од овој период најдобро се презентираат во филмовите "Црно семе" и "Јад", кадешто во едни мошне комплексни пиктурални ситуации Петковски изнаоѓа сосема адекватни ликовни решенија, различни по стилот и атмосферата но апсолутно функционални во своите драматуршки постулати. Ова посебно се однесува на фотографијата на филмот "Јад" која претставува ретко успешен пример на визуелно-пластична надградба на традиционалните иконолошки мотиви.

Мишо Самоиловски во еден од продолжувачите на оваа афирмирана снимателска школа што на македонската кинематографија се создаде повеќе спонтано и без обременување од разни академски есклузивности. Камерата на Самоиловски мошне активно се вклопува во визуелната структура на материјата. Тоа е во секој случај современа камера со секогаш присутен емоционален интензитет, кој на најдобар начин ја надополнува ликовната фактура во филмовите на Самоиловски. Да се увериме во ова можеме гледајќи го кој и да било од филмовите што Самоиловски ги снимил, а изборот е навистина голем:

од документарците "Бели штркови", "Граница", "Напуштени олтари", "Патем, до "Дае", па преку играните остварувања "Колна-ти сме, Ирина", "Истрел" и "Пресуда". Изразито лирската особе-ност на неговата фотографија осцилира често и успешно со исто така изразита драмска фактура на ликовната постапка и атмосфе-ра. Решавањето на овие комплицирани естетски задачи кај Самоилов-ски секогаш е во форма на мошне атрактивни пластични изрази кои вибрираат едновременно со доживувањата на нивниот набљуду-вач. Така се наметнува заклучок дека кај Самоиловски е постигната токму онаа најуспешна синтеза на вредностите на традиционал-ната и модерната филмска фотографија.

Динамиката на овој процес, кој, како што гледаме, се случува во текот на целиот развој на македонската кинематографија, има свои следбеници и меѓу подмладокот на македонските филмски сни-матели, а тоа е можеби и најголемиот квалитет на сиот овој растеж и континуитет. Македонските филмски сниматели се всушност една од најосведочените вредности во склопот на македонската кинемато-графија. Тоа секако се забележува и од низа бегли примери што ги наведовме а кои, секако, не се достатни да се добие целосна прет-става за сите дострели на камерата во македонскиот филм. Има при-лично работи во снимателската професија кои сепак не можат рацио-нално да се дефинираат, кои едноставно избегнуваат секако концеп-туално одредување. Не е ни лесно а можеби ниту потребно вербално да се претставува една професија која примарно и тотално, би кажа-ле, е ликовна, така што овој наш обид останува, како и секогаш во вакви мигови, недоискажан, имено фотографијата, особено филмската, треба пред сè да се види и да се гледа.

о
е-
пов-

ду-
ата

на
сни-
стеж
дна
то-
ги
рет-
ри-
цио-
нцеп-
но да
ка-
во
ката,





други прилози:

ПОЗДРАВЕН ЗБОР НА АЛЕКСАНДАР ГУРЧИНОВ, ПРЕТСЕДАТЕЛ
НА ДРУШТВОТО НА ФИЛМСКИТЕ РАБОТНИЦИ НА МАКЕДОНИЈА

Драги пријатели, драги домаќини,

Чест ми е да ве поздравам во името на организаторите на оваа манифестација, од името на Друштвото на филмските работници на Македонија, Македонската кинотека и Самоуправната заедница на културата на град Битола и да Ви пожелам едно искрено и братско "добро ни дојдовте" во Македонија и во градот Битола, градот-домаќин на првите денови на филмската камера "Милтон Манаки". Целта на оваа манифестација е да ја осветли и растолкува улогата на филмската камера во филмското творештво и ова е за прв пат во нашава земја да се прават напори на филмската камера, таа важна и, да не речам, пресудна составка на интегралното филмско авторско дело, да ѝ се даде достоинството на авторски чин и да ѝ се врати интегритетот на самопотврдувањето. Зошто токму во Македонија и зошто токму во Битола? Имаме неколку прекрасни поводи. Прво, Битола е колектата на првиот филмски снимател на Балканот, Милтон Манаки, а второ, Македонија родила и одгледала повеќемина врвни југословенски снимателски имиња. И, трето, и Битола, во потесна смисла, и Македонија, во поширока смисла, се одликуваат со своето гостољубие, со својата спремност да се отворат кон културните придобивки на широката југословенска братска заедница. Една од позначајните празнини во македонската култура денес бездруго е и прашањето како да се обезбеди што е можно поавтентична консултација на нашата јавност со најсовремените достигнувања во сферата на играниот и краткиот филм. Во таа смисла, оваа денешна манифестација е само предвесник на претстојната поголема и од пошироки рамки филмска манифестација наречена "Студио Манаки", која наскоро ќе го преземе врз себе севкупното симпозиумско и трибинско осветлување и одбележување на врвните дometи, не само на филмската камера туку и на сите други составки во подрачјето на документарниот, анимираниот и играниот филм. "Студиото Манаки" може да претставува снажна идејна и естетска трибина која, користејќи ги искуствата на соодветните манифестации во земјата и во странство, треба да се надгради во облици што ќе бидат автентични и кои ќе ѝ дадат на манифестацијата печат на институција која не ги повторува досегашните веќе искористени форми на комуницирање на јавноста со филмот. Тоа значи дека "Студиото Манаки" треба пред сè да ги компарира достигнувањата во

областа на филмското творештво, да ги провоцира естетските сознанија кај авторот, да ги превозмогнува традиционалните и шаблонизирани сознанија и форми и да настојува низ еден авторски тон да се издвои од сите слични манифестации во нашава земја. Сево ова може да се постигне само доколку навистина се пристапи со нужно внимание кон проучувањето на сите социолошки, идејни и естетски феномени на нашата современост, кои низ најмасовната комуникација - филмот, чекаат прилог кон нивното разрешување. Сигурно е дека трибинава на симпозиумот оваа година има значајна улога, но за да се обезбеди нејзиното значење и понатаму, ќе треба мошне уметно и студиозно да се настојува оваа трибина да не прерасне во една ефемерна и ларпурлартистичка сензација, туку да се гради врз темелите на една навистина научна сеанса чија тема секогаш ќе резултира од соработката и консултацијата со некои врвни автори на филмската уметност денес. Ја имаме, значи, таа чест денес, низ манифестацијата наречена Денови на филмската камера "Милтон Манаки" да станеме поздравна манифестација за претстојната трибина на која, исто така, се надевам, ќе имаме можност да се сретнеме. Според тоа, навраќајќи се кон првобитниот поздрав од името на организаторите, ви пожелувам добродојде, ви пожелувам успешна творечка работа. Наедно, ја прогласувам манифестацијата Денови на филмската камера "Милтон Манаки" отворена.

* * * * *

Одржувањето на тркалезната маса, чија тема беше посветена на творечката улога на филмската камера во југословенскиот документарен филм, меѓу присутните предизвика голем интерес, како што рековме уште во почетокот. Таа ги имаше, впрочем, сите предуслови за успешна работа: на собир беа југословенските сниматели, како што тоа го искажа водителот Ацо Штакa, "цветот на нашето снимателство" од сите генерации, тука беше

собрано долгогодишното богато искуство што даде голем придонес, не само во расчистувањето на практичните прашања туку, пред сè, за едно теоретско воопштување и формулирање на тоа искуство што југословенската кинематографија го има токму на планот на снимателското творештво.

Би можеле јасно да издвоиме неколку тематски целини што се наметнаа во работата на тркалезната маса:

На прво место може да се одбележи историскиот аспект на развојот на југословенската снимателска дејност што во неколку наврати беше потенциран преку, навистина, прекрасните сеќавања на луѓето кои живееле со камерата и за камерата цела низа години, почнувајќи таму некаде во првите децении од ова столетие па сè до повоените години. Беа тоа сеќавања на доајените на југословенската филмска фотографија, една историја собрана на едно место и наполно со право Ранко Мунитиќ, критичар и публицист, ја започна својата дискусија со следнава мисла: "Мислам дека овојпат ние, новинарите и критичарите, сме во ситуација да слушаме зашто кога некој по триесет и пет години ќе се сети да ги собере на едно место снимателите, ние другите наеднаш ќе откриеме едно цело богатство за кое многу малку знаеме".

Основниот реферат "Творечката улога на камерата" и неколку дискусии ја подотворија проблематиката на теоретско-естетската анализа на снимателското творештво, нешто што најчесто останувало на периферијата на интересирањата на југословенската критика.

