

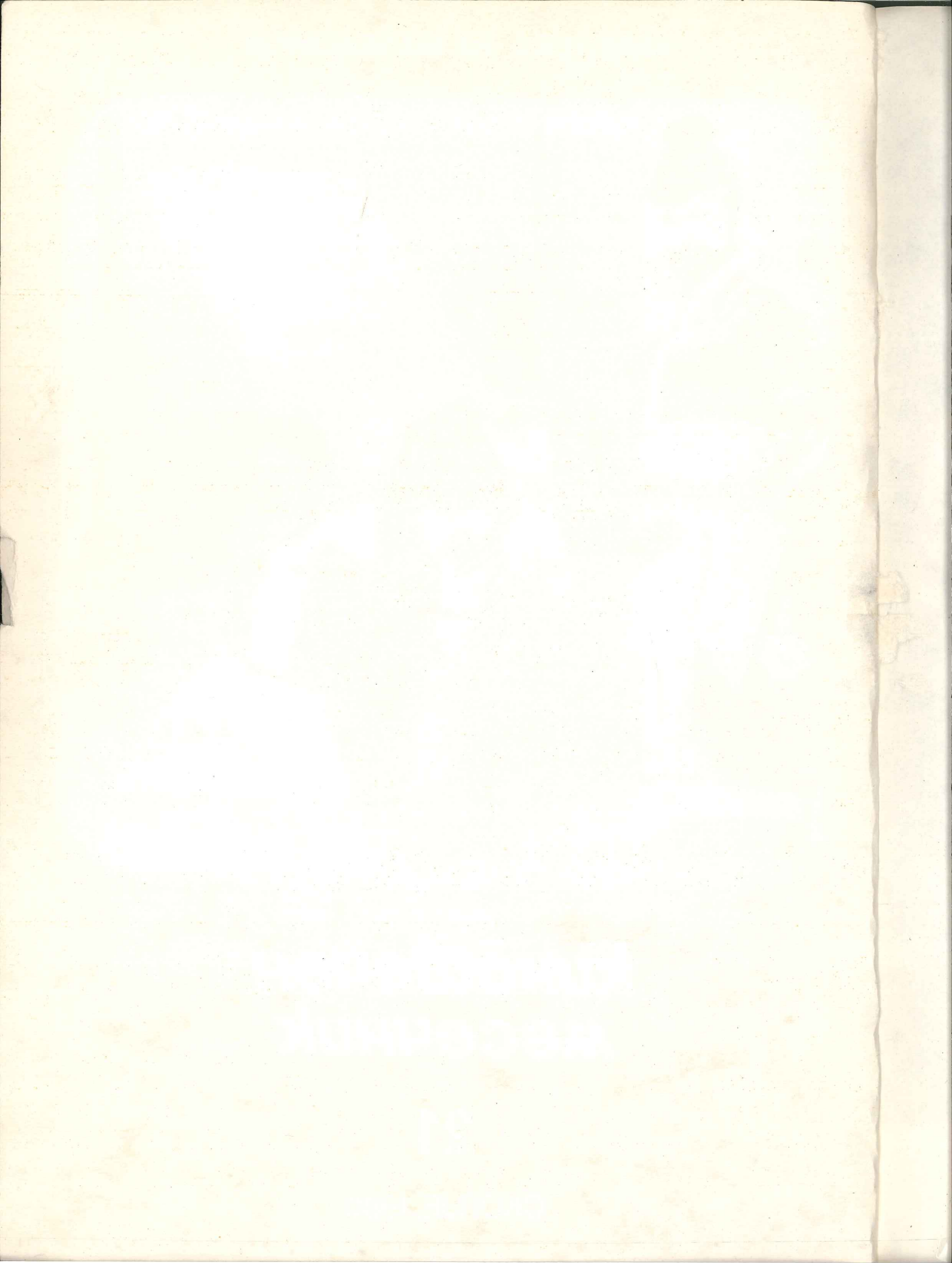
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



***киношечен
месечник***

21

СКОПЈЕ, 1980



СОДРЖИНА

ПОВОДИ

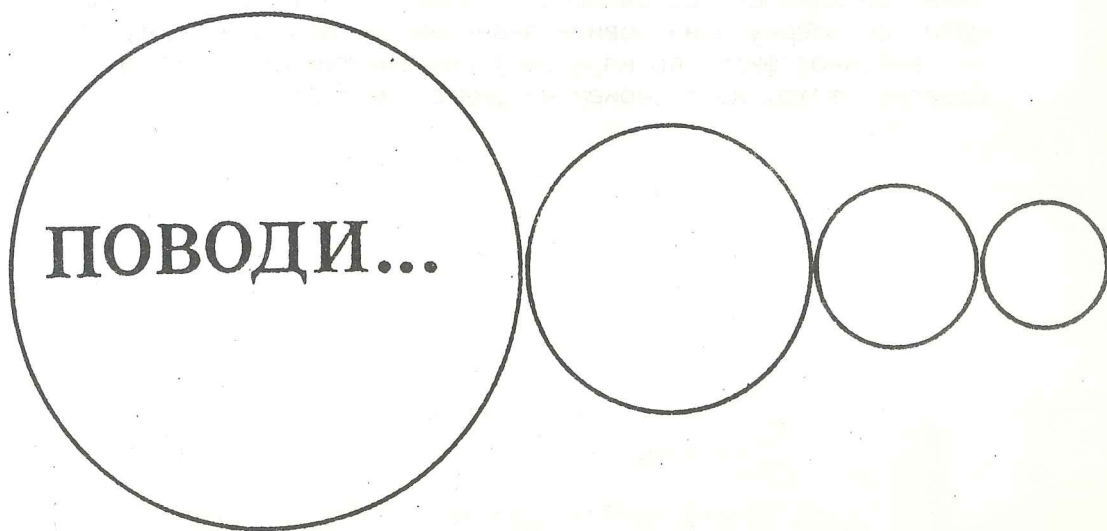
100-годишнина од раѓањето на Милтон Манани

- Македонија во првите децении на нашиот век (Д-р П.Стојанов).....	7
- Филмот ги прави првите чекори (И.Петрушева).....	27
- Милтон Манани (1880-1980) (П.Константинов).....	31
- Cinematographe Манани или компа- ративни одредувања на својствата на камерата-султан (Т.Османли).....	37
- Пуштете го "детето" да си игра (Б. Нуновски).....	63
- Трајноста на документарното сведоштво (Г.Василевски).....	76
- Моето видување на филмските ма- теријали на М.Манани(Н.Барџиева).....	88
- Нога на Балканот проодеа сликите... (Ц.Станоевски).....	99
- Сеќавања, изјави, сведоштва.....	105
- Човекот со камера (Н.Темнов).....	113
- Првата камера (Б.Зечевик)	116





Two men standing outdoors, possibly in a field or garden. The man on the left is wearing a dark, patterned jacket and light-colored trousers. The man on the right is wearing a dark jacket, a light-colored shirt with a bow tie, and light-colored trousers. They are standing in front of a dark, possibly wooded area.



Овој број на Кинотечниот месечник целосно му е посветен на Милтон Манани, на неговиот живот и дело. Поводот за ова е 100-годишнината од неговото раѓање.

Сите прилози поместени во овој број, секој од свој аспект, го осветлуваат ликот и творештвото на овој наш пионер на филмот и неговиот придонес во развојот на југословенската кинематографија. Исклучок од ова прават само првите два прилога, од кои првиот дава пресек на историските настани на Балканот во првите децении од ова столетие (време кога Милтон Манани активно се занимава со филмско снимање), а вториот, во куси црти, се осврнува на првите значајни мигови во историјата на светскиот филм, во која овој наш филмски деец зазема соодветно место, како пионер на филмот на Балканот.



Д-р Петар Стојанов

МАКЕДОНИЈА ВО ПРВИТЕ ДЕЦЕНИИ НА НАШИОВ ВЕК

Првите две децении од нашево столетие во животот на македонскиот народ имаат судбинско, преломно значење. Зората на ова столетие навести дека македонскиот народ, по вековни битки за опстанок и за подобар живот, ја започнал и последната - херојска борба за национално и социјално ослободување од османлиите и против посегачата на соседните аспиранти кои настојувале да го заменат турското господство во Македонија.

Започнато во последните децении од XIX-от век, во почетните години на столетиево националноослободителното револуционерно движење на македонскиот народ го постигнало речиси својот најсилен развиток. Внатрешната македонска револуционерна организација (ВМРО), организирана врз начелото на строгиот демократски централизам, од Централниот комитет во Солун, преку окружните и околските комитети и селските раководства на Организацијата, разграната низ цела Македонија, со својот административно-управен и судски апарат, со својот печат и пошта и со својата превосходна вооружена сила (четите и селската милиција) предводена од смелите и искусни воени началници - војводите, според искажувањата на бројни европски и светски новинари, дипломати и општественици, била тајно организирана држава внатре во турската држава.

Проникната во целокупниот живот на македонскиот народ, Револуционерната организација ги подготвувала народните маси, преку перманентни револуционерни акции и преку сенародно вооружено востание да се дојде до автономија на Македонија во Турција, а потоа и до независна македонска држава.

Раководена од револуционерното начело на Гоце Делчев дека "ослободувањето на Македонија лежи во внатрешно востание", Револуционерната организација настојувала оваа Гоцева максима да проникне во свеста на секој Македонец. Таа се трудела,

секој Македонец да се подготвува и кога ќе созреат условите да се одлучи за масовно вооружено востание.

Меѓутоа, на патот на Революционерната организација во подготвувањето на македонскиот народ за вооружено востание за да издвојува своја независност се испречувале бројни и сериозни пречки. Балканските владеечки буржоазии, во прв ред таа на Бугарија, уште во зародишот на македонското револуционерно движење се зафатиле со интервенционистичка контра-револуционерна антимакедонска дејност со цел да го разбијат или да го стават под свое раководство македонското ослободително движење. Веднаш по создавањето на ВМРО, во Бугарија бил создаден т.н. Врховен комитет како агентура на бугарската влада и Дворот. Врховниот комитет се прогласил себеси за главен и единствен водач на борбата за ослободување на Македонија од османлиите со претекст дека тоа во згоден момент ќе го стори бугарската војска. По отворената војна на платениците на Врховниот комитет против силите на Революционерната организација во Македонија, последната трпела тешки удари и дала бројни жртви од своите боречки редови. Паралелно со борбата против врховистичките чети, Македонската револуционерна организација била принудена да води борба и со великосрпската и великогрчката пропаганда и нивните вооружени интервенционистички чети во Македонија. Згора на сето ова, оружените сили на Революционерната организација биле во перманентна војна со турската војска и полиција.

Сепак, иако принудена да води борба на четири фронта, Революционерна организација, и покрај поразите и загубите во почетните години од нашево столетие, имала речиси суверена водечка улога во револуционерното ослободително национално движење на македонскиот народ кого го подготвувала за извојување автономија и независна држава. Врвјејќи неотклонливо по патот на подготвувањето на македонскиот народ за вооружено внатрешно востание, до кое требало да се дојде преку перманентните битки со турските сили низ цела Македонија, Революционерната организација во почетокот на 1903 година се исправила пред својата најодговорна задача да одлучува за востание. Пролетните месеци на 1903 година биле исполнети со историски настани кои создале една неподнослива положба во Македонија и кои поробениот македонски народ го довеле до сериозните акции изразени во Илинденското востание.

На 29 април 1903 година, група македонски патриоти познати под името Гемиици, од кои се истакнувале Ордан Поп Јорданов-Орцето, Милан Бошнаков, Константин Кирков, Павел Шатев и други, ги дигнале во воздух францускиот брод "Гвадалкивир", Отоманската банка, поштата, плинарницата, Германскиот клуб и други згради во Солун. Овие атентати на младите македонски патриоти имале за цел да го свртат вниманието на европските држави кон тешката ропска положба на македонскиот народ под османлиите. Европската јавност била изненадена а и принудена, на македонското прашање да му обрне поголемо внимание и да бара и можности за негово решавање.

Неколку дена по солунските атентати, на 4 мај 1903 година дошло до убиството на лидерот на македонската револуција Гоце Делчев. Со голема веројатност се прифаќа претпоставката дека Гоце бил пречекан во заседа која нему и на неговата чета во с. Баница им била поставена по предавството на врховистите кои на турските власти им го посочиле неговиот пат од Солун кон Пиринска Македонија. Смртта на Гоце Делчев била ненадоместлива загуба и болно одекна ширум Македонија и надвор од неа.

Смртта на Гоце негативно се одразила во редовите на Организацијата. Централниот комитет на Организацијата по прашањето за идниот курс на борбата не бил единствен. Во неговиот состав имало нееднакво гледање на прашањето за востанието. Добар дел од неговите членови биле по затворите. Преостанатите, меѓу кои најмногу од Битолскиот револуционерен округ, биле за забрзување на востанието. На ова наведувала и исклучително тешката положба на македонското население во Битолскиот округ каде што теророт на турските власти и на албанските разбојнички банди достигнал невидени размери. Уште повеќе што Револуционерната организација во Битолскиот округ важела за една од најдобро организираните. Одлуката за кревање востание била донесена во јануари на Солунскиот конгрес, а разработена била на Смилевскиот конгрес во почетокот на мај 1903 година. Во Смилево бил избран и Главниот штаб на востанието, составен од Дамјан Груев, Анастас Лозанчев и Борис Сарафов. По извршените подготовки и издавањето на востаничкиот проглас, востанието започнало на 2 август 1903 година и зафатило поголем дел од Македонија, а најголем разговор имало во Битолскиот округ. Востаничките акции се воделе

на партизански начин. Најголем успех Илинденското востание забележало со ослободувањето на повеќе градови и голем број села. Сепак, врвен дострел на востаничките успеси било ослободувањето на Крушево и создавањето на првата слободна македонска држава. Крушевската република, никната во револуционерната победоносна борба на славните крушевски востаници предводени од легендарните Никола Карев, Питу Гули, Јован Наумов-Албакот и други македонски револуционери, била и првата демократска република на Балканот. По начинот на организацијата на власта, по решавањето на националното прашање преку рамноправно учество на сите народности во органите на власта и други акции од стопански и политички карактер, во науката е грифатено дека Крушевската република изразила бројни социјалистички примеси. Херојскиот подвиг на илинденските востаници, силата на народните маси во борбата за национално и социјално ослободување од османските поробувачи, триесетте илјади македонски борци широм цела Македонија ја принудиле турската држава во Македонија, за задушување на востанието, да натрупа преку 200.000 војска и башибозук и со невидена жестокост и бес да се нафрли врз востаниците и врз голораниот македонски народ. Подвигот на македонските востаници бил во крв задушен. Од десетдневната Крушевска република останале само урнатините во Крушево и низ цела Македонија. Сепак, иако окрвавен и подложен на геноцидско уништување, македонскиот народ опстојал и, со сите поуки од големиот Илинден од 1903 година, ја продолжил борбата и на сите пријатели и непријатели им докажал дека е способен сам да си ја извојува својата слобода.