Покрај повеќето интересни искажувања од секојдневната практика и искуствата стекнати со работа во изминатите години, ние посебно би се задржале на искажувањата што недвосмислено ја нагласија потребата, на оваа средба да се обработува што повеќе и што посеопфатно областа на техничките и технолошките иновации во снимателската работам. За ова најконкретно зборуваше Владимир Петек, та поради значењето на нештата искажани во неговата дискусија се одлучивме да ги пренесеме најинтересните моменти од неговото излагање. Повејќи, во почетокот на својата дискусија, една мала историска ретроспектива на иновациите што филмската камера ја придружувале, Петек се задржува на денешните искуства на телевизиската техника во развиените земји, каде што се работи на "супер 8" или пак во филмско производство на 16 мм техника, кое подоцна се префрла на 70 мм и како такво се пушта во експлоатација. Но, секако, најголемо внимание од неговата дискусија предизвика програмата наречена ФАВИТ што ја реализира ТВ Загреб. "Истражување на сите можности што откриваат нова визија, од интервенции во просторот, од едноставна или сложена артикулација на просторот-медиум, истражувања од рачното до компјутерското, истражувања од фото до ТВ, од подвижната проекција до подвижниот екран, тоа се елементите на програмата ФАВИТ", напомна Петек. "Можеби наредната година ќе биде интересно моите колеги и јас на оваа средба да настапиме со овие експерименти, а пред сè со кружниот ротационен екран... Откривањето на новите комуниколошки технологии - од ТВ на затворениот круг до феноменот на касетите, откривањето на видеотејпот како една од шансите за остварување нови уметнички вредности - сето тоа ја карактеризира оваа истражувачка програма, па затоа би кажал дека ФАВИТ им припаѓа на сите, па според тоа, потребни се заеднички чекори, заеднички напори, во името на иднината. Впрочем, иднината започна - ВЧЕРА".

РЕКОА ЗА ДЕНОВИТЕ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА "МИЛТОН МАНАКИ"

Никола Мајдак, професор на Факултетот за драмски уметности во Белград:

"Морам да признаам дека иницијативата на Македонската кинотека и Друштвото на филмските работници на Македонија пријатно ме изненади, затоа што ние, филмските сниматели од останатите републики, а конкретно зборувам за оние од Србија, во неколку наврати се обидовме да организираме ваков или сличен собир, но во тоа не успеавме. Секогаш тие иницијативи се сведуваа на некакви парцијални состаноци меѓу двајца или тројца, при што најчесто се расправаше за статусот на филмските сниматели во југословенскиот филм. Таквите состаноци остануваа без резултати. Мислам дека оваа прва средба што се одржува во Битола, градот на дејствувањето на Милтон Манаки, кој е вистинско место за средба на југословенските сниматели, треба да стане традиционална, да се одржува секоја година при што луѓето од зад камерата би ги изнесувале своите впечатоци, искуства и резултати во југословенската кинематографија и би разменуваале искуства за можностите и унапредувањето на снимателската работа и на филмското производство воопшто. Интересен е и проектот за основање на Студиото "Милтон Манаки", тука, во Битола, но мене ми е најинтересно она што се случува околу снимателите на кусометражниот, па и на играниот филм. Значи, доколку оваа средба прерасне во традиција, а за тоа ќе треба сите заедно да се заложиме, ќе биде неопходно да се погрижиме да направиме што е можно поинтересна програма. Покрај неопходните тркалезни маси и симпозиуми, можно е да бидат реализирани доста интересни филмски проекти, демонстрации на нови техники и технолшки процеси и сл. При ова упорно размислувам за предлогот што го даде Владимир Петек за презентирање на најновите достигнувања и експерименти во областа на филмската снимателска техника, она што тој и неговите колеги од ТВ Загреб го работат во рамките на програмата ФАВИТ. Тоа би било многу интересно и корисно.

Впечатоките што ги носам од оваа средба се навистина прекрасни и сметам дека овој обид наполно успеа. Очекувам дека наредната година, имајќи ги предвид искуствата од оваа година, средбата ќе биде далеку посодржјна, при што ќе биде неопходно и вклучувањето на повеќе фактори на Југословенската кинематографија - производителите, лабораториите, техничката фаза итн."

* *

Ненад Јовичиќ, снимател од Белград:

"Впечатоците се фантастични. Морам да кажам дека ретко каде сум се чувствувал вака задоволно, пријатно, што за мене е скоро необичен податок, затоа што ние, снимателите, можеби доста долго време се надевавме и мечтаевме да изнајдеме некое наше место под сонцето. Рака на срце, морам да кажам дека подолго време имам чувство дека нас, снимателите, како по малку да не забораваат и, по не знам какво мерило, како да одиме во некаква длабока сенка, се губиме од овој наш филм, иако нашата фотографија останува на платното. Ни се укажува сè помалку внимание, не се земаат сериозно нашите напори да се организираме, та томму заради сето ова потегот на Битола и оваа средба на снимателите како секавање на пионерот на филмската камера Милтон Манаки ни покажа дека срцата на луѓето се широм отворени и за нас, снимателите. Длабоко сум убеден во тоа дека оваа средба го приближи денот кога и ние, југословенските филмски сниматели, ќе се организираме во стручно здружение. Деновите што ги поминавме заедно во Битола покажаа дека меѓу нас нема никакви проблеми, дека одлично се разбираме, почитуваме и се сакаме повеќе отколку што е тоа случај во другите филмски структури. Можеме да се посегуваме, да се повеселиме, да разговараме. И никој нека не ни забележи доколку нашите искажувања на тркалезната маса не беа на некакво академско ниво. Да се разбереме - снимателите се луѓе кои се изразуваат преку филмската слика а не со зборови. Според тоа, ние не би можеле да зборуваме многу за естетиката и теоријата или за нешто слично, ние можеме, а и мораме, да разговараме за унапредувањето на филмската техника, технологијата на филмот, па и за развојот на југословенскиот филм воопшто. Според мене, најзначајно е тоа што најдовме место каде што ќе можеме да се собереме, а натаму ќе зависи од нас самите како ќе се организираме и како ќе го чуваме и негуваме она што ни го понудија домаќините од Македонија и, уште поконкретно, од нашиот град, градот на снимателите, Битола".

* *

Иван Маринчек, снимател од Љубљана:

"Впечатоците што ќе ги понесам од оваа средба се најдобри. Мислам дека идејата, овие наши средби да прераснат во традиција е само за поздравување, но реализацијата, мислам тука и на обемот и на рамките на овие состаноци, ќе зависат пред сè, се разбира, од можностите на домаќините и републичките здруженија на филмските работници. Длабоко сум убеден дека Битола треба да прерасне во наш град, град на југословенските сниматели, треба тоа да биде нешто како наша колонија. Но, сите

идеи, размислувања и предлози ими ги препуштивме на членовите на Иницијативниот одбор, кои ќе треба до пулскиот фестивал да подготват предлог-програма за која ќе треба сите да се изјасниме".

* *

Мишо Самоиловски, снимател од Скопје:

"Морам да кажам дека сум многу срекен што резултатите од оваа средба на снимателите ги надминаа очекувањата. Не можам а да не си спомнам, во овој момент, за развојот на настаните, а и за чувствата што ме обзедоа од моментот кога се роди идејата за една ваква манифестација. Најнапред бев лудо срекен при помислата дека постои можност, еве тука, кај нас, на едно место да се сретнам со моите колеги сниматели. Потоа, подоцна, кога на пленумот на нашето друштво во работната група што требаше да ја реализира оваа манифестација, од страна на ДФРМ бевме избрани мојот колега Киро Билбиловски и јас, кон чувството на голема радост се надоврза и чувството на одговорност да се успее во реализацијата. Во Белград, за време на Мартовскиот фестивал, ги консултиравме колегите, сниматели. Не може да се заборави онаа воодушевеност што ја покажаа сите, а и спремност да помогнат. Петар Лаловиќ и Никола Мајдак беа од оние најзапалените. Постојано бевме во контакт, се раѓаа нови теми, нови идеи... Чичко Миќа Поповиќ го најдовме во болница, како тежок срцев болен. Кога му кажавме зошто сме дојдени, се радуваше како дете и по илјада пати, недоверливо, не потпрашуваше за ова што го подготвуваме. Пред да замине ни рече дека нема сила што ќе го запре да не дојде на оваа, како што самиот рече, "историска средба". Ова се навистина моменти што не се забораваат. Подоцна, кога се најдовме десетина дена пред средбата, сите нешта како да си го најдоа своето место и се одвиваше, можам да кажам, нормално. Во тие денови честопати ми се случуваше да помислам дека ова што се случува, всушност, и не се случува, имав чувство како да сонувам, но убаво е кога сонштата стануваат реалност.

Мислам дека искуствата од оваа средба ќе бидат добар патоказ за она што во иднина ќе треба да прерасне во традиција".

* *

Едо Богданиќ, снимател од Сараево;

Ќе бев многу несреќен до колку се случеше нешто што ќе ме спречеше да дојдам во овој прекрасен град, на оваа наша прва снимателска средба. Благодарев му на Милтон Манаки, првиот снимател на Балканот, еве, ние, за прв пат по ослободувањето се собравме да ги изнесеме нашите искуства, проблеми, знаења акумулирани во овие 35 години. Заклучоци на оваа средба немаше и не треба да има. Се договоривме да се сретнеме за време на Филмскиот фестивал во Пула за да го подготвиме планот за следната средба што треба да се одржи во 1980 година, кога ќе ја одбележаме и 100-годишнината од раѓањето на Милтон Манаки. Инаку, според мене, оваа средба треба да има биенален карактер, да се одржува, значи, секоја втора година и мислам дека кон ова неопходно ќе биде да се приклучат и другите фактори на југословенскиот филм. Според мене, во програмите на идните средби ќе треба да се вклучат сите иновации во областа на филмската и телевизиската фотографија, нешто што сите нас би не интересирало и докрај би не ангажирало".

* *

Дејан Косановиќ, професор на Факултетот за драмски уметности во Белград;

Очигледно е дека од овие разговори и дискусии произлегуваат неколку работи за кои би требало и понатаму да разговараме. Од една страна е историскиот придонес на филмската фотографија и работата на снимателите во досегашниот развиток на југословенската кинематографија, а од друга страна е она што другарот Петек го напомна, дека иднината на живата слика е тесно сврзана со развитокот на новите техники. Што значи, според мене, доколку натаму се развива концепцијата на овие средби, би требало да се оди во две насоки - историскиот дел и делот на техничките иновации, при што и двете секции неизоставно би требало да бидат проследени со соодветни филмски програми".

* *

Киро Билбиловски, снимател од Скопје;

"Не би ги повторувал нештата што веќе ги искажаа моите колеги, но се радувам што сите оние непроспиени ноќи поради сознанието дека денот кога треба да започне оваа манифестација молскавично се приближува, вродија со успех. Би сакал само да напомам дека искуствата од овојгодишната тема на тркалезната маса "Творечката улога на филмската камера во југословенскиот документарен филм" јасно укажуваат дека наредните години во оваа манифестација ќе треба рамноправно да се инкорпорира и творечкиот чин на снимателите во југословенскиот игран филм".

Миливое Миливоевиќ, снимател од Белград:

"Сето ова што тука се случува ми е толку фантастично што дури не верувам дека навистина се случува. На едно место се собрани голем број југословенски сниматели и критичари, кои расправаат за креативноста на камерата во југословенскиот кусометражен филм. Според мене, ова е еден ретко сериозен собир, на кој можеа да се слушнат и да се видат многу интересни нешта. Велам "и да се видат" зашто за сите нас беше многу значајно да ја проследиме филмската програма под наслов "Мојата најдрага камера" или, како што во еден момент се изрази Ранко Мунитиќ: "една вистинска антологија на југословенскиот кусометражен филм".

Ранко Мунитиќ, филмски критичар

Симпозиумот одржан во Битола, посветен на проблематиката на филмската камера, ми се чини, покажа неколку мошне важни факти за понатамошното планирање и унапредување на такви манифестации:

- постои, очигледно, голем интерес за таков вид симпозиуми, значи и за проблематиката што се расправаше тука;
- неопходно и драгоцено е учеството на сите видови филмски работници и творци (сниматели, критичари, режисери, продуценти, естетичари итн.);
- се наметнува потребата, со тематиката на симпозиумот да се опфатат сите филмски подрачја (играните и документарните, долготражните и кратките), сите производни групации (професионалците и аматерите), сите формати, техники и технологии (филмската слика на 8 мм, 16 мм, 35 мм и 75 мм, телевизијата, видео-тејп итн.);
- се издвојуваат неколку еднакво важни проблемски подрачја, односно пристапи кон централната тема: стручните, естетичките анализи на снимателската работа; размислувањата за филмската камера во теоријата и практиката на кинематографијата; спомените, искуствата и конкретните искази на снимателите; информациите и анализите од подрачјето на снимателската технологија - во врска со новите можности што речиси секојдневно се појавуваат...

Поради сето тоа, ни се чини дека следниот (и следните) симпозиум од овој вид би требало да се подготвува во согласност со попрецизно составен дневен ред - со точно одредување на просторот и времето за секој тематски пристап.

Во таа смисла предлагаме програмата на симпозиумите да се распоредува на три дена, поправо на три тематски "рубрики", од кои секоја би била на дневен ред по еден ден:

- првиот ден би имале збор теоретичарите и критичарите; тие би зборувале за општите, теоретските и естетските принципи и за можностите на камерата и снимателот, а своите размислувања би ги надополнувале со примери од домашната кинематографија;

- вториот ден би имале збор снимателите: тоа би било можност да ги чуеме нивните систематизирани (по можност и напишани) сведоштва за сопствената работа, за искуствата, спомените и проблемите со кои се среќавале;

- третиот ден би се расправало за новите откритија и можностите на камерата, сликата и комуникацијата: повеќе прецизни и опширни излагања би се однесувале на најновите, сè уште релативно непознати облици на филмската слика и технологија.

Сите разговори, како и во оваа прилика, би требало да се снимаат на магнетофон, да се авторизираат и да се објавуваат: така би се добила богата материја, особено значајна за сите идни изучувачи на домашната кинематографија.

Што се однесува до филмските проекции што го придружуваат симпозиумот, мислам дека сегашната практика би требало да се прошири со тоа што секој учесник на симпозиумот би им предлагал на организаторите по еден или два филма чија снимателска вредност, според неговото мислење, е од посебно значење за проблематиката на симпозиумот. Со други зборови, со сите учесници на симпозиумот би требало да се контактира во текот на целата година, односно секој од нас (по фестивалите или некои други проекции) веднаш би ги известувал организаторите за појавата на некој интересен филм и благовремено би ги потсетувал да осигураат една копија за следниот симпозиум.

Освен трите главни теми (секоја по еден ден од симпозиумот), за кои зборувавме порано, би можело (во текот на попладневните термини) да се воведат и неколку покуси трибини со поттеми, да речеме: податоци од предвоената историја на југословенската филмска камера, искуствата на киноklubовите во Југославија, неприкажани (и непознати) материјали од кинотеките или од приватните збирки на одделни сниматели итн.

Во секој случај, мислам дека би било драгоцено кога секој учесник на годинашниот симпозиум, во оваа (или слична) форма би им ги предочил на организаторите своите идеи и замисли: врз основа на така собраниот материјал, верувам, би се добиле прецизни информации за сите работи што ги интересираат поголем број од годинашните и идните учесници на симпозиумите. Бидејќи - го видовме тоа во Битола - постои волја и желба да се собираме и да разговараме, постојат многу теми за разговор што би можел да потрае повеќе години, тука се сите услови за воспоставување една корисна и оригинална работна манифестација, односно традиција.

ДЕНОВИТЕ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА "МИЛТОН МАНАКИ"
ВО ЈУГОСЛОВЕНСКИОТ ПЕЧАТ

ВЕН, Сараево

- "Тука каде Манаки го запре султанот (Ацо Штака), бр.525,
10 мај 1979

ВЕЧЕР, Скопје

- "Југословенските филмски сниматели на собир" (П.Ставрев),
17 април 1979.
- "Почнаа Деновите на филмската камера "Милтон Манаки"(П.Ставрев)
24 април 1979.
- "Прикажан избор документарни филмови" (П. Ставрев), 25 април, 1979
- "Собир што ќе стане практика" (П.Ставрев), 27 април 1979

ВЕЧЕРЊЕ НОВОСТИ, Белград

- "Во чест на Манаки", 11 април 1979

ВЕЧЕРЊИ ЛИСТ, Загреб

- "Мојата најдрага камера", 24 април 1979

ЕКРАН, Скопје

- "Во чест на Манаки" (Аљоша Руси), 4 мај 1979

ЈЕДИНСТВО, Приштина

- "Мојот најдраг филм" (В. Бужаровска) 4 април 1979

НЕДЕЛЊНЕ НОВОСТИ, Белград

- "Историја на 35 мм" (Мила Кодемо), 22 април 1979

НОВА МАКЕДОНИЈА, Скопје

- "Денови на филмската камера "Милтон Манаки" (Лилјана
Мазева) 12 април 1979
- "Прв собир посветен на филмската камера" (Слободан Петровиќ
25 април 1979.

ОСЛОБОЌЕЊЕ, Сараево

- "Денови на филмската камера" (Ацо Штака) 22 април 1979

ПОЛИТИКА, Београд

- "Меѓународна филмска манифестација во Битола" (Танјуг),
14 април 1979
- "Денови на филмската камера "Милтон Манаки" (М.Т.), 23
април 1979.

ПОЛИТИКА ЕКСПРЕС, Београд

- вест од 18 април 1979
-

МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИК

СКИЦА ЗА ТВОРЕЧКИОТ ПОРТРЕТ НА ФИЛМСКИОТ СНИМАТЕЛ КИРО БИЛБИЛОВСКИ

Филмскиот снимател Киро Билбиловски, со својот досегашен опус, несомнено, му припаѓа на оној малуброен круг на првите филмски работници што ја формираа македонската кинематографија и сè уште се активни во неа. Неговиот творечки пат и растеж потекнуваат токму од првите денови на македонскиот филм. Оттогаш па сè до денес, неговата камера е проверен и ненадоместлив придружник на сите збиднувања што македонската кинематографија ја направија она што е денес, дел од една афирмирана национална културна вредност. Вклопеноста на Билбиловски во овој повеќе децении долг период на работење, зреење и надраснување на веќе постигнатите резултати и вредности, апсолутно е забележлив, како во рамките на македонската кинематографска ситуација така и во пошироките рамки на југословенски план.