Нолку да биле стравотни последиците од Илинденското востание внатре во Македонија, каде што Турците опожариле над 200 населени места во кои изгореле над 12.400 куќи и без кров останале над 70 илјади луѓе, а околу 30.000 Македонци емигрирале надвор од Македонија, биле убиени 8.816 мажи, жени и деца, сепак македонскиот народ не ја наведнал главата. И Револуционерната организација, иако со тешки загуби, не потклекнала. Напротив, таа уште во декември 1903 година, веднаш по разгромот на востанието, презела мерки за средување на своите редови и за трасирање нови насоки во идната борба согласно со новонастанатата ситуација по востанието и врз основа на поуките од него.

Балканските држави и европските големи сили, колку и да биле изненадени, биле и вознемирени од настаните во Македонија. Илинденското востание на македонскиот народ покажало дека против нивните планови и акции да ги зачуваат своите позиции во Турција, респективно и во Македонија, се јавила една нова сила, едно движење кое се заканувало да ги поткопа и да ги отстрани нивните претензии во тој дел на Балканот, Заг-рижени за зачувувањето на своите интереси, и балканските држави и големите европски сили, речиси веднаш по Илинденското востание, презеле чекори, својата присутност и мешање да ги искажат со конкретни акции.

Во почетокот на октомври 1903 година, на средбата меѓу рускиот цар Никола II и австроунгарскиот император Франц Јозеф во Мирцштег била донесена реформска програма за Македонија. Според програмата што Портата ја прифатила во ноември истата година, за Македонија бил назначен посебен гувернер со двајца странски советници кои би ја надгледувале работата на турската жандармерија и управа. Требало да се изврши реорганизација на жандармеријата, и тоа под раководство на странски офицери. Целата Македонија била поделена на четири сектори, и тоа: Скопскиот санџак го добила Австро-Унгарија, Битолскиот вилает - Италија, Солунскиот вилает - Русија, Серскиот санџак - Франција, Драмскиот санџак - Велика Британија. Во овие сектори биле испратени офицери на државите што ги добила и тие требало да дејствуваат во духот на реформската програма. Реформските акции, без некои повидливи подобрувања на положбата на македонскиот народ, навидум траеле до Младотурската револуција во 1908 година, кога престанале да дејствуваат и странските претставници, а во 1909 година заинтересираните држави и јавно се откажале од спроведувањето на реформската акција во Македонија. Иако акцијата на големите сили да ја подобрат положбата во Македонија била без некои видливи резултати, сепак е значајно тоа што македонското прашање станало нивен објект на третман, и тоа во сета компактност на иднината на Македонија. Европа, сакала или не, била принудена да ја согледа борбата на македонскиот народ за слобода.

Речиси во самиот почеток на мирцштегската реформска акција, соседните аспиранти врз Македонија - Србија и Бугарија - биле заплашени од развојот на настаните во Македонија кон

крајот на 1903 година, а особено од акцијата на големите сили за спроведување на Мирџштегските реформи што ги оценувале како отворена интервенција на големите европски сили и загрозување на нивните дотогаш стекнати позиции во Македонија. Владеечките кругови на Србија и Бугарија во 1904 година склучиле српско-бугарска спогодба со што била извршена поделба на сферите на влијание во Македонија. По оваа српско-бугарска спогодба, во наредните години врховистичкото раководство од Софија мошне го засилило испраќањето на вооружени чети во Македонија кои требало да се борат против четите на Македонската револуционерна организација и борбата на македонскиот народ во целина да ја стават, по можност, исцело под своја команда. Слична акција презела и српската влада која се зафатила со организирање, финансирање и раководење на четничката организација Народна одбрана, со цел да се инфилтрира и зацврсти во Македонија. На сличен начин и по директиви од Атина, паралелно со бугарските и српските интервенционистички антимакедонски чети, дејствувале и великогрчките андартски чети и други организирани сили на Грција. Сите овие заедно, а и секоја одделно, настојувале да создадат и зацврстат свои позиции и влијание колку што можат повеќе. Овие интервенционисти во Македонија - и врховистите од Бугарија, и четниците од Србија, и андартите од Грција - често се наоѓале на една линија, сите заедно или одделно, на линијата на соработка со турските власти против македонското ослободително движење. Како резултат на оваа перфидна игра на соседните аспиранти врз Македонија паднале бројни жртви од редовите на македонскиот народ и бројни негови истакнати раководители. Од грчките или српските, а најмногу од бугарските интервенти во Македонија бројни македонски борци биле тајно предавани на Турците и гинеле во заседи или во нерамни битки. Жртви на таквата перфидна игра за господарење во Македонија биле бројни македонски револуционери, меѓу кои и водачот на Илинденското востание Даме Груев, организаторот на Крушевската република Никола Карев и други.

Во стабилизациониот период во годините по Илинденското востание ВМРО трасирале нови патишта на својата борба. На окружните конгреси и, посебно, на познатиот Рилски конгрес во 1905 година Револуционерната организација донела нови документи во кои како основа била зацртана бескомпромисната борба против сите надворешни пропаганди и вооружени чети и против Бугарската егзархија посебно. Посебен развиток и јакнење во

поилинденскиот период се до 1912 година бележи Революционерната организација во Серскиот револуционерен округ предводена од верниот следбеник на Гоце Делчев, легендарниот пирински цар Јане Сандански. Напорите на Революционерната организација, посебно во Серскиот округ, се изразиле во борбата за целосна самостојност на македонското револуционерно дело и за бескомпромисна борба против сите посегнувачи врз самостојноста на македонскиот народ. Организацијата во Серскиот округ станала бадем на македонската револуција против мошне перфидните и силно вооружени атаки на бугарската инфильтрација во Македонија. Со вакви насоки ВМРО ја дочекала и Младотурската револуција и контрареволуцијата во Турција во 1908 и 1909 година и, во новите услови на младотурската власт, на чело со Јане Сандански, ја преориентирала својата борба на внатрешен план, во самата Турција, по пат на нејзино демократизирање и македонскиот народ да дојде до своја самоуправа.

Демократизирањето на Турција, од познати причини, не успеало, а против новиот курс на т.н. отоманизација на разнонационалните народи во Турција, Македонската револуционерна организација, покрај политичката јавна борба, ја продолжила и старата вооружена борба против насилството и бесправноста над македонскиот народ. Таа борба била прекината со комплицирањето на настаните на Балканот, т.е. со војната на балканските држави против Турција, во која Македонија станала поприште на крвави битки за завладување и распарчување на нејзината вековна интегралност.

Во годините по Илинденското востание, во текот на Мирџштегските реформи и Младотурската револуција и настаните по неа, Турција ја покажала сета своја слабост и нејзиниот крај станал се поочигледен. Ова будно го следеле балканските соседи на Турција и Македонија и кога Турција влегла во војна со Италија и внатре во неа се разбранувале албанските бунтови, на Србија, Бугарија, Грција и Црна Гора им се пружила прилика да ги остварат своите дамнешни цели да ја разгромат Турција и да ги освојат нејзините балкански провинции меѓу кои и Македонија.

Остварувањето на овие цели можело да стане по пат на војна со која османските владетелци би биле изгонети од Балканот.

Контактите и сојузувањето помеѓу Србија, Бугарија, Грција и Црна Гора за акција против Турција завршиле со создавањето на познатиот Четворен или Балкански сојуз од пролетта до есента 1912 година.

Првиот чекор кон Сојузот бил Договорот за пријателство и сојуз помеѓу Србија и Бугарија, потпишан на 13 март 1912 година, кон кој бил додаден особено важниот за Македонија документ, Тајниот анекс, за кој било договорено под никаков услов да не се предаде на јавноста. Во член 2 од Тајниот анекс српските и бугарските освојувачи ја одредиле судбината на Македонија во идните настани кога во неа ќе биде ликвидирана власта на Турција. Притоа, Македонија речиси по права линија почнувајќи од Големиот Врв, северно од Крива Паланка, до бреговите на Охридското Езеро, била поделена на два дела: сето она што било западно од линијата би и припаднало на Србија, а таа се обврзала да не бара ништо источно од линијата на реката Струма и Родопите, зад кои се сложила со исклучителните права на Бугарија. Територијата меѓу линијата и Струма и Родопите била оставена како спорна зона и таа можела да добие евентуална автономија, но за нејзината судбина бил повикан да решава, како арбитер, рускиот цар. Српско-бугарскиот договор бил проширен со слични договори и со Грција и Црна Гора (во мај, септември и октомври 1912 година), со што бил создаден Четвртиот балкански сојуз против Турција. Договорите биле дополнети со воени конвенции со кои се прецизирале воените акции и фронтовските подрачја на секој од сојузниците одделно. Македонија била определена како фронтовско подрачје на српските, бугарските и грчките војски.

Првата балканска војна

Откако Турција го одбила формалниот ултиматум на сојузниците за реформи во Македонија, на 18 октомври владетелите на Србија, Бугарија и Грција и објавиле војна на Турција.

Уште од првиот ден на војната цела Македонија станала боиште на кое се судриле српските, бугарските и грчките, од една страна, и турските војски, од друга, Турската армија, на чело со Али Риза-паша, на север требало да ја брани Македонија

од Првата и Втората српска армија и од Седмата бугарска дивизија наречена Рилска, а на југ од Грчката армија. Во почетокот на војната Македонија била главно боиште. Сојузничките - српските, бугарските и грчките војски - ја нападнале турската војска со цел заокружување од север, исток и југ, со намера да ја разбијат во Македонија и да ја изгонат на исток кон Цариград. Во прочистувањето на Македонија, во судирите меѓу сојузничките и турските војски главните битки се воделе кај Куманово на 23 и 24 октомври и кај Битола на 17, 18 и 19 ноември 1912 година, меѓу српските и турските; во долината на Струма и во кресненско-рупелискиот проод во Источна Македонија, помеѓу бугарските и турските трупи; кај Јаџина и низ Јужна Македонија, помеѓу грчките и турските. Решавачките порази на турската војска и ги нанела српската војска во битките кај Куманово и Битола, од каде турските единици и голем дел од цивилното турско население, речиси, панично се повлекле низ Приморска Македонија, на исток кон Тракија и Цариград. Во прогонувањето на турските трупи српската војска ја зазела речиси цела Вардарска Македонија, бугарската Источна Македонија, а Грчката Приморска Македонија. На тој начин, по силата на победничкото оружје на Србија, Бугарија и Грција, Македонија била ослободена од петвековното ропство под османлиите и во времето од почетокот на војната (18.X) до склучувањето на примирјето со Турција (4.XI 1912) се нашла, окупирана и раздробена, под власта на српските, бугарските и грчките војски. Србија ја окупирала територијата: а) северозападно од разделничката линија (по Тајниот анекс) од Голем Врв (сев. од Крива Паланка) до Охридското Езеро; б) поголемиот дел од тн. "спорна зона" (на која и се "даваше" автономија) источно и југоисточно од линијата од Анексот до линијата Голем Врв - Злетовска Река - Овче Поле (меѓу Свети Николе и Штип), по реката Брегалница и понајуг од неа меѓу селата Пепелиште и Криволак, како и по реката Вардар се до Гевгелија, т.е. се западно од оваа линија. Во Гевгелија завладеал троен кондоминиум на српските, бугарските и грчките војски и власти. Јужната демаркациона линија меѓу Србија и Грција се протегала на запад од Гевгелија, преку планините Кожуф и Баба, преку Охридското Езеро до албанските планини. Бугарија ја окупирала територијата: а) сета зона источно од реката Струма (признаена од Србија по Договорот); б) дел од "спорната зона" (по Договорот) источно од линијата (демаркациона со српската окупирана територија) Голем Врв-Злетовската река - Овче Поле, реката Брегалница до Вардар меѓу Пепелиште и Криволак и по Вардар до Гевгели-

ја и јужно од неа, делејќи ја Нигрита со Грција до бреговите на Орфанскиот Залив на Егејското Море.

Грција ја окупираше територијата: поголем дел од Приморска (јужна) Македонија, на север до јужните линии на македонската територија окупирана од Србија и на исток до линијата (Гевгелија-Орфанскиот Залив) со Бугарија.

Со оваа поделба, Македонија ја загубила вековната целост и станала периферна територија на Србија, Бугарија и Грција.

Втората балканска војна

Со победата на сојузниците Македонија била ослободена од власта на османлиите, но, раздробена на три дела, била подложена на жестока денационализација со цел србизирање, бугаризирање и грцизирање на македонскиот народ. Режимите што ги вовеле српските, бугарските и грчките власти во деловите што ги завладувале нивните војски, по методите и средствата на поробување и прогонување на македонскиот народ не се разликувале и имале иста цел: секоја што побрзо и поцврсто да заседне во освоените области, а истовремено да ги искористи сите можности и "своите историски права" да се прошири на територијата завојувана од соседните партнери. Демаркационите линии меѓу српските, бугарските и грчките војски, уште од првиот ден на нивното создавање, покрај тоа што македонскиот народ, неговото живо тело, го раскинале и го поставиле во една исклучителна положба на три изолирани дела, истовремено станале нови фронтовски линии и жаришта на несогласија, расправи и војнички судири. До почетокот на Втората балканска-меѓусојузничка војна, во должината на демаркационата линија се воделе бројни расправи и воени судири меѓу српските и грчките војски, од една страна, и бугарските, од друга. Имало конфликти и помеѓу српските и грчките трупи. Такви судири и конфликти се случувале по должината на Злетовската Рена, во Свети Николе, во околината на Штип, покрај Брегалница, по долината на Вардар и кај Гевгелија, помеѓу српските и бугарските трупи и окупациони власти. Познат е и Леринскиот конфликт и грчкиот продор во некои села во Мариовско. Од Лерин српските трупи биле принудени да се повлечат, а против