Некои, макар и бегли анализи и истражувања во врска со снимателскиот опус на Киро Билбиловски, сосема се достатни да пружат увид во еден скоро енормен труд кој брои повеќе од осумдесет документарни и кусометражни филмови и десетина играни. Континуитетот кој со својата професионална издржаност му осигурува на овој опус мошне исклучително место во редот на вредностите што македонската кинематографија ги поседува е несомнен факт кој зборува за естетско-креативните дострели на Киро Билбиловски. Ова место е дотолку позабележително што Киро Билбиловски одигра и значајна улога во оспособувањето на младите македонски снимателски кадри кои денес самостојно работат на филмот и телевизијата.

Киро Билбиловски има зад себе голем творечки стаж во областа на македонската кинематографија. Инкорпорирајќи се во сите нејзини манифестации, во текот на овие три и повеќе децении работа на филмот, Билбиловски успеа, преку својата професионална вокација да го обезбеди достоинството и квалитетот на македонскиот филмски израз. Несекојдневната на неговата камера, упорното оддалечување од клишетизирани резултати и можности, занесливото барање на сопствен креативен миг-тоа се само неколку моменти кои на мошне убедлив начин откриваат некои нови аспекти во еден творечки простор, толку близок а сепак некако таинствен во своите откривања. Резултатите што сега повеќе како статистичка неопходности ги внесуваме во творечката актива на македонската кинематографија, а кои сепак значат нејзина целос-

сна афирмација во рамките на југословенската кинематографија и како специфичност и како естетски докрај оформен израз, во многу нешта се придонес и влијание на филмскиот снимател Киро Билбиловски. Пред сè паѓа во очи жанровската разнообразност на неговиот опус. Но, тоа е само, може да се рече, квантитативен дел од неговата повеќегодишна работа со филмската камера. Она што пленува и така силно го врзува нашето визуелно внимание е деликатноста на една сосема специфична кинестетичка мерка со која Билбиловски ни посредува глетки од најразлични поднебја и со најразлични атмосфери, секогаш останувајќи при својата првотна имажинација за естетскиот валер и штимунгот на кадарот. Исклучителноста на ваквата постапка треба да се валоризира според општиот визуелен контекст што го содржи определено филмско дело кое го има тоа предимство негов снимател да биде Киро Билбиловски. Ова го апострофираме поради тоа што неговата камера секогаш се покажува како активен творечки елемент во создавањето на една уметничка целина, чиј грв и вистински одраз е токму кадарот и неговата визуелна експресија. Заслугите и придобивките на ваквиот пристап што со камерата ги остварува Киро Билбиловски се непосредно потврдени со една долга низа филмови од најразлични жанрови. Почнувајќи од пионерските денови на нашата кинематографија, Киро Билбиловски е творечки присутен со својата камера и со своето богато уметничко искуство. Ваквата ориентираност сè уште е една од константите на творечкиот пат и растежот на Билбиловски.

Во досегашниот обемен опус на Билбиловски, може да се каже доминира едно сосема определено чувство на она што сме спремни да го наречеме филмско сведоштво за една историја. Отпрвин неговата камера се јавува како хроничар на едно време во кое историјата претставува онаа нишка што треба да биде фиксирана како своевидна слободна акција во животот на македонскиот народ. Прилично е голем бројот на овие филмови, меѓу кои посебно место заземаат: "Сточарите денес", "Културниот живот во Македонија". И двата филма добија републички награди. Во долгата редица други документарци Киро Билбиловски со својата камера го регистрира современиот миг на нашиот работен човек, успехите и резултатите на неговата општествена дејност.

Нашата филмска техника и технологија во почетокот не располагаа со многу елементарни потреби, но и покрај сето тоа камерата во тие филмови, со својот став ни доловуваше една објективна слика на тоа време. Со растежот на филмската технологија и со напорите таа да се совлада, голем придонес даде и Киро Билбиловски. Еден од првите значајни успеси на тој план е и филмот "По трагите на јагулите" што беше снимен во колор-техника. Овде

ка е досегнат еден специфичен колорит кој зборува за почвата на која се одвива една помалку бизарна приказна. Да се потсетиме, филмот е награден за камера на Меѓународниот фестивал во Торенто во Италија. Ваквиот колористички израз, Билбиловски го има постигнато и во филмот "Охридски светилник", документарец кој на чисто визуелен план претставува една своевидна ликовна синтеза на традиционалното и современото.

Овој навистина импозантен број документарни филмови, снимени со камерата на Киро Билбиловски, секако зборува и за една друга креативна димензија на овој автор. Зголеменото интересирање за документот, барањето автентични животни простори се одраз на неговите визуелно-пластични замисли, со посебен напор да се зачува изворниот ликовен карактер на документот, неговата визуелна специфичност. Сето тоа е една мошне успешно изведена синтеза што Билбиловски ја остварува во текот на својата работа одбирајќи го токму оној, вистинскиот, егзистенцијален мотив и насочувајќи го својот објектив кон него. Не е мал бројот на филмовите што ја потврдуваат оваа творечка практика на еден расен документарист: филмовите "Охридското Езеро", "Прилеп, вчера и денес", "Шарпланинецот Мургош", или "Свадбата на шарпланинецот", "Сфинга", ни од далеку не го затвораат кругот на творечките барања и резултатите што во овој жанр ќе ги постигне Киро Билбиловски, отворен едновременно и кон експериментот и кон надградувањето на својот визуелен ракопис. Такво едно пластично збогатување ни се наметнува како полн и докрај остварен квалитет во наградениот филм "Свилен конец" каде што Билбиловски со вонредна смисла за функцијата на деталот во документарниот филм ја избира макрофотографијата како стилистичка константа на овој документарец. Билбиловски е тука сосема во чекор со најсовремените движења во овој жанр и во смисла на технологијата, но и на креативно-естетски план, во смисла на функцијата и на визуелниот израз. Но, сепак, се чини дека документарниот филм не можеше исцело да ги задоволи творечката љубопитност и професионалната настојчивост на Киро Билбиловски.

Усовршувањето и творечкиот растек на Билбиловски, мошне добро можеме да ги следиме и врз неговата работа на играните филмови. Пред сè да споменеме дека Киро Билбиловски е снимател на првиот македонски игран филм "Фросина", а потоа следуваат: "Денови на искушение", "Каде по дождот", "Македонска крвава свадба", "Македонскиот дел од пеколот", "Најдолгиот пат" и "Исправи се, Делфина". Во сите овие филмови креативната компонента на камерата се чувствува како интегрален дел на комплетната естетска ситуација и изразот што го доловуваат овие филмови. Искуството стекнато во "Фросина", филмот во кој камерата на Билбиловски мошне креативно визуелно ја поддржа основната драматуршка насока, ќе продолжи да се збогатува и докажува и во следните филмови.

Филмот "Денови на искушение" беше следната фаза во визуелната обработка на играната материја, но исто така и освојување на новите експресивни простори и новата технологија на широкиот екран. И таа задача Билбиловски ја совлада, пристапувајќи на темата како на основен двигател на ликовно-пластичните елементи на филмот. Драмската атмосфера на фотографијата овдека поседува и вкус на една автентичност и напнатост на едно време кое во себе содржи многу заблуди и закани. Апсолутната врска со драмската материја на дејствието камерата го следи со целосна творечка ангажираност. Креативноста на камерата и нејзината уметничка експресивност, секогаш произлегуваат од мошне среќниот контакт со содржината што е поставена како објект пред таа камера. Всушност, тоа е способност да се изнајде секогаш онаа формална структура на ликовната димензија, која најмногу им одговара на содржинските елементи на третираната визуелна материја. Секако дека единствено оттука и произлегува онаа вистинска функционалност што кадарот на Билбиловски ја поседува во секој филм.

Современата тематика е присутна во филмот "Каде по дождот", кој на Билбиловски му овозможи, својот визуелен израз да го адекватизира на ритмот и движењето на јунаците на филмот, на брзите динамички менувања на драмскиот простор. Со еден збор, Билбиловски овдека успеа до таа мерка да ја надгради идејата на филмот, што неговата камера и овдека ги покажа сите свои поранешни квалитетни влијанија врз сценаристичката основа на филмот, така што камерата, заедно со актерите и просторот, вибрира и се соживува со една современа ситуација. Тој ликовен сензибилитет на Билбиловски му овозможи во филмот "Македонска крвава свадба" да ги манифестира своите пластични афинитети и својата почит кон македонската ликовна традиција, остварувајќи колор-фотографија, која мошне убедливо ќе ги долови атмосферата и амбиентот на оваа драмска приказна. "Македонски дел од пеколот", пак е филм со сосема поинаква ликовна структура. Една драматична епизода од нашето револуционерно минато е третирана во една тешка колористичка гама. Така, трагиката на настанот станува до максимум ликовно потенцирана. И овдека драматуршката функција на камерата на Билбиловски е во остварувањето на идејната структура на филмот.

Пред две години Билбиловски ја доби и Сребрената арена за фотографија во филмот "Најдолгиот пат". Мошне импресивниот дострел на колор-фотографијата во играната материја овдека е презентирана особено во екстериерните сцени, во пустината, каде што со скудни хроматски можности Билбиловски ја постигнува максималната колористичка експресија, рамна на

онаа на прочуениот англиски снимател Фред Јанг од филмот "Лоренс од Арабија". Впрочем, слично признание дојде и од Фест 77, каде што го една ексклузивна светска конкуренција Киро Билбиловски доби признание за својата камера, заедно со прочуениот англиски снимател Џон Олкот. Во филмот "Исправи се, Делфина" колор-фотографијата на Билбиловски е пак во функција на она што сосема разложно, можеме да го наречеме модерен филмски израз. Подвижноста, динамичноста на фотографијата во овој филм, укажуваат на едно ново стилско определување во кинематографската креација на снимателот Билбиловски.

Соочени со делото на Киро Билбиловски, мораме да прецизираме дека вредноста на неговиот филмски израз е неделива од сегашните успеси на македонската кинематографија. Секако дека овој богат и, над сè, плодоносен творечки опус остаува и понатаму отворен за нови креативни напори и достигнувања.

ПО ПОВОД 50-ГОДИШНИНАТА ОД АКТИВНАТА СНИМАТЕЛСКА РАБОТА
НА МИХАИЛО АЛ. ПОПОВИЌ - ДОАЈЕН НА СНИМАТЕЛИТЕ

Михаило Ал. Поповиќ - чичко Мика снимателот, познат директор на фотографијата и најславен предвоен филмски режисер, роден е во Белград, во 1908 година. По желба на родителите завршил трговска академија но не станал банкар. Учествувајќи како артист во филмот "Низ бура и оган" на режисерот Милутин Игњачевиќ, бил импресиониран од работата на снимателот Јосип Новак и неотповикливо решил да стане филмски снимател. Својот прв филм "Белје" го снимил во 1929 година со Миодраг Ѓорѓевиќ, тогаш веќе познат снимател и режисер, кој како на пријател му ги открил сите тајни на камерата и го оспособил самостојно да снима. Две години подоцна го почна снимањето на играниот филм "Со вера во бога" што го прикажа во 1931 година, кого тогашната критика го прогласи за вистинско уметничко дело и најдобар филм што дотогаш е снимен во нашата земја. Најголем дел од материјалот од филмот е сочуван и се гледа дека тоа навистина е добар филм, дури и по денешните мерила.

Филмот не се исплаќаше на пазарот зашто гледачите веќе се определиле за звучниот филм. За да може да ги исплати долговите продолжи да снима за други преторијатија жалејќи што неговиот "МАП филм" повеќе не постои. Така стана прв југословенски "слободен филмски работник". Секогаш беше готов да ја прифати понудената работа. Снимаше за "Новаковиќ филм", "Артистички филм", "Југословенски просветен филм", "Југославија к.д.". Реализираше повеќе од 50 кратки филмови, стана познат снимател во целата земја. Најзначајни остварувања му се: "Прослава на 500-годишнината од Косовската битка" на Коста Новаковиќ, кратките филмови и репортажи од Загреб пред Војната и недовршениот филм на Миодраг Ѓорѓевиќ "Љубица и Јања", чие снимање го прекина Војната.

За време на Војната не снимаше, а поголем дел од времето помина скривајќи се од полицијата. Ослободувањето на Белград го дочека со камера во рацете. Од првите денови учествуваше во создавањето и организирањето на нашата кинематографија. За "Филмски новости" ги снимил сите значајни настани во 1945 и 1946 година. Беше незаменлив репортер на "Филмски преглед". Како снимател е потпишан на 32 кусометражни филма, а директор на филмографијата бил на 8 играни филмови. Неговото име се наоѓа на заглавието на низа филмови што се вбројуваат меѓу најуспешните остварувања на нашата филмска уметност. Ја снимил "Нова земја" прв југословенски филм што влегол во светската колекција на големи документарци. Корежисер е и снимател на филмот "Тифусот пустошеше"

кој претставува документ со трајна вредност. Автор е на две филмски поеми: "Зимска импресија" и "Есенска елегија", но највисок дострел оствари во филмовите на Пуриша Ѓорѓевиќ со кој соработуваше неколку години. Неговото чувство за кадар и смислата за создавање атмосфера дојдоа до полн израз во филмовите "Тој", "Мајка", син, внук и внука" и "Сон".

Доби повеќе признанија, а секако треба да се истакне Златната арена за фотографијата во филмот "Низ гранките небо" на режисерот Столе Јанковиќ.

Пред неколку години отиде во пензија како заслужен југословенски филмски уметник. Престана да снима, но продолжи да слика детали од ловот и да пишува за луѓето и за филмот од времето на својата младост.

Нецелосна филмографија на Михаило Ал. Поповиќ, составена врз основа на делата од обработената документација на Југословенската кинотека, документите на Филмски новости и филмографијата на Институтот за филм. Подвлечените наслови ги означуваат играните филмови.

ФИЛМОГРАФИЈА

ФИЛМОГРАФИЈА

1. ФИЛМОВИ СНИМЕНИ ДО 1941 ГОДИНА

1. Белје (1929), р. Миодраг - Мика Ѓорѓевиќ
2. Со вера во бога (1932), р. Михајло Поповиќ
3. Чудо дете (1934)
4. Варнава (1935)
5. Отворање на Белградскиот саем (1938)
6. Ривија на трупите на Баница (1938)
7. Музички фестивал (1938)
8. Осветување на темелите на спомен храмот Св. Сава во Белград (1939)
9. Посетата на грофот Кан на Белград (1939)
10. Прослава на 500-годишнината на Косовската битка (1939), р. Коста Новаковиќ
11. Историски денови (1940), р. Миодраг - Мика Ѓорѓевиќ
12. Прослава на годишнината од спогодбата Цветковиќ-Мачек (1940)

13. Магазин III (1940)
14. Величествени свечености по повод роденденот на хрватскиот водач д-р Влатко Мачек (1940)
15. Љубица и Јања (1941), р. Миодраг - Мика Ѓорѓевиќ

II. ЖУРНАЛСКИ СТОРИИ СНИМЕНИ ЗА ФИЛМСКИ НОВОСТИ

1. Филмски новости 1/1945
 - Нашите деца одат на одмор
 - Прв конгрес на АФЖ на Србија
2. Филмски новости 2/1945
 - Советските уметници во Белград
 - Прослава на 27-годишнината на Црвената армија
3. Филмски новости 4/1945
 - Маршал Тито ја посети севта во Срем
4. Филмски новости 6/1945
 - I конгрес на АФЖ на Југославија
5. Филмски новости 15/1945
 - Прослава на Денот на востанието во Скопје
6. Филмски новости 16/1945
 - Сечење дрва во Купиново
7. Филмски новости 17/1945
 - Доаѓањето на младинските делегати на СССР во Белград
8. Филмски новости 20/1945
 - Ископување на жртвите на фашистичкиот терор во Шабац
9. Филмски новости 21/1945
 - Избори за Уставотворното собрание
10. Филмски новости 25/1946
 - Свечено отворање на мостот Маршал Тито во Нови Сад
 - Прогласување на Уставот на ФНРЈ
11. Филмски новости 26/1946
 - Борба против неписменоста
12. Филмски новости 30/1946
 - Обновата на Ресник
13. Филмски новости 32/1946
 - Приредба на Црвениот крст
14. Филмски новости 37/1946
 - Судањето на Дража Михајловиќ
15. Филмски новости 37/1946
 - Пресудата на Дража Михајловиќ
16. Филмски новости 50/1946
 - 29-годишнината од Октомвриската револуција