грчките во Мариовско била испратена војничка и четничка по-
тера поради што тие се повлекле зад планините во Воденско
и Леринско. Посебно биле чести и жестоки судирите помеѓу
бугарските и грчките трупи по должината на демаркационата
линија по р.Струма од Дојран до Орфанскиот Залив и во триа-
голникот помеѓу Гевгелија, Дојран и Струмица. Првата тери-
торија била окупирана (неколку десетини села) од бугарските
и грчките трупи, а втората од сите тројца окупатори. Сите
тројца окупатори го истакнувале "своето право" на приоритет
на власта во односката територија базирано на "прводојде-
ност". Борбата на приоритетот на власта, всушност, ја крие-
ла вистинската освојувачка намера, да се заграба, уште пред
воспоставувањето на мирот, што се може повеќе македонска
територија. Се разбира, сите овие судири и борби за приори-
тет на освојувачите на Македонија се водела врз грбот на
македонскиот народ кој уште веднаш по "ослободувањето" ги
осетил сите ужаси на трикатната окупација на српските, бугар-
ските и грчките трупи. Големи маси македонски селани и гра-
ѓани почнале, уште веднаш по престанувањето на турската
власт, прогонувани од новодојдените окупаторски власти, да
бегаат од своите огништа, да се преселуваат од еден во друг
крај на Македонија или, најчесто, да емигрираат надвор. Без-
редијата и несигурноста создадени по поставувањето на де-
маркационите линии во Македонија, присутноста на големи кон-
тингенти на три непријателски настроени војски и, посебно,
терористичките акции на окупаторските полициски сили и спе-
цијално одмаздничките репресалии на националистичките четнич-
ки организации на српската тн. народна одбрана, бугарската
врховистичка и грчката четничка и скаутска организација, ма-
кедонскиот народ го ставиле фактички надвор од законот. Не-
го, тројцата окупатори го прогласувале за српски, бугарски
и грчки, и секоја пројава на отпор и непризнавање на новата
состојба жестоко ја казнувале. Крстосувачките одреди на Јо-
ван Бабунски, Василие Трбиќ, Воин Поповиќ-Вук и други, раз-
ните грчки "напетани" на андартските терористи и разните
бугарски врховистички војводи и четници, во докажувањето на
великосрпските, великогрчките и великобугарските "национал-
ни идеали" во Македонија, сееле страв и ужас меѓу невиниот
македонски народ. Тие се труделе да го убедат дека е "осло-
боден" и припоен кон "татковината" Србија, Грција и Бугари-
ја. Сета таа денационализаторска политика и натпревар за
што поголемо и потрајно завладување на македонските терито-
рии воделе кон отворен војнички судир помеѓу сојузниците во

војната против Турција. Причините се акумулирале. Покрај изнесените внатрешни, се натрупувале причините и на надворешен план, во балкански и европски размери. Големите сили не биле индиферентни спрема настаните и нивниот развој по поразот на Турција и проширувањето на Србија, Бугарија и Грција во нејзините бивши територии Тракија, Албанија и Македонија. Посебно била незадоволна Австро-Унгарија од проширувањето на Србија во Македонија и Албанија и нејзиното избивање на албанскиот јадрани брег. Проширената Србија и го попречувала планот за продор на исток во Повардарјето и кон бреговите на Егејското Море. Русија, исто така, не била задоволна од продорот на Бугарија во Тракија во правецот кон Цариград. И Англија и Франција сакале да зачуваат што се може повеќе од своите економски и политички позиции во бившите турски провинции, сега во составот на проширените балкански државички. Од посебна важност за силите на Антантата и Централните сили биле прашањата за иднината на пристаништата Солун и Кавала, околу кои постоеле непремостливи пречки и несогласија меѓу Грција и Бугарија. Посебно, и со сета своја сила, избил проблемот на иднината на Албанија. Нејзините националноослободителни сили воделе упорна борба за ослободување и создавање независна албанска држава. Моменталната положба и одговарала на Австро-Унгарија која, помагајќи го албанското движење, настојувала Албанија да ја задржи во својата сфера на влијание. По прашањето за автономија на Македонија (по Тајниот анекс од српско-бугарскиот Договор за сојуз од 1912 година), руската дипломатија, со цел да го зачува Балканскиот сојуз, се трудела да ги одоброволи Србија и Бугарија него да го решава рускиот цар. Меѓутоа, српските и бугарските окупатори во Македонија не сакале да го покретуваат тоа прашање, сакајќи да ги зачуваат и прошират стекнатите позиции во освојената и разделена Македонија. Откако турската војска и власт биле изгонети од Македонија и додека уште се воделе борбите со бугарската војска во Тракија (започнати во средината на декември 1912 година), Турција, опирајќи се на Антантата, предложила да се склучи мир, со задржување на бившите поседи со тоа што на Македонија би и дала полна автономија под суверенитет на султанот и под заштита на големите сили. Се разбира дека оваа задоцнета "добра волја" на Турција не наишла на никаков одзив кај победниците. Судбината на Македонија тие ја решавале со своите оружја. Една од најважните одлуки на Лондонската мировна конференција

Од крајот на декември 1912 година било давањето право на создавање албанска независна држава. Ова било постигнато со посебно инсистирање на Австро-Унгарија, која со тоа ја постигнувала својата цел: зацврстување на своето влијание во тој дел од Балканот и што и било моментално најважно, Србија да ја евакуира од Албанија и да ја повлече од Јадранскиот брег. Иако не со радост, Србија била принудена тоа да го стори. Загубувајќи ги албанските територии и излезот на море, Србија побарала од Бугарија компензација во Македонија. Таа барала проширување во Повардарјето и Источна Македонија со воспоставување стратегиски граници по должината на источните планини преку кои и денес минува границата помеѓу СФРЈ и НР Бугарија. Со постојните несогласувања и напнатост помеѓу Србија и Бугарија и Бугарија и Грција во Македонија (околу демаркационите линии и за приоритет во власта во Гевгелија, Струмица, Св.Николе, Дојран, Кукуш, по должината на реката Струма, за Кавада и посебно за Солун) и, особено, последново барање на Србија за ново проширување во Македонија на сметка на загубената Албанија, односите со Бугарија се заостриле до таа мерка, што меѓусебната војна меѓу бившите сојузници (веднаш по окончувањето на Лондонската конференција на 30 мај 1913 година) била неминовна и во прашање биле денови. Србија, Грција и Бугарија во ова време засилено се готвеле за меѓусебна војна за прераспределба на македонската земја. Бугарија, под заштита и со изобилна помош на Австро-Унгарија, се готвела да ги истисне своите партнери и сама да ја завладее цела Македонија. Србија и Грција го готвеле истото. За да ја зајакнат својата врска и позициите во Македонија, тие веднаш по склучувањето на мирот со Турција (на Лондонската конференција) меѓу себе склучиле таен договор (на 1.VI. 1913) за војна против Бугарија и за остварување на своите територијални претензии во Македонија. Обидите на Русија да ги смири сојузниците, останале залудни. Бројните инциденти и судири по должината на демаркационата линија помеѓу српските и бугарските, и грчките и бугарските трупи, на 29 јуни 1913 година, со нападот на бугарските трупи на српските позиции, се претвориле во отворена војна. Така започнала Втората балканска-меѓусојузничка војна, која од 29 јуни до 10 август 1913 година се водела во Македонија, заради нејзината прераспределба помеѓу Србија и Грција, од една страна, и Бугарија, од друга. Оваа војна била мошне жестока, со бројни геноцидски ексцеси, ретки во историјата. Борбите се воделе, главно, во Источна Македонија, околу Крива Паланка, по должината на Злетовската Река, во Овче Поле, по Брегалница,

во Криволак, Повардарјето и по долината на Струма во Кукуш-
но, Рупелската Теснина и на други места. Војната завршила
со катастрофален пораз на Бугарија (во меѓувремето нападната
и од Романија и Турција) и со потпишување на познатиот Букурешки мир на 10 август 1913 година. Според него, Македонија
била прераспределена. Победената Бугарија се повлекла и за-
држала само 5 околии, т.е. денешна Пиринска Македонија и
Струмичката околија. Србија и Грција си ги поделиле сите дру-
ги македонски територии. Новата меѓудржавна граница помеѓу
Србија, Бугарија и Грција се протегала низ нови предели, за
разлика од поранешните демаркациони линии.

Поделбата на Македонија помеѓу Србија, Бугарија и Грција со
Букурешкиот мировен договор била всушност санкција на воени-
те постигања на балканските државички во војната против Тур-
ција. По тој мир, Македонија и државно-правно влегла во
составот на трите балкански држави. Во наредните месеци, со
деловите на Србија, Бугарија и Грција, Македонија и офици-
јално анектирана во составот на споменатите држави. Со
тоа формално престанала војничката окупација, меѓутоа, режи-
мите на воено-полициските апарати на Србија во Вардарска, на
Бугарија во Пиринска и на Грција во Егејска Македонија ис-
цело го задржале системот на управување на војничката окупа-
ција од пред Букурешкиот мир. Теророт, насилијата, денацио-
нализацијата, асимилацијата и физичкото истребување на Маке-
донците станале систем и секојдневје.

Со сите последици на грабачки војни - Првата балканска од
18. октомври 1912 до 30 мај 1913 година и Втората меѓусојуз-
ничка од 29. јуни до 10. август 1913 година, а потоа и наста-
ните до почетокот на Првата светска војна, летото 1914 годи-
на и до воспоставувањето на Македонскиот фронт есента 1915
година оставиле неизбришливи, катастрофални траги во животот
на македонскиот народ. Турскиот аскер и башибозук, при сво-
ето повлекување есента 1912 година од Македонија, изгореле
стотици села, градски маала и чаршии. Тоа го правеле и побед-
ничките српски, грчки и бугарски војски и, посебно, четници-
те од т.н. Народна одбрана, врховистичките чети и андартите.
Во Меѓусојузничката војна летото 1913 година, според подато-
ците на Карнегевата комисија, само во Југоисточна Македони-
ја од страна на грчките и бугарските војски биле убиени не-
колку илјади Македонци, Турци и Грци и биле изгорени околу
16.000 куќи (градовите: Кукуш, Серес, Нигрита и неколку де-

сетици села и помали гратчиња и населби). Српските војски и четниците извршиле слични акции во Источна Македонија која ја презеле од бугарските окупатори. Македонското стопанство било напълно разурнато, а населението подложено на пљачкосување и разнесување. Еден од бројните документи за ова е мошне еклатантен: во почетокот на ноември 1912, во Лерин цели ноќи се кршеле врати и кепенци на дуќаните. "Чаршијата била панаѓур, а војниците панаѓурџии..., собрани во групи по кошињата, делеле меѓу себе разни опљачкани предмети... Тие цела ноќ ги напаѓале дуќаните...". За ваквите пљачки говорат и бројни други документи. Такви станувале во Велес, Скопје, Битола, Прилеп и низ сета окупирана територија на Македонија поради што занаетчиството, трговијата, стопанството и други стопански дејности и услуги речиси напълно замреле. Тоа било особено изразено во градовите покрај демаркационите, т.е. новите гранични линии, како Битола, Гевгелија, Дојран, Петрич, Охрид и други. Вардарска и Пиринска Македонија останале отсечени од Солун. Градовите на Приморска Македонија, како периферни градови на Грција, ја доживеале истата судбина. Сепак, најтрагичната последица од балканските војни за македонскиот народ е губењето на неговата национална интегритетност. Национално-револуционерните предводнички сили биле, исто така, разбиени и најжестоко прогонети од новите режими во Македонија. Тие во огромен дел биле принудени да ја напуштат Македонија и во емиграција да ја продолжат борбата за ослободување на својата татковина. Голем дел од нив, затечени во Македонија, биле прогонувани, затворани и ликвидирани по српските и бугарските затвори и грчките острови. Една од најскапите жртви на поробувањето и делењето на Македонија е убиството на Јане Сандански од страна на бугарскиот двор. Македонскиот народ по 1912 година останал раздробен меѓу три поробувачки режими, кои со сè какви средства се труделе да ја обезличат неговата национална самобитност. Великосрпската, великобугарската и великогрчката буржоазија, Македонците во своите делови ги прогласиле за "Срби", "Бугари" и "Грци" (т.е. Славенофони Елани). Тоа биле резултатите за македонскиот народ од Првата - "ослободителна" балканска војна во 1912 - 1913 година.

Првата светска војна

Првата империјалистичка светска војна избувна во летото 1914 година. Започната за повторна поделба на светот помеѓу Антантата и Централните сили, таа уште од првиот ден ги поларизираше и ги вовлече и малите балкански државички Србија, Бугарија и Грција, кои влегоа во војната на страната на завојуваните блокови. Всушност, војната започна на најневралгичната точка на империјалистичките интереси на големите сили во тоа време, на Балканот. Судирот помеѓу Австро-Унгарија и Србија се претвори во светска војна.

Македонија, разделена на три дела, периферија на Србија, Бугарија и Грција, претставуваше најневралгична територија за нивните односи, како и нерешено воено-политичко и стратегиско прашање помеѓу завојуваните сили на Антантата и Централните сили.

Завојуваната Србија, уште во 1914 и 1915 година, во текот на војната со Австро-Унгарија и до судрувањето со Бугарија есента 1915 година, во редовите на својата војска регрутирала 44.496 Македонци и ги испратила на фронтот против Австро-Унгарија во Западна Србија, да се борат за интересите на српската буржоазија. Голем број Македонци на разни начини одбегнувале да се борат во српската војска. Српската управа во Македонија, до есента 1915 година изразена како чисто воено-полициски режим наметнат над македонскиот народ, својата егзистенција во Македонија морала да ја одржува со воена сила. Таа била во перманентна борба против реваншистичките упади и провокации, особено во почетокот на Првата светска војна, како и со бугарските вооружени четнички одреди. Последниве доаѓале од Бугарија, вршеле разни провокации, особено врз железничките јазли по долината на Вардар, со цел да држат поголеми контингенти од српските трупи во Македонија, за да им олеснат на своите австроунгарски сојузници. Српските воени единици, полицијата и четниците од тн. Народна одбрана, во неможност да ги спречат ваквите упади и директно да ги казнат провокаторите, жестоко се нафрлувале врз месното население и вршеле масовни малтретирања, прогони и масакри на бројни Македонци, Турци и Албанци, наводни "бугарашки" и "јатаци" на бугарските злосторници. Запаметени се злос-

торствата на четниците, војската и полицијата во Источна Македонија (Штипско, Радовишко, Пехчевско, Кочанско, Кратовско) и Повардарјето кое во "прогонувањето" на "бугарашите" опустошиле цели села и истепале многу луѓе. Со својата жестокоост посебно се истакнуваат репресалиите врз македонскиот народ што ги извршиле српските власти во пролетта 1915 година, по упадот на бугарските чети познат под името Валандовската афера. Прогоните и теророт врз македонското население биле толку страшни што за нив дознала и целокупната европска и светска јавност. Упадите на бугарските провокатори во Македонија под Србија и ангажираноста на српските војски во неа, во некои официјални српски воени документи се наречени "мала војна" која траела напоредно со војната против Австро-Унгарија во Западна Србија. Таквата положба во Македонија траела до есента 1915 година, кога под притисок на австро-унгарските, а од 14 октомври и на бугарските трупи српската војска била разбиена и принудена на повлекување преку Албанија на островот Крф и во Грција. Во краткотрајната војна на територијата на Македонија дошло до значајни битки на Криволак, во Велес и на други места во кои српските трупи биле разбиени. Со поразот на Србија есента 1915 година, Македонија (дотогашниот дел под Србија) паднала под бугарска окупација. Во мај 1916 година Бугарија, со помош на Германија, својата окупација ја проширила и во југоисточните области на Македонија, т.е. источно од Струма. Обидите на дебаркираните во Солун и Приморска Македонија француски и англиски трупи да и помогнат на српската војска во Македонија есента 1915 година во војната со Бугарија останале без резултат. Сепак, француските и англиските трупи и преостанатите подзасилени и реорганизирани српски трупи (пролетта 1916 година) на територијата на Приморска Македонија создале своја окупациона зона, претворајќи ја (и против противењето на моментално божем неутралната германофилска, немојна во дадениот момент да се спротивстави, Грција) во силен војнички фронт против бугарските и германско-австроунгарските трупи по должината на реката Струма и по линијата на српско-грчката граница (по Букурешкиот мировен договор во 1913 година). На тој начин, по должината на оваа линија, пролетта 1916 до есента 1918 година се одржувал Македонскиот фронт (познат уште под името Солунски фронт). Во текот на неговото постоење, во Македонија, во должина од 450 километри, од Охрид до Орфанскиот Залив се натрупале околу 1.200.000 вој-

ници на Антантата и Централните сили кои воделе упорна позициска војна, пустошејќи ја македонската земја и сеејќи смрт меѓу недолжното македонско население, кое штотуку ги беше преживеало двете балкански војни. Од јужната страна на фронтот во Приморска Македонија (во грчка државна територија), со централна база во Солун биле трупите на Антантата: француските, англиските, италијанските, руските, грчките и српските; од северната страна во Вардарска и Југоисточна Македонија (источно од р.Струма) биле трупите на Централните сили: германските, австроунгарските, бугарските и турските. Фронтовската линија Македонија ја делела на две окупациони зони: јужна-под окупација на трупите на Антантата (со командувачка улога на францускиот командант на Источните војски) и северна - под окупација на германските и бугарските трупи (со командувачката улога на германскиот фелдмаршал Макензи).