ФИЛМОВИ СНИМЕНИ ПО ОСЛОБОДУВАЊЕТО

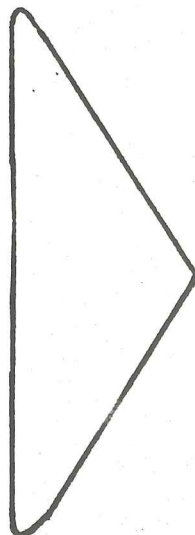
III ДЕЛ

1. Белград (1945) р. Никола Поповиќ
2. Чекори на слободата (1945), р. Радош Новаковиќ
3. Шуми (1946), р. Миодраг Јовановиќ
4. Нова земја (1946) р. Радош Новаковиќ
5. Во името на народот (1946), р. Радош Новаковиќ
6. Тифусот пустошеше (1947), р. Миодраг Митровиќ, Михаило Поповиќ
7. Село под Космај (1948), р. Михаило Поповиќ
8. Народни песни и игри (1948), р. Михаило Гагиќ, Слободан Косовалиќ
9. Белградскиот универзитет (1948), р. Вера Куленовиќ-Црвенчанин
10. Првите светлости (1949), р. Жика Митровиќ
11. Земјата го чекаше тракторот (1951), р. Жика Митровиќ
12. Први мај 1951 година (1951), р. Жика Чукулиќ
13. Бев послан (1953), р. Густав Гаврин
14. Назад во животот (1953), р. Миодраг Николиќ
15. Основи во мочуриштето (1954), р. Тома Јаниќ
16. Светло во темнината (1955), р. Миодраг Николиќ
17. Ешалонот на д-р М. (1955), р. Жика Митровиќ
18. Земјата пак ќе раѓа (1955), р. Миодраг Николиќ
19. Низ гранките небо (1958), р. Столе Јанковиќ
20. Децата од границата (1958), р. Пуриша Ѓорѓевиќ
21. Партизански приказни (1960), р. Столе Јанковиќ
22. Есенска елегија (1961) р. Михаило Поповиќ
23. Тој (1961), р. Пуриша Ѓорѓевиќ
24. 12-те деца на другарот Оскар (1961), р. Брана Келовиќ
25. Зимска импресија (1962), р. Михаило Поповиќ
26. Деца (1962), р. Пуриша Ѓорѓевиќ
27. Песна (1963), р. Пуриша Ѓорѓевиќ
28. Контрабас (1963), р. Пуриша Ѓорѓевиќ
29. Како балада (1964), р. Пуриша Ѓорѓевиќ
30. Јован Мијатовиќ (1964), р. Пуриша Ѓорѓевиќ
31. Мечтатели (1965), р. Пуриша Ѓорѓевиќ
32. Печат (1965) р. Брана Келовиќ
33. Мајка, син, внук и внука (1965), р. Пуриша Ѓорѓевиќ
34. Сон (1966), р. Пуриша Ѓорѓевиќ
35. Градот што го познавав (1966), р. Миодраг Николиќ
36. Погубувањето на Бата Јанковиќ (1967), Пуриша Ѓорѓевиќ
37. Палма меѓу палмите (1967), р. Мило Ѓукановиќ
38. Утро (1967), р. Пуриша Ѓорѓевиќ
39. Психоделикт (1968), р. Деан Ѓурковиќ
40. Пладне (1968), р. Пуриша Ѓорѓевиќ

Стеван Јовичиќ



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.

* продолжение од минатиот број

*** ФИЛМОГРАФИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ ДОКУМЕНТАРЕН
И КРАТКОМЕТРАЖЕН ФИЛМ**

*** Објаснување на кратенките:**

пп: производно претпријатие

пс: писател на сценариото

р: режисер

к: камера

м: музика

мт. монтажер

тс: тонски снимател и монтажер на тонот

мет: должина на филмот во метри

тп: технички податоци за филмот

*1971

ЕМБРИО Но М

- пп: Вардар филм, Скопје
- пс: Петар Глигоровски - р: Петар Глигоровски - сц: Петар Глигоровски
- г. аним: Петар Глигоровски - к: Мирко Вучиќевиќ - м: архивска -
- мт: Лаки Чемчев - тс: Глигор Пакоски
- мет: 220 - тп: колор, 35 мм. стандард
- род: цртан.

РУДНИК ЖВАН

- Вардар филм, Скопје
- пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков -
- к: Киро Билбиловски - мт: Лаки Чемчев - тс: Јордан Јаневски - мет: 310
- тп: ц/б, 35 мм. стандард - род: документарен.

ТИТО ВО МАКЕДОНИЈА

- пп: Филмска работна заедница, Скопје
- пс: Бранко Гапо, Гане Тодоровски, -
- р: Бранко Гапо - к: Мишо Самоиловски -
- мт: Скендер Кули - тс: Војне Петковски
- мет: 420 - тп: ц/б, 35 мм. стандард
- род: документарен.

ПОЛЕ

- пп: филмска работна заедница, Скопје
- пс: Живко Чинго - р: Мето Петровски -
- к: Бранко Михајловски - мт: Драги Панков - тс: Глигор Пакоски - тп: ц/б, 35 мм. стандард - род: документарен. -
- мет: 320.

ПРИДРУЖНИЦИ

- пп: Филмска работна заедница, Скопје
- пс: Ацо Филип - р: Душан Наумовски -
- к: Љубомир Вагленаров - мт: Скендер Кули - тс: Варнава Андреевски - ет: 290 - тп: ц/б, 35 мм. стандард - род: кусометражен - документарен.

ПОМЕГУ ДВА ИЛИНДЕНА

- пп: Филмско студио, Скопје - пс: Гане Тодоровски, Бранко Гапо - р: Бранко Гапо - к: Мишо Самоиловски - мт: Скендер Кули - тс: Војне Петковски - мет: 400 - тп: ц/б, 35 мм. стандард. - род: документарен.

*** 1972**

99

- пп: Вардар филм, Скопје, Академија за театар, филм, радио и ТВ Белград
пс: Столе Попов - р: Столе Попов - к: Мишо Самсиловски - м: Илија Џаџев - мт: Олга Лукова - тс: Глигор Пакоски - мет: 380 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен

СВЕТЛИНИТЕ НА ГРАДОТ

- пп. Филмско студио, Скопје, пс: Јован Поповски - р: Мето Петровски - к: Никола Христовски - мт: Олга Лукова - тс: Глигор Пакоски - мет: 460 - тп: ц/б, 35 мм - стандард - род: документарен

ГРАД НА ЧОВЕКОВО ПРЕПОЗНАВАЊЕ

- пп: Вардар филм, Скопје, пс: Трајче Попов - р: Трајче Попов - к: Киро Билбиловски - мт: Драги Панков - тс: Јордан Јаневски - мет: 1.200 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

ТАПАНЦИИ

- пп: Филмска работна заедница, Скопје
пс: Мето Поповски, Петре Андреевски, р: Мето Петровски - к: Бранко Михајловски - мт: Драги Панков - тс: Глигор Пакоски - мет: 400 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

*** 1973**

ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Димитар Башевски - р: Кочо Недков - к: Љубе Петковски - мт: Лаки Чемчев - тс: Јордан Јаневски - мет: 557 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

ЛУГЕ ЗАД ПЛАНИНА

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Мето Петровски - р: Мето Петровски - к: Бранко Михајловски - мт: Олга Лукова - тс: Јордан Јаневски - мет: 365 - тп: ц/б, 35 мм. стандард - род: документарен.

ИЛИНДЕНСКИ ДЕНОВИ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - к: Љубе Петковски - мт: Лаки Чемчев - тс: Јордан Јаневски - мет: 420 - тп: ц/б 35 мм. стандард - роф: документарен.

* 1974

СТОЛЕТИЕ НА ПРЕКАЛЕНИТЕ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Метод Петровски - р: Метод Петровски - к: Мишо Самоиловски - мт: Олга Лукова - тс: Глигор Пакоски - мет: 1000 - тп: ц/б, 35 мм. стандард - род: документарен.

ОГАН

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Столе Попов - р: Столе Попов - к: Мишо Самоиловски - мт:

мет: 360 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

РАЦИН

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Трајче Попов - р: Трајче Попов - к: Мишо Самоиловски - мт: Драги Панков - тс: Јордан Јаневски - мет: 400 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: филмска поема.

SIC TRANSIT GLORIA
MUNDI

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Живко Василевски - р: Љубиша Георгиевски - к: Бранко Михајловски - мт: Лаки Чемчев - тс: Јордан Јаневски - мет: 326 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: туристички.

ЗИМСКИ ЦЕНТРИ ВО
МАКЕДОНИЈА

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - к: Драги Салковски - мт: Лаки Чемчев - тс: Јордан Јаневски - мет: 431 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: туристички.

ИНЕКС - ПОПОВА ШАПКА

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - к: Драган Салковски - мт: Лаки Чемчев - тс: Јордан Јаневски - мет: 210 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: туристички.

БОГДАНЦИ '74

пп: Јово Камберски, Мито Теменугов, Кочо Недков - р: Кочо Недков - к: Бранко Михајловски - мт: Олга Лукова - тс: Јордан Јаневски - мет: 430 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

ГОЦЕВ ДЕН

пп: Вардар филм, Скопје, реализација: Кочо Недков, Љубе Петковски, Томе Момировски, Лаки Чемчев, Јордан Јаневски, мет: 437 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

**100 ГОДИНИ ЖЕЛЕЗНИЦИ
ВО МАКЕДОНИЈА**

пп: Вардар филм, Скопје, пс: др. Мишо Хаџи Ристик, Трајан Петровски, Мето Петровски - р: Мето Петровски - к: Мишо Самоиловски - мт: Олга Лукова - тс: Глигор Пакоски - мет: 485 - тп: ц/б, 35 мм. стандард - род: документарен.