Положбата на македонскиот народ под германскобугарската окупација и онаа на силите на Антантата била крајно тешка. Целата македонска територија била претворена во огромен војнички и стопански логор од каде што се црпеле сепакви материјални богатства за одржување на окупаторските војски и самиот фронт. Бугарските окупатори извршиле насилна регрутација на 33.046 Македонци, Турци и Албанци само во тн. 11-та македонска дивизија и уште еден друг поголем број во разни други единици. Покрај насилната регрутација, Македонците биле насилно праќани и во принудни работни бригади за изградба на разни воени и други објекти. Во мошне тешките работни услови, под војнички стражи, со мизерна исхрана и без никаков паричен надомест, бројни Македонци ги оставиле своите коски по окупаторските градилишта. На територијата на Приморска Македонија Антантините окупатори вовеле тотална контрола на движењето на македонското население. Во некои реони движењето било сосема забрането. Слична ситуација владеела и во северната окупациона зона, посебно во реонот меѓу Градско, Прилеп, Битола, Гевгелија и Дојран. Окупаторите во обете зони спроведувале тотална реквизиција на сите земјоделски, сточарски и други прехранбени производи. Реквизициите се изведувале, по правило, со сила. Од ова особено тешко настрадал сточниот фонд на македонските селани. Редовните "нарјади" се одземале до најмалиот минимум. Често на производителите не им останувало ништо што предизвикувало перманентен глад. Во многу реони, посебно во пасивните краишта на Западна Македонија,

од глад умреле многу луѓе, особено деца и старци. Немаштијата и гладот предизвикале ширење и на разни болести. Селата и градовите покрај фронтовската линија, па и подалеку од неа, биле постојано бомбардирани од обете завојувачки страни, било од нивните артилтерии или од авиони. Од лицето на земјата, поради бомбардировките, исчезнале бројни села. Тешко настрадала Битола, која од 19 ноември 1916 до 31 декември 1917 година била бомбардирана со 13.415 (германски и бугарски) разурнувачки, запаливи и гасноотровни проектили. Биле убиени 508 лица, главно жени, деца и старци, 753 биле ранети, 3198 згради биле делумно или целосно урнати или изгорени. До крајот на војната, овие жртви сепак, биле удвоени. Битола, која во почетокот на војната имала околу 28.000 жители, во текот на војната опустошела. Тешко настрадале и Лерин, Воден, Гевгелија, Кукуш (уште необновени од Втората балканска војна), Солун, Прилеп, Градско, Кавадарци, Неготино (бомбардирани од Антантините сили) итн. Некои од овие градови просто биле срамнети со земјата. Во ваква положба македонскиот народ го дочекал и крајот на Првата светска војна. Пробивот на Македонскиот фронт Антантините трупи го извршиле во септември 1918 година со познатите борби на Добро Поле. Прогонувајќи ги германските и бугарските трупи од Македонија, тие извршиле реокупација на деловите што до 1915 и 1916 година и припаѓале на Србија, односно на Грција. Во Вардарска Македонија повторно бил воспоставен стариот српски апарат на власт (од пред повлекувањето од Македонија есента 1915 година), а кон крајот на 1918 година, тој дел од Македонија станал составен "национален" дел на Србите, Хрватите и Словенците. Приморска Македонија и останала на Грција, а Пиринска Македонија со Струмичката околина на Бугарија. Оваа поделба на Македонија и нејзиниот иден статус биле утврдени и на Версајската мировна конференција во 1919 година. Трите дела на Македонија, со одземање на Струмичка околина од Бугарија (од стратегиски причини) и давање на Кралството на Србите, Хрватите и Словенците, биле признаени како составни делови на гореспоменатите држави. Македонскиот народ не бил признат а бил оставен на денационализаторската политика на великосрпските, великогрчките и великобугарските властодршци кои се стремеле што поскоро да го обезличат и физички да го истребат.

Со Версајската конференција во 1919 година завршила шестгодишниот период на војни во и заради Македонија. Шест години

се бореле меѓу себе балканските империјалисти и нивните европски протектори за завладување на клучните позиции во Македонија и за хегемонија на Балканот. Шест години македонскиот народ крвавел под ударите на окупаторите и опстојувал, (често борејќи се за голата физичка егзистенција), и собирал сили да ја продолжи започнатата борба за ослободување и создавање своја национална независна држава. Оваа борба неговите нови поробувачи, со својата интервенција во Македонија во 1912 година, ја прекинале со насилство.





Илинденка Петрушева

ФИЛМОТ ГИ ПРАВИ ПРВИТЕ ЧЕКОРИ

Почетокот на историјата на филмот го означува датумот 28. декември 1895 година, кога во подрумот на Grand Café, на парискиот булевар Капусин, браќата Лимиер (Луј и Огист) ја одржаа првата филмска претстава. И покрај првичните скептични оценки дека новиот изум нема да има долг век на траење, филмот од година во година се повеќе и се поуспешно го изборуваше своето место во новото столетие.

Ќе се обидеме во овој прилог, сосема накусо, да ги набележиме најзначајните моменти од развојот на светскиот филм во првите години од неговото постоење.

Браќата Лимиер, чијшто изум набрзо ќе стане главна атракција во Европа, ќе развијат широка мрежа на сниматели кои ќе го крстосуваат овој континент, снимајќи притоа најразновидни документарни филмски материјали. Но публиката, разгалена и љубопитна за се понови и поразновидни доживувања, наскоро ќе се презасити од веќе здодевните Лимиерови репортажни филмови и, така, пионерот на светскиот филм некаде по 1898 година ќе го напушти филмското производство и ќе ја продолжи својата работа само како производител на филмски камери и проекциони апарати.

Публиката бараше нешто ново, нешто повеќе од едноставното "отпечатување" на секојдневниот живот. Тоа ново ќе го донесе Жорж Мелиес, таткото на филмската поетика, кој ќе доживее успех со своите фантастични филмски студии, исполнети со безгранична фантазија, трикови... Така Мелиес прв ќе покаже дека филмот со своите средства, не само што може да ги регистрира настаните туку и да раскаже едно дело на фантазијата, што зборува дека Мелиес открил дека филмот како средство на изразување може да се споредува со театарот и литературата. Ова откритие, скоро исто така значајно како и самиот технички изум за прв пат укажа на вистинската вредност и општественото

значење на филмот.

Во Франција наскоро се појавува уште едно снажно филмско претпријатие, она на Шарл Пате (Charles Pathé). Оваа фирма успева во периодот помеѓу 1903 и 1909 година да постигне апсолутен монопол во сите европски земји, па дури и во САД. Организацијата и раководството на својата филмска фабрика Пате му ја доверува на бившиот вариететски артист Фердинанд Зека (Ferdinand Zecca), кој станува семоќен во тоа производство - тој едноставно е и сценограф, и режисер, и писател, и главен артист! Меѓу позначајните достигнувања на францускиот филм е појавата и творештвото на комичарот Макс Линдер, кој од 1907. година станува звезда на Патеовите филмски комедии.

Во Франција, во исто време, работат уште два значајни продуцента: акционерското друштво Гомон (Societe Gaumont), коешто го ангажира популарниот и сестран режисер Фејад (Feuillade) (од чиј опус е интересна серијата криминалистички филмови за Фантомас) и претпријатието Еклер (Eclair).

Англија беше единствена земја во Европа која во почетокот на ова столетие разви сопствена индустрија без влијание на француските продуценти. На чело на таканаречената Брајтонска школа стоеја продуцентите Вилијам Пол (William Paul), Џејмс Вилијамсон (James Williamson) и други. За Вилијам Пол работи режисерот Алфред Колинс кој во 1905 година го режира филмот "Бунтот на морнарите на рускиот крстоносец Потемкин". Опаѓањето на англискиот филм, односно на Брајтонската школа (којашто е пионер на основните форми на филмскиот јазик) започнува во 1902 година кога Французот Пате, со својот силен монопол, ги руши позициите на англиските продуценти. Од оваа криза единствено се извлекува Чарлс Урбан кој во 1903 година формира сопствена фирма Urban Trading. Чарлс Урбан е Американец кој емигрирал во Англија под притисок на Едисоновите адвокати и како, филмски човек не верувал многу во играниот филм. Неговата девиза била: "Ви го презентираме светот" и своите напори ги насочил кон филмската репортажа. Негови репортери и дописници биле Армесон Смит, Џорџ Роџерс, Рајдер Набл, а најинтересен меѓу нив е, без сомневање, Французот Мезгиш кој во 1905 година ги снимил првите сцени од руската револуција. Се претпоставува дека еден од овие Урбанови репортери во 1904 година, во Белград, го снимил крунисувањето на Петар Караѓорѓевиќ (филмот се наоѓа во Кинотеката во Белград). Од актив-

носта на Урбан ќе ја споменеме и првата серија на научни филмови, под наслов "Невидливиот свет". Во 1905 година, од фирмата "Urban Trading", постариот брат на Милтон Манакс, Јанакс, ја купува филмската камера "Bioscope Camera No 300".

Во 1905 година и во Италија започнува домашното филмско производство. Своите првични успеси италијанскиот филм ги доживува со филмовите "Освојувањето на Рим" (La presa di Roma - 1905) на режисерот Филотео Албертини и "Последните денови на Помпеја" (Gli ultimi giorni di Pompei - 1908) на бившиот фотограф Амброзио.

Во годините на Првата светска војна процвет доживува данското филмско производство под раководство на фирмата "Nordisk Film", формирана во 1906 година од Уле Улсен, бивш магионичар. Во 1895 година, во Германија браќата Складановски ги прикажувале своите филмови, но тие биле доста под нивото на Лимиеровите филмови. Дури во времето на Првата светска војна владата на германскиот Рајх почнала да покажува поголем интерес кон филмот и почнала да го помага филмското производство. Од другата страна на Атлантикот, во САД, на 16. април 1896 година е одржана првата филмска проекција со проекциониот апарат што го произвел Томас Едисон. Неговата фирма ги произведувала и филмовите што биле прикажани. Од тој момент филмската индустрија во САД ќе земе силен замав. Во првите години, филмови произведувале компаниите "Едисон", "Бајограф" и "Витаграф", но набрзо, поради се поголемата побарувачка, ним им се приклучиле голем број производители. Додека европските филмски творци во своите филмови експериментирале во повеќе правци, американските режисери во најголема мерка се приклониле кон реалистичниот филм. Веројатно најинтересните експерименти што се појавиле во американскиот филм во овој период потекнуваат од фирмата "Витаграф" каде што работел режисерот Стјуард Блектон (Steward Blackton). Во 1905 година Блектон постигнува успех со филмот "Рафлес, центлмен-провалник" и веднаш потоа "Витаграф" гради огромно филмско студио во кое биле снимани повеќе филмови истовремено. Нешто подоцна Стјуард Блектон ја започнува реализацијата на својата позната серија филмови "Сцени од вистинскиот живот" со која американскиот филм го доживува својот прв значаен уметнички подем.

Но, без сомнение, најзначајните чекори американскиот филм ќе ги направи преку творештвото на Едвин Портер и Дејвид Грифит.

Портер започнал да работи за компанијата на Едисон во 1896 година и до 1902 година снимал разни настани од секојдневјето. Во 1902 и 1903 година Портер ќе ги реализира филмовите "Животот на американскиот пожарникар" (The Life of an American Fireman - 1902) и "Големiot грабеж на возот" (The Great Train Robbery - 1903), во кои ги наоѓаме почетоците на користењето на дејствие и монтажа во американскиот филм. Во овие години започнува со работа и Дејвид Ворк Грифит, но во компанијата "Бајограф", како артист и сценарист. Дури во 1908 година ќе добие можност да режира - тоа ќе биде филмот "Авантурите на Доли". За шест години, значи до 1914 година, за компанијата "Бајограф" Грифит ќе сними преку четиристотини филмови. Ова за него ќе биде добра подготовка за во 1915 и 1916 година да ги реализира своите капитални дела, автологиските филмови "Раѓањето на една нација" и "Нетрпеливост".

Во почетокот на ова столетие и во многу други земји во светот започнува филмско производство, но тоа е претежно од локално значење. Првите филмови кај нас се прикажани во Белград во јуни 1896 година во кафеаната "Златен крст". Во тој период територијата на нашата земја ја крстосувале многубројни репортери на странските филмски компании, а во 1905 година, на адреса на Милтон Манакс - Битола пристигнува "Камерата No 300"...





Павле Константинов

МИЛТОН МАНАНИ
(1880-1964)

Милтон Манани е роден во многудетното семејство на Луша и Димитрие во Авдела на 5 септември 1880 година. Родното село на Милтон се наоѓа на прекрасните падини на планината Пинд, всадено како орловско гнездо меѓу многулетните борови, што се извишуваат кон небесното синило. Тоа, според неколкумина патеписци, беше летна оаза на многубројни номади, кои летните месеци ги минуваа на планинските пасишта на Пинд, а во зимскиот период се спуштаа со своите стада кон југ. Вакъв живот водеше и семејството на Милтон. Неговиот татко имаше поголем недвижен имот и големо стадо, па затоа беше познат земјоделски стопан и сточар.