**СКОПСКИ ЖЕЛЕЗНИЧКИ
ЈАЗЕЛ**

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Мето Петровски - р: Мето Петровски - к: Бранко Михајловски - м: Олга Лукова - тс: Глигор Пакоски - мет: 1200 - тп: ц/б, 35 стандард - род: документарен.

ШЕТСИОТ КОНГРЕС

-пп: Вардар филм, Скопје, пс: Јово Камберски - р: Мето Петровски - к: Бранко Михајловски - мт: Лаки Чемчев - тс: Јордан Јаневски - мрт: 300 - тп: колор, 35 мм. стандард

*** 1975**

КОЧО СОЛЕВ РАЦИН

- пп: Вардар филм, Скопје, пс: Перо Коробар - р: Трајче Попов - к: Мишо Самоиловски - м: Кирил Македонски - мт: Драги Панков - тс: Јордан Јаневски - мет: 1.225 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

ЛЕОПОЛД СЕДАР СЕНГОР

пп: Вардар филм, Скопје, пс: -р: Кирил Цаневски - к: Мишо Самоиловски, мт: Лаки Чемчев - тс: Јордан Јаневски - мет: 465 - тп: колор, 35 мм, стандард - род: документарен.

СЛАВА НА ЖИВОТОТ

- пп: Вардар филм, Скопје, пс: Лаки Чемчев - р: Лаки Чемчев - к: Драган Салковски - мт: Лаки Чемчев - тс: Јордан Јаневски - мет: 292 - тп: колор, 35 мм. вајдскрин - род: документарен.

ВИВА ЛА МУЗИКА

-пп: Вардар филм, Скопје, пс: Сталин Лозаноски, Кочо Недков -р: Кочо Недков - к: Мишо Самоиловски - мт: Димитар Грбевски - тс: Јордан Јаневски - мет: 255 - тп: ц/б, 35 мм. вајдскрин - род: документарен.

ВИДУВАЊА

- пп: Вардар филм, Скопје, пс: Столе Попов - р: Трајче Попов - к: Киро Билбиловски - мт: Драги Панков - тс: Јордан Јаневски - мет: 400 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

ВОДА, ВОДА

- пп: Вардар филм, Скопје, пс: Трајче Попов - р: Трајче Попов - к: Мишо Самоиловски - мт: Драги Панков - тс: Јордан Јаневски - мет: 290 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

**КОЈ ВЕК МИНУВА
НАДВОР ДЕЦА**

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Анте Поповски - р: Љубиша Георгиевски - к: Бранко Михајловски - мт: Олга Лукова - тс: Јордан Јаневски - мет: 354 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

*** 1976**

ЛАЗАР ЛИЧЕНОСКИ

- пп: Вардар филм, Скопје, пс: Зоја Личеноска - р: Вељо Личеноски - к: Љубе Петковски - мт: Вељо Личеноски - тс: Јордан Јаневски - мет: 65 - тп: колор 35 мм. стандард - род: документарен.

**АВСТРАЛИЈА,
АВСТРАЛИЈА**

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Божин Павловски - р: Столе Попов - к: Бранко Михајловски - мт: Димитар Грбевски - тс: Глигор Пакоски - мет: 2.225 - тп: колор, 35 мм. вајдскрин - род: документарен.

КАЈАК- 75

пп: Вардар филм, Скопје, пс: д-р Кочо Недков - к: Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски - мт: Димитар Грбевски - тс: Јордан Јаневски - мет: 450 - тп: колор, 35 мм. вајдскрин - род: документарен.

**АМЕН СИАМ БУТ
РОМА**

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Гане Тодоровски - р: Бранко Гапо - к: Мишо Самоиловски - мт: Лаки Чемчев - тс: Јордан Јаневски - мет: 360 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

ШЕСТИОТ ИГРАЧ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Кочо Недков - к: Бранко Михајловски - тс: Глигор Пакоски - мет: 280 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

КОЗИТЕ И ДРУГО
ПО 10 ГОДИНИ

- пп: Вардар филм, Скопје, пс: Бранко Гапо
- р: Бранко Гапо - к: Љубе Петковски
- мт: Лаки Чемчев - тс: Јордан Јаневски
- мет: 480 - тп: колор, 35 мм. стандард
- род: документарен.

ВО СВОЈОТ ГРАД

- пп: Вардар филм, Скопје, пс: Трајче По-
пов - р: Трајче Попов - мр: Драги Панков
- тс: Јордан Јаневски - мет: 460 - тп: колор,
35 мм. стандард - род: документарен.

ФЕНИКС

- пп: Вардар филм, Скопје, пс: Петар Гли-
горовски - р: Петар Глигоровски - сц: Пе-
тар Глигоровски - г. црт: Петар Глигоров-
ски - г. аним: Петар Глигоровски - м: Ристо
Аврамовски - к: Мирко Вичиќевиќ - мт: Лаки
Чемчев - тс: Глигор Пакоски - мет: 290 - тп:
колор, 35 мм. стандард - род: цртан.

ВРАНЕШТИЦА

пп: Варда филм, Скопје, пс: Мето Петровски
- р: Мето Петровски - к: Љубе Петковски -
мт: Лаки Чемчев - тс: Глигор Пакоски - мет:
380 - тп: колор, 35 мм. стандард - род:
документарен - од 14.1.1976.

СТОП

- пп: Вардар филм, пс: осумдесет автори - р:
Дарко Марковиќ - г. аним: Дарко Марковиќ -
к: Теофил Башагиќ - мт: Теа Бруншмид - тс:
Младен Пребил - мет: 300 - тп: колор, 35 мм.
стандард - род: документарен.

ГРАНИЦА

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Дарко Марковиќ
- р: Дарко Марковиќ - г. аним: Дарко Марко-
виќ - к: Иван Херцигоња - мт: Дамир Гер-
ман - тс: Младен Пребил - мет: 140 - тп:
колор, 35 мм. стандард - род: анимиран.

3 МИНУТИ ВО СВЕТОТ
НА МИРОСЛАВ БАРТОК

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Дарко Марковиќ
- р: Дарко Марковиќ - г. аним: Дарко Марко-
виќ - к: Иван Херцигоња - мт: Дамир Гер-
ман - тс: Младен Пребил - мет: 87 - тп: ко-
лор, 35 мм. стандард - род: цртан.

ДЕНЕС НЕШТО ТРЕБА
ДА СЕ СЛУЧИ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Миле Грозда-
новски - к: Мишо Самоиловски - м: Јане Коџа-
башија - мт: Лаки Чемчев - тс: Глигор Паков-
ски - мет: 280 - тп: колор, 35 мм, вајдскрин
- род: краток игран - у: Тодор Николовски,
Стојка Цекова.

**ДЕНЕС КОГА СЕ
ПРОШТЕВА**

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Љупчо Билбиловски - р: Љупчо Билбиловски - к: Драган Скаловски, Љупчо Билбиловски - м: Љубомир Бранѓолица - сц: Зоран Костовски - мт: Олга Лукова - тс: Јордан Јаневски - мет: 500 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: краток игран.

**ФАЗИЛ ХИСНИ
ДАГЛАРЏА**

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Кирил Ценевски - р: Кирил Ценевски - к: Мишо Самоиловски - мт: Олга Лукова - тс: Јордан Јаневски - мет: 443 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

ЕУЏЕНИО МОНТАЛЕ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Кирил Ценевски - р: Кирил Ценевски - к: Мишо Самоиловски - мт: Олга Лукова - тс: Јордан Јаневски - мет: 493 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

*** 1977**

ХОМО ЕКРАНИКУС

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Делчо Михајлов - р: Делчо Михајлов - г.аним: Делчо Михајлов - г.црт: Делчо Михајлов - к: Сања Пилиќ - сц: Славољуб Игњатовиќ - мт: Теа Бруншмид - тс: Младен Пребил - мет: 82 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: цртан.

БЕЛО ТОПЧЕ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Дарко Марковиќ - р: Дарко Марковиќ - г.аним: Дарко Марковиќ - к: Иван Херцигоња - мт: Теа Бруншмид - тс: Младен Пребил - мет: 90 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: анимиран

СТРЕЛБИ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Дарко Марковиќ - р: Дарко Марковиќ - г.аним: Дарко Марковиќ - к: Иван Херцигоња - мт: Теа Бруншмид - тс: Младен Пребил - мет: 280 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: цртан.

АДАМ (5 до 12)

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Петар Глигоровски - п: Петар Глигоровски - сц: Петар Глигоровски - ц.грт: Петар Глигоровски - г.аним: Петар Глигоровски - к: Мирко Вучиќевски - мт: Димитар Грбевски - тс: Глигор Паковски - мет: 130 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: цртан.

**ПЕТ ФИЛМА ОД
РАКА**

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Дарко Марковиќ
- р: Дарко Марковиќ - к: Иван Херцигоња -
- мт: Теа Бруншмид - тс: Младен Пребил -
мет: 82 - тп: колор, 35 мм. стандард -
род: анимиран.