Милтон своето детство безгрижно го помина во игри со сестрите и братот, на прекрасните селски пасишта. Дел од времето го поминуваше скришум врз плеќите на некој коњ. Оттука потекнуваше и неговата неизмерна љубов кон коњите што го следеше, речиси, во текот на целиот живот.

На соодветна возраст татко му го запиша во селското училиште, што го заврши без поголеми напрегања. Образованието го продолжи во Јанина, во Романската гимназија, што ја напушти пред да го заврши вториот клас. Милтон потоа го продолжи своето "образование" во ателјето на неговиот брат, што Јанани го имаше отворено во Јанина на 28 март 1898 год. Таму започна постапно да навлегува во тајните на професијата на која ќе и го посвети целиот свој живот. Милтон брзо ги совлада сите тајни на фотографирањето и навистина стана врвен фотограф.

Наспоредно со тоа стана ненадминат хроничар на своето бурно време, во кое веќе се насетуваа настаните што ги донесе величествената 1903. Тој беше вклучен во ТМРО и во неа активно работеше уште од 1900 год.

Меѓутоа, клучен момент во животот на Милтон претставуваше 1905, кога Јанани ја купи кинокамерата BIOSCOPE. Со неа

браќата Манани ги снимаја првите филмски кадри на Балканот. Пред нејзиниот објектив подоцна продефилираа неколку крунисани глави и низа истакнати личности, како претседатели на влади, министри, генерали, митрополити и други (Мехмед V Решад, кралот Александар I Караѓорѓевиќ, грчкиот крал Константинос, Никола Паша, Франс д'Епере, Голц Паша, Варнава, Јосиф, Николај итн.).

Камерата со регистарскиот број 300 забележа и дел од поилинденската голгота на македонскиот народ. Таа навлезе во турските зајани и под бесилките. Ги регистрира и моментите од Младотурската револуција, поточно влегувањето на дел од илинденските встанички чети по прокламираната амнестија, потем настаните на чие чело стоеше слободоумниот Нијази бег итн.

Благодареејќи на својот немирен дух, Милтон со кинокамерата остави и вонредно богат етнолошки материјал. Неповторливи се неговите кадри од панаѓурите во Авдела и Периволи, развиорените ора, неколкуте свадби, изработката на килими, празнувањата на верските празници и низа други обичаи на неговите соселани и современици. Шеесет и седумте филмски материјали што ги снимаја Милтон и Јанани ги потврдуваат браќата како врвни документаристи на своето време. Но, во деновите на големата економска криза што почна да го потресува светот триесеттите години на овој век, браќата Манани камерата ја употребуваа и како средство за егзистенција. Од тоа време потекнуваат нивните филмови на кои е прикажана свадбата на битолчанецот Петар Герас и свадбата на прилепчанецот Ристо Зердевски.

Милтон трајно се насели во Битола во 1905 год. Кон крајот на годината, откако во градот пристигна и Јанани, браќата го отворија заедничкото фотографско ателје на Широк сокан. Тоа беше на 8 декември 1905 и оттогаш тие станаа регистратори на бројните настани што се случуваа околу нив. Снимките што ги оставија претставуваат извонредно значаен документарен материјал.

Во периодот од септември 1916 до почетокот на 1919 год, ателјето во Битола не работеше. Во текот на тоа време Јанани живееше во Пловдив, каде што беше интерниран по судскиот процес против него во почетокот на 1916 год. Затоа работата во ателјето беше обновена дури откако Јанани се врати од Буга-

рија. Во почетокот на 1921 год, браќата отворија и свое кинo во Битола. Претставите беа организирани под отворено небо се додека не беше изградена првата наменска кинозграда во градот во 1924. Работата во киното одеше мошне добро во прво време. Но, браќата се повеќе почнаа да запаѓаат во економски тешкотии. Поради тоа беа принудени киното да го дадат под наем. Епилогот на оваа нивна "авантура" се случи во 1939, кога киното се запали и изгоре.

И во текот на Втората светска војна Милтон продолжи со својата работа. Неговата фотокамера беше нем сведок на влегувањето на окупаторите во Битола, но и на нивното срамно повлекување.

Од браќата Милтон и Јанаки Манакви вкупно останаа 5.808 фотографии и приближно уште толкав број негативи. Од првиот јануарински период на нивната фотографска дејност вкупно се зачувани 370 пози, што ги снимиле тие во 41 населено место. Другите 5.438 фотографии Милтон и Јанаки ги снимиле во уште 83 населени места. Од овој број 5.335 беа снимени во различни етапи на битолскиот период, а 103 фотографии во Бугарија, додека Јанаки се наоѓаше во интернација. Поголем број од овие фотодокументи зборуваат за разни аспекти на општествено-политичкиот, културниот, стопанскиот и друг живот на градот.

Општо земено, наследените фото и кинодокументи од браќата Манакви, се уште не се достатно валоризирани. Меѓутоа, неспорен е фактот дека тие претставуваат ненадоместливо богатство - исклучително значаен материјал за дозакружување на локалната историја на Битола, на историјата на македонскиот народ и народностите што живеат во Македонија, па и пошироко, односно на историјата во универзални рамки.

По ослободувањето на земјата, Милтон меѓу првите започна да ги бележи настаните од социјалистичката изградба. При посетата на Претседателот на Републиката Јосип Броз Тито на градот во 1957 год., тој го овековечи овој момент, горд што во неговата богата колекција се најде и ликот на најголемиот син на нашите народи.

Милтон прекина со снимање во 1961 год. и оттогаш па се до неговата смрт во раните утрински часови на 5 март 1964 год., живееше со безбројните спомени...



7

Ж

ф

14 Септ. 1921 г.

ДРАМА

ЖУТИ ДЕМОН:

У 4 ВЕЛИКИХ ДЕЛОВА

Филм је са Хрватским
обраћањем.

14 ЖИВ ВАЛЕС (из 1921)
Заступајући уметници из Београда

Позетак I пр.

у 3/4 час п.п.

14 (June 1951)

ДВА

ЖАТН ДЕМОН

А. А. БЕЛЫХ

См. в журнале

СОВЕТСКИЙ

1951 г.

Том 1

№ 1



Томислав Османли

CINEMATOGRAPHIE MANANCI или
компаративни одредувања на својствата на камерата - султан

Често пати сме мошне претенциозни кога се обидуваме да ја ревалоризираме историјата, посматрајќи ја, се разбира, секогаш од својот историски светоглед. Тука не се работи, името, само за резултат на новите аспекти на теориското гледање што сосема изворно ги воспоставува секоја епоха и нејзиниот доминантен теориско-естетички сензибилитет, туку едновременно и за еден специфичен историски процес кој во некоја рака се вообличува во еден секогаш можен "фатаморгански синдром", еден феномен, поправо, кој во битието на нештата, низ временското дистанцирање "открива" нови својства, од една страна, навистина, продлабочувајќи ги свесните сознанија за дадениот историски феномен, но од друга, мисловно мистифицирајќи го токму во оној степен во кој сознајно го демистифицира. Така, онаа теоретска вистина што се обидува да го досегне феноменот "онаков каков што е", да го спознае феноменот "по себе", на некој начин (дури и надвор од рестриktivноста на Кантовиот спознаен механизам) дополнително го "усложнува" оној негов дел што филозофијата го кондензирала во синтагмата на битието осознаено "за нас". Ова двојно својство на теоријата на историските збиднувања и процеси, всушност, е даденост на која секогаш треба да се смета, но, едновременно, постојано да се прочистува од мистифицирачката полуција којашто во процесот на што повистинитото восприемање на самиот историски феномен се остварува во нашата "тео-

ретизиращка" свест. Тоа е, несомнено, процес што, од една страна, е израз на историската прогресија на нашите односи кон одредени појави и феномени, и во неа се исцрпуваат оние "стојни" вредности на дадениот феномен кои задржуваат определени валери и дејствености и во нашето време; од друга страна, пак, наш свесен, научен интерес е да ги дознаеме валерите на дадениот феномен не онака како што тие изгледаат денес туку, пред се, онака како што "изгледале" некогаш, во времето на полната историска актуелност на феноменот. На сличен начин, историскиот однос што започнуваме да го создаваме и продлабочуваме од оваа историска дистанца кон едно конкретно дело, имено, кон делото на филмскиот снимател Милтон Манак, навистина започнува да дејствува на теоретската фасцинација којашто на неговото дело му дава нови значења. Започнува да се ревалоризира делото на Манак од нови аспекти, неговите снимки се посматраат низ призмата на филмската естетика и естетичната аксиологија кои денес се мошне актуелни, започнува дури да се фетишизира историското значење на кинематографските регистрации и на личноста на Милтон Манак. Понекогаш, делото на овој филмски репортер започнува да се осодружува со такви конотации коишто, не ретко, се апсурдни и кои најнапред се обидуваат да најдат строг, свесен детерминизам во филмскиот материјал на Манак, што ќе рече во едно дело кое сосем спонтано е забележувано. Токму затоа и интенцијата на овој есеј не е во тоа на Манак да се гледа било од едната, "современичка", било од другата, "современа" страна, туку едновременно, од обете.

Ќе биде, токму поради тоа, вистинско осиромашување на репортерските остварувања на Милтон Манак ако од нив наполно ги издвоиме сите уметнички значења, сето естетско гледање коешто, без сомнение, уште како е присутно кај Манак. Можеме, имено, да го следиме развитокот и рафинманот на односот кон убавото кај Манак, особено во неговото фотографско и фоторепортерско творештво. "Клисурчанката со бебе"¹⁾, фотографијата што на Првата балканска изложба на фотографијата во Бунурешт на Милтон Манак му ја донесе првата награда, па дури и називот "дворски фотограф", навистина е "идилично естетизирана", но тоа нејзино својство само ја потцртува Милтоновата чувствителност за естетскиот усет на Европа од периодот на *belle époque* па некаде до крајот на десеттите години на последниот век, нејзиното супериорно воодушевување од егзотиката на Ориентот, којашто, особено по париските модни

теркови "très à la mode", ја имаше и во тогашен Бунурешт, тој најевропеизиран дел на Балканот, "малиот Париз", како што го нарекувале неговите воодушевени балкански посетители. Но, колку што оваа фотографија го потенцирала Милтоновиот современички однос кон доминантниот, особено естетичкиот сензибилитет на времето (конечно, не само Милтон туну и неговиот брат Јани, чијашто улога во почетоците на кинематографијата на Балканот допрва ќе треба да се осветли, сосем добро ја познавале Европа, нејзиниот современ дух и, особено, нејзините најелитни градови Париз и Лондон, вклучувајќи ги тука сите нивни атракции, културни и уметнички достигнуања токму во нивното најдинамично време), јадрото на интересот на Манани за документарните значења веројатно е најимпресивно кондензирано во една друга фотографија којашто потекнува од времето на Првата светска војна и којашто е снимена во тогашна скоро наполно разурната Битола, во која со документарна, скоро неореалистичка драматичност и речиси зографско композиционо чувство ја остварил веројатно најдраматичната "Пиета" фиксирана на фотографска емулзија во овие краишта²⁾. Оваа слика, ³⁾поправо најмојно ги открива двете најзначајни Милтонови творечки својства: документаристичката, или уште подобро фактографската страст, од една, и чувството за историска драматика што ќе го препознаеме, на некој начин en gros, во неговите историски репортажи, од друга страна.

Но, колку и да има виговство во неговите фотографии, филмскиот дел од опусот на Манани има сосем спротивни својства. Посматрани во онаа спонтанa монтажа во која сè уште постојат уште од времето по Втората светска војна кога се извадени, копирани или развиени и поврзани во една поголема целина без какви и да било монтажни интервенции или дури и без логично или историско подредување, неговите филмски снимки имаат една изразито панегиричка содржина којашто делум се должи на актуелниот кинематографски панаѓурски сензибилитет и однос кон "новиот (кинематографски) медиум", а делум на интересот и игривиот ексклузивизам на Милтон Манани. Во секој случај, не само снимките од пречекот на султанот Решад V во Битола туну и пасажите од секојдневјето на битолската чаршија од почетоците на векот, како и кадрите забележени на големите селски чорбаџиски влашки свадби, снимени, по моја оцена, во близината на Гревена, во денешна Република Грција, содржат една доминантна нота на панегиричка разиграност што ја до-

потенцираат и техничката неусовршеност на Милтоновиот "Bioscope № 300" и комичните слепстик-движења на Милтоновите современици. Но, колку доминантно и да се провлекува оваа "внатрешна шареноликост" и панегиризам во неговиот кинематографски опус, Милтон знае да оствари и една вигоовски драматична димензија, којашто е спонтано критична дури и кога се посматра како неутрален филмски материјал. Доволно е да ги спомнеме тука неговите воени репортажи или пак онаа морбидна сцена на неколкумината обесени младотурци, чиишто силуети мируваат на краевите од оптегнатите јажина. Но, присуството на вигоовски пристап кај доминантно панегиричкиот филмски Манани не е или не би требало да биде и така фасцинантно сознание. Зарем панегиризам, ироничност и игривост нема и кај самиот Виго? Всушност, филмот со социјален став и однос што го иницира Жан Виго, главниот метод на изразување го наоѓа токму во контраполирањето на драматичното и панегиричното. Тоа е само специфичен, конкретен дијалектички судир на рамништето на филмската содржина. Впрочем, токму на примерот на најконсеквентната теорија на контраполираноста во филмот, на Ејзенштејновата теорија на апсолутните кинетички судири и на нејзиниот драматично-панегирички, иронично интониран, идентитет најдобро се покажува животворноста на оваа дијалектика. Социјалното значење, особено во почетокот на овој век, се остварувало превосходно низ овој вид содржинско контрапунктирање чие дијалектичко исходиште е една специфична, политизирана иронија, како, на пример, во аплицираната теорија на монтажата на атракциите која што е најуочлива во монтажниот панигирис, особено на Ејзенштејновиот "Октомври". Но, Ејзенштејн сепак не можеме да го земеме како родоначалник на овој принцип кај "панегиричкиот документарец", зашто овој принцип никогаш не го остварил како документарен принцип. Токму поради тоа тој, во неговото социјално осодержено значење, поправо е Вигоова документаристичка придобивка. Говорејќи за социјалниот критички фактографски филм, Жан Виго, така, пишува: "Не би сакал поподробно да ве заинтересирам за еден одреден социјален филм; да бидам појасен: за социјалниот документарец, или, уште поточно, за документираната точка на гледање.(...)"

"Таквиот документарец бара заземање одреден став зашто токму тој став му го дава вистинското значење.

"Ако не го обврзува уметникот, тогаш го обврзува човекот. А тоа исто толку вреди.

"Намерата ќе биде вперена во она што треба да се забележи како документ и што во монтажата ќе се толкува како документ." 4).

Впрочем, и овие Вигоови размисли на некој начин се однесуваат и на филмскиот опус на Манакџ, освен во два, инаку вонредно значајни елемента: во недостигот на "одредена точка на гледање" што би ја бранел самиот автор (во овој случај Манакџ) и во елементарното неприменување на каква-годе техничка монтажа. Но сличностите, очебијно, се неспорни. Ако Виго во својата интелектуална жовијалност, своите идеи за социјалниот документарец "со авторска точка на гледање" метафорски ги сублимира во неконвенционалниот заклучок според кој: "Истражувајќи ја оваа област, можам слободно да кажам дека филмската камера е крал или барем претседател на република." 5), нам во тој случај ни останува, поаѓајќи од онаа елементарна вигоовска панегиричност фиксирана на лентата на овој Манакџев балкански кинематограф, опусот на доблесниот битолски фотокинематограф да го згуснеме во една слична но ориенталистички обоена жовијална синтагма, сосема адекватна на својствата на неговиот опус; тогаш, имено, битолскиот "Bioscope N° 300" и неговите визуелни производи ќе ги кондензираме во синтагмата за "Cinematographe Manaki" како камера-султан. Оваа синтагма, Впрочем, "најгусто" ги изразува најбитните својства на репортерскиот опус на Манакџ, специфично антиципирајќи го барем оној дел од Виго што е "применлив" и на Манакџ.

Но, значи ли тоа дека снимките на обесените младотурци и пасажите од секојдневјето на битолската чаршија ја имаат моќта да се остварат како "ангажирани" филмски снимки, суштински да ја содржат онаа карактеристична вигоовска социјална контрапунктираност на, инаку, значенски сосем јасни секвенци и сцени, типична, на пример- за Вигоовиот "chef d'oeuvre", "A cause de Nice" ("По повод Ница"), или уште поточно, значи ли тоа дека и Милтон Манакџ ќе го вброиме во оние социјално ангажирани, "тенденциозни" автори кои во битието на стварноста ги изнаоѓаат пред се социјалните контрасти и дури противречности како повисок степен на социјална тенденција? Од една страна, ова може, без сомнение, да биде и така. Манакџ, впро-

чем како и Виго, напълно и припаѓа на "Лимиеровата линија" во историјата на кинематографијата, поточно на онаа интенција којашто, консеквентна на реалистичките принципи зачнати уште во Лимиеровиот опус, го задржува фактографскиот однос на медиумот кон стварноста, избирајќи ги оние нејзини манифестации што се или специфични по содржина, или своевидни кондензации на реални и чести збиднувања, или пак напълно неповторливи настани - сите тие остварувани на единствен начин: со фактографско филмско фиксирање и без какво и да е елементарно интервенирање во процесите, "image-ot" и каузалитетот на поединечната временско-просторна реалност. Се се тоа, поправо, филмови што ги репродуцираат (и мултиплицираат) изразот и најбитните својства на една историска реалност, освен во два момента: најпрво во (неможноста на репродуцирање брзината на објективното време на фиксираниот настан, особено заради техничката несовершеност на филмот, а потем, се разбира, и во недостигот (невозможноста) на реалното репродуцирање на колоритот на самата стварност. Во оваа интенција во која по сите свои обележја доминантно припаѓа и опусот на Манак - за разлика од Хуго Минстерберг⁶⁾, а потоа и Рудолф Арнхајм⁷⁾, коишто уметничкото, консеквентно на Кантовите естетички строго формалистички поимања, го барале само на ниво на филмската форма, на ниво на обликот, прогласувајќи ја секоја разлика на филмската материја во однос на стварноста на кинестеза, сметам дека креацијата се наоѓа на едно подлабоко ниво, имено, било на рамништето на свесното организирање на дадената филмска материја околу едно стојалиште, околу еден став, околу едно гледиште, конечно, околу еден поглед на светот што може да биде дури апсолутно и реален), било во кинематографската функција во која е создаван (да пројави, информира, забави, пропагира, "политизира", итн.), што најдобро се огледа во родовската припадност на фактографскиот материјал. Одредувајќи го родот, всушност, ја одредуваме функцијата на материјалот, а, индиректно, и она толку есенцијално својство кое, според Вигоовата терминологија, веќе го нарекуваме "точка на гледање" на нејзиниот автор. Токму затоа, прашањето за сличноста и постоењето на социјалните конотации кај Манак глобално ќе ги дадеме дури откако ќе ја откриеме родовската припадност на снимките на Манак.

Да се задржиме, значи, и на родовското одредување на фактографските снимки на Манакieviот "Biograph". Да видиме, поправо, како неговите снимки го заслужуваат кондензираното мета-

форско одредување како "камера-султан", и од овој жанровски аспект за да покажеме дека ова одредување на "антиципираното вигоовство" е вистинска иманенција на опусот на балканскиот "Cinematographe Manaki".

Да ја започнеме оваа расправа од самиот почеток всушност значајни теоретски цврсто да ја втемелиме, а поавторитетно фундаирање на иницијалните ставови веројатно тешко ќе најдеме од критичките размисли на Џон Грирсон, еден извонреден документарист, веќе од антологиско значење, и неговите размисли за една теоретски неприфатлива екстензија што оди на линија поимот на документарниот филм да го воопшти до степен на неговата идентификација со поимот на фактографскиот филм. Еве што вели Грирсон: "Досега сметавме дека сите филмови правени од "жив" материјал произлегуваат од оваа категорија. (Станува збор за "документарниот филм", еден термин што, според Грирсон, први го вовеле Французите, подразбирајќи под него најпрво патетиски филмови, за потоа овој термин невешто да се прошири и на видни документарни остварувања - забелешка моја, Т.О.). Сметавме дека користењето жива граѓа е нивно битно обележје. Сето она што камерата го снимала на лице место (без оглед дали снимала журналски стории или репортажи, разлеани или драматизирани "занимливости", наставни или научни филмови, Чанг или Ранго) било, всушност, документарен филм. Ваков поредок на родовите е, се разбира, незамислив во критиката, и ние со сето тоа ќе мораме нешто да сториме. Овие родови претставуваат различни вредности на посматрање, различни намери во тоа посматрање и, секако, мошне различни сили и амбиции во организирањето на материјалот. Поради тоа предлагам, по краткиот преглед на пониските категории, изразот документарен филм да го употребуваме исклучително за оние, повисоките категории."⁸). И покрај тоа што, ако се суди според насловот на Грирсоновиот есеј, не би требало да е така, за жал, овие Грирсонови размислувања не содржат прецизно дефинирање на поимот на документарниот филм, пред се заради фактот дека Грирсон е очигледно под мошне силно влијание на советските "киноки" собрани околу Дзига Вертов и неговите гледања на филмот како на сегедосегачко "филмско око" (интересно е, патем, да споменеме дека можноста на сеприсутност, односно таквиот, на некој начин фетишизирачки однос кон можностите на документарната камера во помал или поголем степен се среќава скоро кај сите видни документаристи). Едно опстојно теоретско образложување, во секој случај, ќе најдеме кај

еден друг филмски писател, кај Пол Рота, кој родовската поделба ја засновува на критериумот на функцијата, авторската задача на филмот. Така, Рота пишува: "Задача на филмските новости е, на наједноставен начин и во најкратко време да ги прикажат настаните на денот во крајно информативна форма, без предрасуди и тенденциозен став кон предметот за кој публиката се информира. Спротивно на тоа, задача на документарниот филм е да го драматизира настанот што се снима, да и го подреди на одредена идеја и намера, што, природно, бара време за размислување и бара можност за одбирање на материјалот."⁹⁾

Ова одредување сепак не го погодува вистинскиот однос на Милтон Манани кон неговата камера, ниту пак го определува неговото творештво со документаристичка денотација. Манани снима повеќе по инстинкт, сакајќи да "овековечи", но воспоставувајќи сепак еден историски однос и гледање кон филмскиот медиум; тој, имено, бележи "за челото на историјата", за идните поколенија, избирајќи ги најкрупните (и наедно најатрактивни) збиднувања во Битола и нејзината своевидна "belle époque". Манани кон филмот се однесува со полно медиумско разбирање, со апсолутно поимање на неговите кинетички својства, но без позначајна творечка (ре)организациона свест кон сопствените филмски материјали. "Точката на гледање" на Милтон Манани навистина е спонтано-социјална во својата консеквентна фактографичност; но таа е вообличена исклучително под влијание на атракциониот интерес на Манани, под влијание на неговиот бонвивански менталитет и желбата да ги "овековечува" настаните на кои официјална Битола им посветувала исклучително општествено внимание, но едновременно и под влијание на фотографската пасија што е збогатена со едно ново атрактивно својство и предизвик, со филмското движење. Оваа општествена, социјална и "политична" *point de vue* на првиот балкански снимател, значи, не е духовен однос, не е творечка реалација кон објективните (балкански) историски збиднувања што, бесспорно, обилно се одигрувале пред објективот на Милтоновата камера. Таа е, пред се, физичка позиција или, уште подобро, физички однос, превосходно физички процес, зашто во кинематографијата статичните категории се исклучуваат. Но ова не значи и дека оној кинематографски феномен што по малку и неконформистички го нарекуваме *Cinematographe Manaki* е напослабш лишен од свесен, осмислувачки, креативно-организационен однос кон филмската материја. Во таа смисла, сметам дури

и дека можеме, барем кај оној Манани што ни е досега познат, да најдеме рудименти на едно документаристичко обликување на филмската материја. Би сакал тука да посочам на онаа филмска целина што кинематографски ја дескрибира големата влашка селска свадба, што Манани ја следи во нејзините најважни пунктови не само со обичен фактографски, фотографско-овеновечувачки однос туку и со еден изразит естетски сензибилитет. Тоа е вистинска филмска игра на народните обичаи што Манани ја посматра низ својата намера во сета нејзина фолклорна лиричност, изразувајќи го, по мое мислење, своето ненадминато (барем во оној дел од неговиот опус што ни е, било познат било зачуван и дојден до нас) професионално чувство за филмска експресија во која очигледно постои нешто повеќе од обична рутина. Тоа е фантастична композиција на тотали, редени во специфичен ритам, на народните ритуали, обичаи и вонредно масовните прекрасни ора, за кои нашиот прв кинематографски снимател, без сомнение, бил мошне емотивно врзан. Манани тука пројавува не само лирски однос туку, мислам, дури и кинематографски занает, осодржен особено во широките форпланувани и, навистина, прекрасно компонирани тотали. Но, има тука, освен ваков вид кинематографска инспирација и емотивност, и извесна професионална рутина, повторно мошне значајна за оној контекст во кој расправаме. Тоа е, имено, оној свесен зародиш на документаристот во Манани, тоа е оној глобален, би рекол тематски однос на авторот кон својот објект, што во овој случај е отелотворен во очигледниот интерес за атрактивноста на "ориенталниот егзотизам" на овој филмски материјал од влашките свадбарски обичаи, што Манани го посматрал од оној специфичен, евроцентристички аспект чии консументи на филмските документи од овој вид сестрано им ги делеле своите супериорни франкофони комплименти. Манани на ова место, очигледно, пројавува и ваков професионален однос кон фолклорната атракција на својот материјал што токму во овој однос го издигнува над неговиот доминантен, репортерски снимателски професек.

Кај Манани се чувствуваат иницијални форми на организирање на филмската материја, но оваа организација ниту е консеквентна ниту е дефинитивна. Кај Манани, навистина се чувствува документарист во зародиш. Но за Манани со сигурност можеме да говориме само како за вешт репортер. Ако се сложиме со Грирсоновото определување на репортажата како фактографски филм кој "од една страна, го избегнува разгледувањето на вис-

тинскиот материјал а, на друга, бега од вистинското разгледување на кој и да е материјал"¹⁰⁾, при што се мисли не на свесно избегнување туку, пред се, на ниво на способност на организирање на филмскиот материјал, доаѓаме до едно сфаќање, навистина, применливо и на Манакџи, но не и дефинитивно одредливо во поглед на неговиот опус. Но, мислам дека конечното дефинирање можеме да го побараме кај д-р Владимир Пертиќ, односно во неговото парафразирање на Пол Рота: "... Рота не сака да го намали значењето на филмските новости, туку подвлекува дека самиот предмет-настан може да биде исклучително "драматичен" сам по себе" (на пример, пуштање на брод во море, или некој податок кој се однесува на политички кризи или воени збиднувања."¹¹⁾ Рота, очигледно, инсистира на драматичната содржина, на драматиката на фиксираниот објект, односно процес, на драматиката на стварните збиднувања што се регистрираат филмски. На ова место уште еднаш, овојпат на заобиколен начин, доаѓаме до проблемот на објективниот драматизам што порано го сретнавме под Вигоовиот термин на "авторско гледиште", но *via negativo*, од онаа страна на драматичната стварност, во авторовата субјективност, во неговите гледања на стварноста и светот, во неговото творештво коешто е "творештво на драматизирање", на контрапунктирање на дадениот филмски материјал на, инаку, површно "неутралната" стварност. Надвор од драматичното, значи, нема филм, како што надвор од смислата нема говор, зашто, слично на смислата на информацијата во говорот, сенсот на филмот е драматизмот. Може да се работи за драматизам што е остварен на она елементарно ниво на графичноста или колоритноста, дури и надвор од експлицитната содржина, но драматизам мора да има; во филмот, драматизмот не го сублимира во себе само методот на контрапунктирањето, дијалектиката на филмскиот развој и мотивот на филмската динамика, туку едновременно го олицетворува универзалното аристотеловско естетичко правило за "единство на дејствието", преведено во апстрактно-кинематографски категории. Мислам дека, од аспект на оваа премиса, треба да му се даде за право на Рота кој родовската поделба внатре во фактографскиот филм ја поставува токму на критериумот на "драматичното", определувајќи го документарниот филм како "повисока категорија", како - филмско драматизирање на стварноста, а репортажата како објективно драматизирана стварност. Творештвото на Манакџи и е далеку поблиско на втората определба: во неговите филмови не постои драматуршки развој. Тие се спонтан израз на авторовиот физички "point de vue" и само внатре во него е

рефлектирана онаа евентуална објективна драматичност којашто, на крајот на краиштата, беше и единствениот или барем најважниот професионален мотив за придвижување на рачката на "камерата 300".