НИКОЛА МАТИНОСКИ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Боро Петков-
ски - р: Стево Црвенковски к: Љубе Петков-
ски - мт: Олга Лукова - тс: Глигор Пако-
ски - мет: 523 - тп: колор, 35 мм. стандард
- род: документарен.

**ГРАД ХЕРОЈ
(ПРИЛЕП И ПРИЛЕПСКО
ВО НОБ)**

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Коце Солун-
ски - р: Кочо Недков - к: Мишо Самоиловски
- мт: Димитар Грбевски - тс: Глигор Пако-
ски - мет: 1.500 - тп: колор, 35 мм. вај-
дискрин - род: документарен.

ТУЛГЕШ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Коле Манев -
р: Коле Манев - к: Љубе Петковски, Драган
Салковски - м: Љупчп Константинов - мт:
Лаки Чемчев, Спасе Тасевски - тс: Јордан
Јаневски - мет: 1.540 - тп: колор, 35 мм.
стандард - род: документарен.

**ОЧИТЕ ТРЕБА ДА ГЛЕ-
ДААТ А СРЦЕТО СПИЕ**

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Мето Петров-
ски - к: Бранко Михајловски - мт: Вукица
Зега - тс: Милан Зеџ, Глигор Пакоски -
мет: 540 тп: колор, 16 мм. стандард - род:
документарен.

МАТУРАНТИ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Јордан Спасев-
ски, Сталин Лозановски, Александар Ѓурчи-
нов - р: Александар Ѓурчинов - к: Киро Бил-
биловски - мт: Димитар Грбевски - тс: Гли-
гор Пакоски - мет: 400 - тп: колор, 35 мм.
стандард - род: документарен.

НОВ ЖИВОТ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Трајче Попов
- р: Трајче Попов - к: Драган Салковски -
мт: Димитар Грбевски - тс: Јордан Јанев-
ски - мет: 620 - тп: колор, 35 мм. стандард
- род: документарен.

КОНЦЕРТ МАЈСТОР

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Томе Момиров-
ски - р: Кочо Недков - к: Мишо Самоиловски
- мт: Димитар Грбевски - тс: Глигор Пако-
ски - мет: 270 - тп: колор, 35 мм. вајд-
скрин - род: документарен.

ЈАС, БЛАГА МИЦАНОВА

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Лаки Чемчев -
р: Лаки Чемчев - к: Драган Салковски - мт:
Лаки Чемчев - тс: Глигор Пакоски - мет:
295 - тп: колор, 35 мм. вајдскрин - род:
документарен.

РАДОСТ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Лаки Чемчев -
р: Лаки Чемчев - к: Мишо Самоиловски - мт:
Лаки Чемчев - тс: Кордан Јаневски - мет:
290 - тп: колор, 35 мм. вајдскрин - ро:
документарен.

ФАУЛБАЛ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Љубе Петковски
- р: Зоран Младеновиќ - к: Мишо Самоилов-
ски, Љубомир Вагленаров - мт: Олга Лукова -
тп: колор, 35 мм. стандард - род: документа-
рен.

МАВРОВО

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Столе Попов -
р: Столе Попов - к: Бранко Михајловски - мт:
Димитар Грбевски - тс: Јордан Јаневски -
мет: 1.290 - тп: колор, 35 мм. стандард
- род: документарен

ЗИК ТИКВЕШ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Кочо Недков -
р: Кочо Недков - к: Драган Салковски -
мт: Лазар Паковски - тс: Глигор Паковски
- мет: 480 - тп: колор, 35 мм. стандард -
род: документарен.

АКУМУЛАТОРИ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Мето Петров-
ски - р: Мето Петровски - к: Љубе Петков-
ски, Драган Салковски - мт: Олга Лукова -
тс: Глигор Пакоски - мет: 38п - тп: колор,
35 мм. стандард - род: документарен .

ВИНОЈУГ

- пп: Вардар филм, Скопје, пс: Јово Камбер-
ски - р: Стево Цервенковски - к: Љубе Петков-
ски - м: избор - Љупчо Константинов - мт:
Олга Лукова - тс: Глигор Пакоски - мет:
420 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: до-
кументарен.

ЦРН БОР

- пп: Вардар филм, Скопје, Идеја: Бранко
Гапо - р: Бранко Гапо - к: Драган Салков-
ски - мт: Олга Лукова - тс: Јордан Јанев-
ски - мет: 104 - тп: колор, 35 мм. стандард
- род: пропаганден.

БЛИЖНИ НАШИ...

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Боро Пејчинов - р: Боро Пејчинов - г. црт. Боро Пејчинов - г. аним: Боро Пејчинов - к: Слободан Стојковски - мт: Душица Зега - тс: Ристик - мета: 170 - тп: колор, 16 мм. стандард - род: анимиран.

*** 1978**

СРЕКНА НОВА ГОДИНА

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Владимир Блажевски - к: Бранко Михајловски - мт: Димитар Грбевски - тс: Глигор Паковски - мет: 400 м., тп: колор, 35 мм. вајк-скрин - род: документарен.

ЦАФРА

п-: Вардар филм, Скопје, пс: Анте Поповски - р: Кирил Ценевски - к: Мишо Самоиловски - мт: Олга Лукова - тс: Јордан Јаневски - мет: 560 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

ДУПЧАЧИ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Кочо Недков - р: Кочо Недков - к: Драган Салковски - мт: Димитар Грбевски - тс: Глигор Паковски - мет: 298 - тп: колор - 35 мм. стандард, вајдскрин - род: документарен.

ПОБРЗАЈ, ПОЛЕКА

- пп: Вардар филм, Скопје, пс: Зоран Младеновиќ - р: Зоран Младеновиќ - к: Љубе Петковски - мт: Димитар Грбевски - тс: Глигор Паковски - мет: 295 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен.

БУКВАР ЗА ПИСМЕНИ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Дарко Марковиќ - г. аним: Дарко Марковиќ - к: Ненад Пукмајстор - мт: Теа Бруншмид - тс: Младен Пребил - мет: 345 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: цртан.

УСПЕХ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Делчо Михајлов - р: Делчо Михајлов - г. аним.: Делчо Михајлов - г. црт. Делчо Михајлов - к: Сања Пилиќ - мт: Теа Бруншмид - тс: Младен Пребил - мет: 42 - род: цртан.

ОТПОР

- пп: Вардар филм, Скопје, пс: Боро Пејчинов - р: Боро Пејчинов - г. аним: Боро Пејчинов - к: Мирко Вучиќевиќ - мт: Димитар Грбевски - тс: Глигор Паковски - мет: 210 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: анимиран.

РАСТЕЊЕ

пп: Вардар филм, Скопје пс: Боро Пејчинов - р: Боро Пејчинов - г.аним: Боро Пејчинов - к: Слободан Стојковски - мт: Глигор Пакоски - тс: Глигор Пакоски - мет: 27 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: анимиран.

ПОВЛЕЧИ -ПОТЕГНИ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Мице Јанкуловски р: Мице Јанкуловски - г.аним: Мице Јанкуловски - к: Ненад Пукмајстер - сц: Славољуб Игњатовиќ - мт: Теа Бруншмид - тс: Младен Пребил - мет: 84 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: цртан.

ПОДМОЛНА СИЛА

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Иван Томовски, Мето Петровски - к: Љубе Петковски - мт: Олга Лукова - тс: Глигор Пакоски - мет: 450 - тп: колор, 35 мм. вајдскрин - род: наменски.

ЛЕТО ГОСПОДОВО

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Бранко Гапо - р: Бранко Гапо - к: Мишо Самоиловски, Ки-ро Билбиловски - мт: Димитар Грбевски - тс: Глигор Пакоски - мет: 350 - тп: колор, 35 мм. вајдскрин - род: документарен.

УГИЧ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Лаки Чемчев - р: Лаки Чемчев - к: Драган Салковски - мт: Лаки Чемчев - тс: Глигор Пакоски - мет. 350 - тп: колор, 35 мм. вајдскрин - род: документарен.

ЖЕЛЕЗНИОТ ПРЕГРАБ

пп: Вардар филм, Скопје, пс: Гане Тодоровски - р: Скендер Кули - к: Мишо Самоиловски - мт: Лаки Чемчев - тс: Глигор Пакоски - мет: 285 - тп: колор, 35 мм. стандард - род: документарен .

подготвил:

Коста Крпач



Овој број го подготвија:

Павлина ГРГУРЕВИЌ
Илинденка ПЕТРУШЕВА
Дубравка РУБЕН

лектор и преведувач: Оливера ПАВЛОВСКА
графичко обликување: Златко ПАНОВСКИ

издава:

КИНОТЕКА НА СР МАКЕДОНИЈА
- Скопје
Кеј Димитар Влахов бб.
п.фах 161 - 91000 Скопје
тел.228-064 и 221-579

за издавачот: Ацо ПЕТРОВСКИ

Печатено во печатницата на
НУБ "КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ"
тираж: 400 примероци