"Како илустрација Рота наведува еден од најдраматичните автентично снимени настани во историјата на филмот, репортажата за убиството на кралот Александар Караѓорѓевиќ во Марсеј во 1934 година. (Особено е интересна судбината на оваа репортажа што француските власти не ја одобрија за прикажување, барајќи од продуцентот да се исфрлат кадрите во кои се гледа дека полициското обезбедување било слабо, така што атентаторот можел лесно да му пријде на автомобилот и прецизно да ја реализира својата замисла.)"¹²) Овој пример на Рота, се чини, најмногу се однесува токму на Манаките, не само поради неговото теоретско значење во однос на одредувањето на својствата на репортажниот род, слични на оние содржани во филмските материјали на битолскиот снимател, туку, едновременно, и заради тоа што нејзиниот објектив пред себе имал идентичен кинематографски објект како и камерата на Манаките, и тоа дури неколку години порано: една нова крунисана глава, овојпат југословенска, при посетата на Битола. Во компарацијата на својствата и содржините на снимките на Манаките, и на оние во онаа конкретна илустрација што ја дава Рота покрај идентичностите на регистраторскиот однос, покрај "општественоста" и "историографичноста" на двете камери, наидуваме и на извесни разлики. Нивото на "драматизмот на стварноста", нивото на објективниот драматизам кај репортажата на Манаките за доаѓањето и престојот на кралот Александар Караѓорѓевиќ во Битола, за разлика од оној во репортажата што Рота ни ја наведува како пример, а апсолутно пониско, но во секој случај одредено со еднакво присутна ексклузивност на регистрираните настани кои драмската тензија не ја создаваат толку "хоризонтално", односно внатре во содржината на снимената материја туку, би рекол, пред се "вертикално", во оној историски набој што го создава процесот на временското дистанцирање од времето на регистрањето на овие ексклузивни снимки на камерата-султан. Тоа е, поправо, истиот оној феномен што ќе ги зголемува, дури и многу помалку од снимките на Манаките, вредностите и драматизмот на електронските *video-tape* снимки на првите чекори на човекот на Месечината, со текот на времето. Во таа смисла, ексклузивизмот, антиквитетната раритетност и специфичниот драматизам на снимките на Милтон Манаките се апсолутно супериорни зашто,

од една страна, ги означуваат првите чекори на човековиот дух од овие простори на новата комуникациска планета на визуелните медиуми, и, од друга, зашто притоа ни оставиле визуелни историски сведоштва за оние динамични збиднувања што се случувале на овие пространства, во нивниот автентичен "подвижен" изглед.

Но, ако воопшто се обидуваме да најдеме соодветна кинематографска појава и личност во историјата на филмскиот медиум со чија помош би можеле попрецизно да го одредиме Манани, неговата историска позиција, неговата кинематографска функција, својствата и дострелите на неговите филмски регистрации, тогаш, браќата Лимиер и нивниот опус се најсоодветните филмски појави. Тие, да се обидеме сосема *en bloc* да ги одредиме критериумските сличности, слично на Манани во нашите предели, се филмски пионери, нивните филмови потекнуваат од истата епоха, нивните почетни знаења за новиот медиум биле скоро идентични на оние на Манани; со своите камери тие регистрирале слични настани како и Манани.¹³⁾ Но, оние десет години што ги делат првите контакти на Манани со кинематографот од искуствата на Лимиерови кои се, поправо, негови татковци, сепак се пресудни во таа смисла што делото на лионските индустријалци го поставуваат на највидното место во витрината на историскиот развој на филмот, од една страна, но од друга, му даваат и некои специфички што го одвојуваат од својствата на филмовите и принципите на работа на балканскиот кинематографски снимател, и тоа, мислам, ни оддалеку на негова штета. И Манани со своите први филмски снимки, а пред се и Лимиерови, сосема го потврдува мислењето дека филмот до медиум од апсолутно планетарни размери на естетско дејствување се разви поправо од сопствените иницијални скромни посматрања на својата најтесна "општествена" стварност, семејната. Филмовите прикажани на првата јавна проекција организирана на 28 декември 1895 година во Индискиот салон на париското "Grand cafe", сместено на булеварот Capusin, организирана првпат во историјата на филмот, биле, наведени по редослед, следниве: "Излегување од фабриката Лимиер во Лион", "Акробација на коњи", "Ловење на црвените рипчиња (со господинот Огист Лимиер, неговата сопруга и неговата ќерка)", "Снокање во ќебе" или "Шегачење со регрутите во касарната", "Плоштадот Нодилиера во Лион", "Новачи", "Градинар", "Обед или појадокот на бебето (со господинот Огист Лимиер, неговата сопруга и ќерка)", "Море, или морето кај La Siota" и "Влегување на возот во станицата "La

"Siota". Се се тоа претежно семејни филмови на и за семејството Лимиер. Од друга страна, првите снимки на Милтон Манани регистрирани некаде во мај 1905 година, исто така, се семејни снимки: "Во кругот на нашето семејство, ми расправаше Милтон, покрај баба ми и домашните, прво со камерата 300 го снимавме производството на килими и јамболии. Одевме по еден логичен ред: од стрижењето на овците, перењето на волната, предењето, бојадисувањето, ткаењето, па се до свадбените свечености, кога невестата му подарува на својот избраник домашни ракотворби, или кога трговецот се пазари околу убавиот килим на пазар. Кога сега би снимал, велеше Милтон, целата работа би ја собрал на триесеттина метри лента. Но, тогаш потрошивме неколку касети, односно неколку пати по триесет метри."¹⁴) Во доменот на нашето родовско одредување на приматите на фантографскиот филм, токму заради тоа, ова сознание можеме да го згуснеме во архетипската фраза за генезата на светот, но во една спротивна, иронична интонација: на почетокот би - семејниот филм. Дури подоцна Лимиерови и Манани ќе почнат да ја фиксираат пошироката "општественост" и ќе дојдат до она ниво и својства што денес ги карактеризираат нивните опуси. Но, за разлика од Лимиерови, кај кои овој процес оди нешто побрзо, и пред се го остваруваат нивните сниматели, Манани, навистина побавно, но автономно се развива во еден извонреден "ангажиран" репортер. Тој самостојно ги бележи најфасцинантните настани во својот регион, поставувајќи ја камерата на пространствата од Пелагонија и Битола до Солун и пределите на родната Авдела. Но, во секој случај, она што е есенција на снимките Милтон Манани, тоа се неговите "Битолски репортажи" од најубавите времиња на овој балкански велеград. Но, панегиризмот што му е толку својствен токму на овој дел од Манани, поправо не му е воопшто својствен на оној Лимиер кого со полно право го нарекуваме "автентичен", односно ран Лимиер, едноставно заради тоа што карактеристичниот Лимиер е потивок, поинтровертен и фамилијарен, а карактеристичниот Манани е, напротив, бучен, екстровертен, масовен, комуникативен, социјализиран, витален и панегиричен.

Кај самите пионери на кинематографијата одредувањето не е тешко(а тука, мислам, слободно можеме да го подведеме раниот Манани), но кај подоцнежниот, позрел Манани мошне е тешко да се одреди каузалитетот кој ќе одговори на прашањето: зошто тој не ја ползувал постапката на монтажата; дали, поправо, заради тоа што не ја познавал монтажата како техника или, обратно, техниката на монтажата не ја знаел зашто немал можност

да се запознае со естетската постапка на оформувањето и организирањето на филмската монтажна материја од други филмски автори. И покрај тоа што лично ја прифаќам првата алтернатива, сметам дека, поправо, важен е само фактот дека Манани, како и Лимиер, не се занимавал со монтажа на своите материјали. Тие не го познаваат токму она изразно својство што филмот како уметност есенцијално го разликува од филмот како фактографско "фотографирање на подвижни слики", и кое медиумот го воспоставува во неговиот онтолошки регистраторски веритет. Но, всушност, и најголемиот дел од неговиот кинематографски идентитет, а, мислам, и неговата "историографска" функција, па дури и заслуга лежи токму во тоа. Денес и филмовите на Лимиерови (особено оние на нивните сниматели) и особено филмовите на Манани ни го покажуваат автентичниот лик на стварноста од тоа време, а во случајот на македонскиот кинематографски снимател и обличјето на малку познатиот Балкан од бурните почетоци на овој век. Ваков Манани, во секој случај, има поголемо утилитарно значење од овој аспект и вид одошто каков и да е вид "естетизирање" од типот на мелиесовско-синемад'артовското искуство на насилна, театарски подражавачка артифицијализација.

Филмските снимки на Манани, во секој случај, кога веќе се обидуваме да ги дефинираме со помош на Лимиеровите, ја имаат онаа лимиевска животност и спонтанитет, онаа атмосферата на животот регистриран "*telle qu'elle est*" (онаков каков што е") и каков што, поправо, бил и изгледал во својата историска поединечност и неповторливост од еден можен физички аспект што камерата на Манани го промовира, а потоа отворено и го промулгира како нејзин кинематографски светоглед. Филмовите на Манани се снимени "*en plain air*", не само поради недвосмислените барања на технолошката рудиментарност на медиумот и својствата на слабочувствителната крупнозрнеста нитролента на која што се, оригинално, фиксирани овие документи што екстериерот скоро секогаш го претпоставувале како елементарен услов, како свој технички *conditio sine qua non*; тие, едновременно, го прифаќаат "модерниот" однос кон екстериерот кого импресионизмот го прогласува за вистинска естетска придобивка, изведувајќи ја дефинитивно уметноста од неинспиративниот херметизам на ателјеата, сосема благовремено, токму во времето на појавата на првите филмски снимки. Така, и Лимиерови, а и браќата Манани, имаа можност во уметничкиот феномен на екстериерот во импресионистичкото сликарство да најдат вистинско естетичко покритие за своите технолошки нужни излегувања во

екстериерот. Всушност, филмот ќе беше сосем способен и сам за себе да го открие феноменот на излегувањето "en plain air", токму поради универзалниот интерес на филмскиот објектив; зашто екстериерот е едно од најзначајните својства на филмот, тој е, всушност, второто име на филмската стварност, којашто е најуниверзалниот објект на снимање. Овој однос на Манани кон филмскиот екстериер, во некоја рака, сосема е очигледен во најголемиот број од неговите снимки. Внесете ја камерата 300 во ентериер и повеќе нема да постои и самата камера-султан.

Нако и на Лимиер, "детската болест на театралниот тотал" му е својствена и на Манани. Анализата на филмскиот јазик што го ползува Манани, и тоа скоро во целиот тек на неговата снимателска дејност, во секој случај ќе констатира дека по-крупните планови кај Манани се вистинска реткост. Поправо, кај него, освен пошироките и потесните тотали, се наоѓаат само два блиски плана: еден американен на четворица битолски градски достоинственици снимен, веројатно, при посетата на Решад V, посетата на падишахот на седиштето на вилаетот; и другиот, двапати повторен, уште покрупен американец на неговата баба Деспина. Раниот и подоцнежниот Манани како да не знае за крупен план. Освен непознавањето на основите на филмскиот јазик што доминантно ги сочинува и крупниот план, ова неприменување на поблиското планирање на неговите кадри може да има и одредена конотација. Во регистрирањето на "малите" настани мислам дека кај Манани е уочлива интенцијата камерата да ја постави во многу непосредна близина до своите објекти, додека историските збиднувања, свечените, парадните, воените и погребните поворки, посетите, манифестациите и свечените ловови, воопшто - сиот оној масовен балкански панигирис од почетокот на XX-от век, за чие филмско бележење се определи Манани, највпечатливо и, наедно, најстварно изгледа пренесен во својот објективен, просторен тоталитет. А, токму широките планови се во најдобра функција на оваа задача. Но, освен овој однос кон филмуваната стварност, Манани во поблиските планови има еднакво одбивен однос како и повеќето филмски пиконери, не само од причина на непознавање на естетските вале-ри и значења на крупниот и поблиските планови туку и поради стравот од "сакатења" на живо репродуцираната стварност која што кај просечниот гледач во тоа време создавала вистински грангињолски ефект и впечаток¹⁵⁾. Крупниот план својата кинематографска еманципација ќе ја достигне (во сликарството тој

е со векови познат) дури нешто подоцна, меѓу авангардните европски синеасти и академски филмофили. Тој своето полно значење, на тој начин, ќе го досегне дури тогаш кога ќе се еманципира и кинематографската свест и кога таа преку филмот ќе почне да синтетизира една можна, апстрактна, авторска реалност. Затоа, крупниот план до денес се наоѓа во цврста врска со секоја авангарда, со секое враќање кон идејата на т.н. "чист филм", додека фактографскиот отсекогаш му се приближувал на тоталот и неговото посматрање на феномените во нивната целост. ¹⁶⁾

Секогаш кога спекулирав над својствата на филмскиот јазик, користен во досега познатиот Мананиев филмски материјал, во свеста ми се појавуваа неговите снимки во еден константно кинофоничен дисконтинуитет, во постојано "сецкање" и визуелна ритмичка дисхармонија. Ова постојано ме тераше на мислата дека неговите снимки се наоѓаат на мошне ниско ниво на техничка (снимателска) изведба, дека се тие, исто така, мошне оштетени, што си го објаснував со оној хендикеп што им е всушност судбина на најголемиот дел од духовните творби на оксиденталната цивилизација, што како резултат на единствено утилитерната функциска валоризација на овие добра исцрпувана во одредено совремије, веќе со векови пројавува вистинска реставраторско-музејска немарност во поглед на материјалното зачувување на овие духовни добра, на онаа немарност којашто, на пример, кај оштетените и немарно чувани преписи на Аристотеловата "Поетика", во наше време ја отворија навистина опсежната полемика за тоа постои ли во изворниот Аристотелов текст или не една денес фундаментална естетичка категорија каква што е категоријата на трагичката катарза; или пак си го објаснував со ниското ниво на техничките можности на првите кинематографски апарати. Дури и кога би го акцептирале првото, навистина прифатливо објаснение, не би можеле - под претпоставка да останеме консеквентни на објективното согледување на неговата историско-кинематографска улога и достигнуања - а да не признаеме дека голем број од првите сниматели за неколку копја го надмашуваат Манани во регистраторската вештина. Снимките на еден навистина завиден дел филмски пионери, имено, имаат далеку понвалитетни снимателски резултати... Но, дури кога по трет пат ги гледав филмските материјали на Милтон Манани, сконцентриран токму над овие негови снимателски и "јазични" филмски својства, бев фасциниран од сознанието дека моите спекулации беа засновани на една сосема погрешна пре-

миса, зашто сиот оној дисконтинуитет на снимките на Манани објективно навистина постоеше, но на еден сосем подруг план, и *de facto* беше производ на една перманентно присутна желба за мобилност на неговата камера 300, мобилност што единствено можеше да се оствари во хоризонталните и (доста помалку) во вертикалните швенкови што требаше да бидат правени додека, едновременно, брзо требаше да се врти и рачката на мануелниот погон на неговиот "Bioscope". Оттаму, очебијно, и потенкуваа сите оние визуелни скокови што во мојата свест резултираа со така песимистички заклучоци. Манани својата камера ја движи скоро од првите негови снимки. Тој, имено, уште во 1911-та, при посетата на султанот Решад V, ја остварува онаа позната репортажа за солунското пристаниште (снимена по моите пресметки некаде од 29 до 31 мај 1911 година¹⁷), стар стил) што е составена од неколку мошне долги кадри кои, наедно, се и тоа скоро сите - панорамски кадри на пристаништето, барките и бродовите што во тоа време биле тука закотвени, потоа на бродот "Барбарос-Хајредин" со кој султанот пристигнал од цариградското пристаниште Галате на 28 мај (стар стил) во Солун, како и долгата панорама на Солун снимена, најверојатно, од некој брод. Тука е, потоа, прекрасната панорама на Битола снимена од Тумбе-кафе во времето на посетата на падишахот на ова популарно излетиште на тогашната монденска Битола. Освен тоа, панорамските движења и швенкови на Милтоновиот "Bioscope № 300" ќе ги најдеме остварени, во довршени панорами или пократки швенкови, во најголемиот дел од неговите филмски материјали. И Манани при своите снимателски почетоци, впрочем како и најголемиот дел од значајните сниматели од ова време, сосем автономно ги совладува првите професионални вештини и, наедно, првите артикулации на "балканскиот дијалект" на еден нов јазик во процесот на неговото динамично емпириско создавање, првите артикулации на филмскиот јазик на камерата-султан.

Кога станува збор за ритмот како дел од филмскиот јазик на Мананиевите снимки, мислам дека напoлно стои едно начелно определување: "монтажниот" ритам на филмските снимки на Манани всушност е диктиран од својствата и ритмот на самите фиксирани објекти што Манани ги "ловел" во својот објектив, во оние ритмички целини што им се својствени на динамичките елементи на неговите кадри, очигледно, водејќи притоа сметка за затворањето на "ритмичкиот круг" со механичко запирање на процесот на кинематографско фиксирање. Така, уште во својата прва снимка (мај, 1905 година), во секвенцата на работата на

Предењето и ткаењето на волната, којашто започнува со еден полутоталски кадар, за да се префрли на американот на 107-годишната старица, инаку баба по татко на Јани и Милтон, Деспина Манакџи, а потоа повторно во одделни поекстензивни планувања на динамични снимки од работниот процес, Манакџи, очигледно, пристапува кон снимање не само со својот фотографски усет, туку и со еден нов кинематографски талент, со чувство дека знае кога точно да ја запре својата камера.

Од друга страна, неговата камера нема да пренесува никаква динамика и ритмика на филмската емулзија, како што тоа го правеше во најмасовните и најживи свои кинематографски регистрации, во репортажата за обесените младотурци. Милтоновата камера ќе биде наполно мирна кога ритмички немо ќе ги фиксира силуетите во една стравотна, натуралистичка секвенца на обесените тела, што монтажно монотono ќе се редат и на тој начин уште повеќе ќе ја драматизираат целата оваа сцена. Манакџи во оваа секвенца најспонтано ги "следи" долгите, експресивни, објективни ритми, и на тој начин, неговата камера "немо" ги посматра телата на обесените младотурци, во еден своевиден, развлечен, сугестивен ритам. Своето кинестетичко, ритмичко чувствување на филмуваната стварност, Манакџи го пројавува особено во пасажите на големата свадба и снимките на мошне масовните влашки и македонски ора што се играат во еден достоинствен, импресивен ритам, кој, визуелно-музички, избира од неговите снимки.

Филмските почетоци се насекаде идентични: тие се, пред се, насочени кон осознавањето на својствата, законитостите, границите и можностите на медиумот. Но, подоцна, од проблемите на медиумот се преминува на проблемите на медиумските содржини, од проблемите на филмската форма се преминува на проблемите на уметничката или воопшто експресивната функција на филмот. Како што и Лимиерови започнаа да се занимаваат со играна организација на материјата (на филмот "Градинар" браќата му даваат еден популарен кабаретски гег од тоа време и така го остварија првиот "игран" филм, "Полеаниот поливач"), со текот на запознавањето на медиумот и кај Манакџи мислам дека се присутни иницијални форми на режиско интервенирање. Таква една форма јас лично забележав во еден негов кадар на кој не му се обрнува особено големо внимание, и покрај тоа што сметам дека е повеќекратно значаен; тоа е кадарот на она скромно

"темане" што го прават четиримината градски достоинственици, ни помалку ни повеќе, на самата - филмска камера на Манани. Значењето на овој кадар не се состои само во тоа што се работи за еден од, практично, двата најкрупни плана (американци) што се среќаваат кај раниот Манани, или во тоа што, поправо, се работи за единствениот субјективен кадар што ео ipso говори за тоа дека е "режиран" од страна на Манани; значењето на ова "темане" за мене е апсолутно метафорично и мошне есенцијално во однос на "општествената" позиција на филмот. Темането на овие четири великодостојници, всушност метафорски го одредува суверенитетот на филмот не само над општиот поим на стварноста туку, едновременно, и над еден нејзин специфичен вид, над политичката стварност, посебно. Филмот е поврзан со историјата уште од своите почетоци, особено зашто историчноста, "овековечувањето" му е медиумско својство, негова *"differentia specifica"*, негова онтолошка сушност. А, поимот на историчното во времето на онтогенезата на кинематографот е така екстензивен што за историја се смета дури и секојдневјето и самите модуси на егзистенцијата на властодршците, на оние силни крунисани и овенчани глави на сузерени, императори, лидери и државници. Филмот, со неговата појава, станува не само најефикасен и најфункционален туку и најекономичен медиум за историцизација на овие овенжани егзистенции, апсолутно позначаен од грандиозните пирамиди, храмови и гробници, од гломазните рељефи чијашто комуникациска функција ги пројавува како апсолутно политички медиуми, подигани не само "во вечна слава" и во функција на ширењето на современата фама и стравопочинатие на владетелите, но и како апсолутни и скоро метафизички симболи на неограничената и вечна моќ на властодршците. Филмот е една од оние категории кои му се приближуваат на поимот *"sub specie aeternitatis"*, а со тоа и на можноста за апсолутна историзација не само на крупните политички потези, дејности и активности, туку дури и на секојдневјето на властодршците и на нивниот грандомански, долгорочен нарцизам. Во име на крајната цел на секое апсолутно владеење, олицетворена во се поголемата доминација на идејата за вечноста на својата власт, властодршците и се потчинуваат единствено на оваа желба за сопствено овековечување, тие, според тоа, и се потчинуваат на филмската камера. Во желбата историјата да ја забележи нивната најдобра слика, властодршците создаваат имагинарни ликови пред филмските камери, тие им се потчинуваат на законитостите и барањата на самиот ме-

диум, тие му се потчинуваат на кинематографот како на "око на вечноста". Токму затоа и филмската камера се почесто, во историјата, се остварувала, како што тоа го формулира смелиот Жан Виго, било во камера-крал, било во камера-претседател на република, било во камера-султан, како што тоа го одредивме ние во однос на "камерата 300". Идејата на камерата-крал и камерата-султан, метафората на темането направено кон и за камерата на Манани, го изразуваат, само мошне кондензирано, полниот суверенитет на филмот не само над една историска стварност туку и над стварноста на историјата. Веројатно тука може и да се најде оправдување на најсуштествениот однос на Манани кон својата камера: "Милтон Манани, снимател и трговец со "балкански актуелности", тој самоникнат прегател, кој снимал актуелности како од времето на "Убиството на војводата од Гиз" така и од времето на "Крадците на велосипеди" и кој современичкиот свет го познавал под телеграфскиот назив "Манани-Балкан, играчкиот филм" никогаш не го привлекувал зашто самиот живот бил најголема и најпривлечна сцена, сценарио каков што некој тешко би можел да напише."¹⁸⁾

Воопшто, ставот, гледиштето, свесниот однос на Милтон Манани кон конкретните збиднувања, вонредно флексибилно се вообличувале под влијание на самата таа конкретна стварност и нејзините конкретни својства, како и со надградени сугестивности. Доследно репортерски, низ објективот на камерата на Манани се прекршува динамизираната (забрзано движење) стварност "*telle qu'elle est*". Низ камерата-султан стварноста, поправо, успеала да се самофиксира, да се оствари колку "по себе" толку "за себе", да изрази еден свој временско-просторен изглед, да се фиксира "*per se*" и постојано да се превоспоставува, остварувајќи се, впрочем, како и секое механичко повторување кое се стреми да биде идентично повторување, секојпат по малку фарсично¹⁹⁾, по малку иронично. Панегиризмот на камерата-султан *nolens-volens*, значи, историски се воспоставува како благ иронија. На тој начин и Манани и неговиот кинематограф се превоспоставуваат токму низ иронијата. Тоа е новата историска придодавка на Милтоновите снимки којашто, постојано предлабочувајќи се, презентира еден секогаш нов, дистанциран Манани. Доколку, значи, камерата-султан некогаш делувала објективно, а подоцна комично, нашето време ја воспоставува како историска иронија. Се тече, се се менува; на овој императив на дијалектиката, очебијно, не може да му се измолкне дури ни

филмот. Објективно, снимките се навистина апсолутно идентични и денес како што биле отсекогаш, тие се фиксирани на филмската емулзија "per se~~mp~~er"; но субјективно, тие секогаш се воспоставуваат низ постојано новите духовни спектри на доминантниот сензибилитет на времето. Манаките и конкретното на неговиот опус особено го потврдуваат ова правило, зашто тие се најподложни на овие историски нови кинематографски гледишта, за разлика од оние филмски дела што треперат во снимателските апстракции и коишто со помали промени го репродуцираат духот на својата епоха. Конкретните филмски снимки само го усложнуваат вистинското восприемање на духовните вредности на односната епоха и покрај тоа што, површно, ги покажуваат еден негов (можен) изглед со "фактографска" прецизност. На тоа е, се разбира, да го преоткриваме историското значење и при овие услови, зашто и филмското дело, помалку или повеќе, со текот на времето се претвора во историска, во музејска, а не во актуелна уметничка вредност. Уметничката функција на филмската творба, помалку или повеќе, се исцрпува во современото во кое се создава. Потоа, таа за нас не е значајна како естетско дејство, како уметност, туку пред сè како историја на уметноста.

ЗАБЕЛЕШКИ

1. Види во: Димитар Димитровски-Танец, "Манаките и Битола", РУ "Крсте П. Мисирков", Битола, стр.18 (non pag.)
2. Види: *ibidem* стр.72 (non pag.)
3. За оваа фотографија и за нејзините зографски инспирации и експресивност, види: Димитрие Османли, "Милтон Манаките, првиот кинематографски зограф на Балканот", Кинотечен месечник бр.15/1979, Скопје, стр.7-8; или "Разглед" бр.4, 1980, Скопје, стр.321-322.
4. Жан Виго, "Документована тачка гледишта", во "Теорија филма", "Нолит", Београд, 1978, стр.300.
5. *Ibidem*

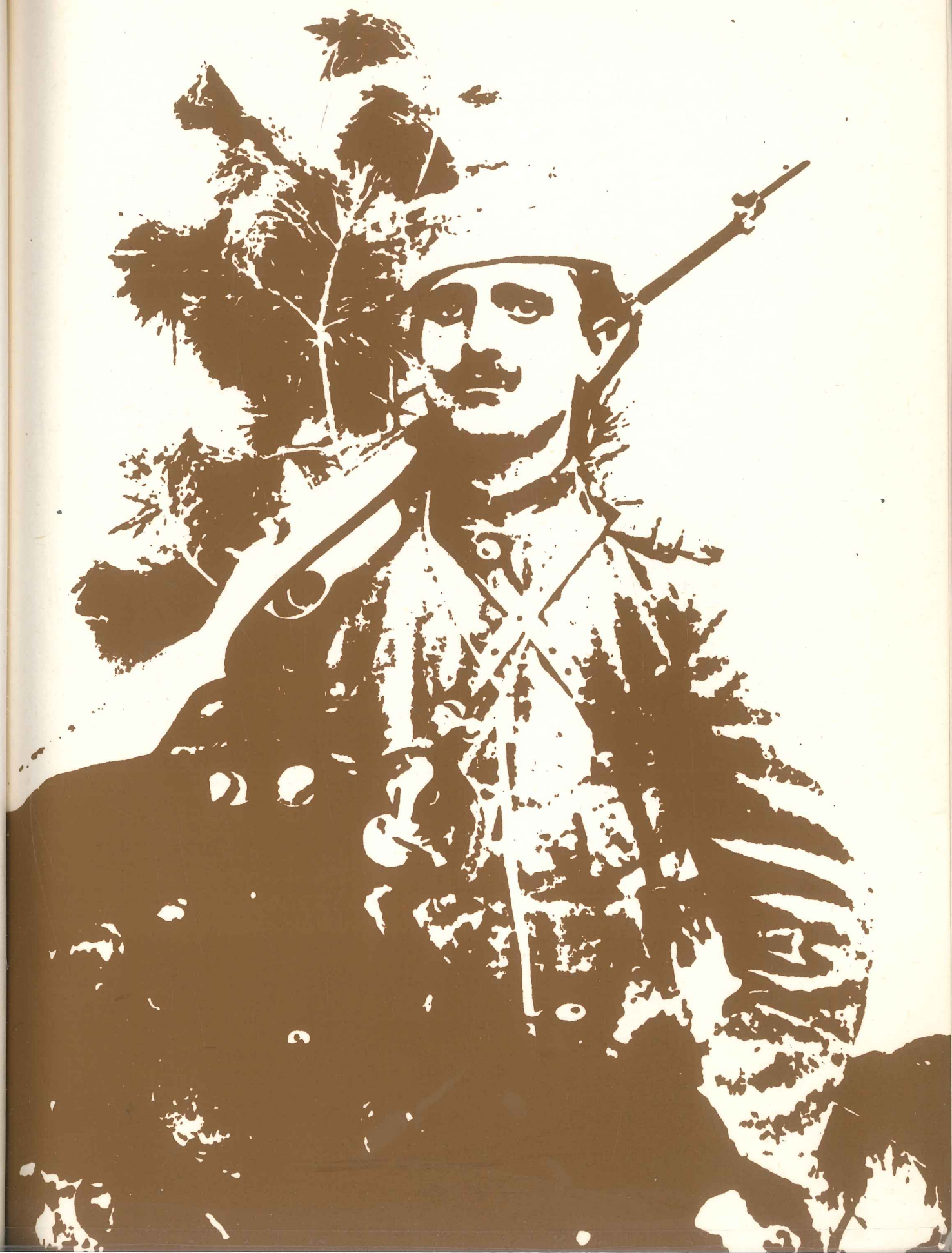
6. Види: Хуго Мистерберг, "Сврхе уметности", во "Теорија филма", стр.64-71
7. Рудолф Арнхајм, "Филм као уметност", "Нарочна книга", Београд, во првите две глави ги поставува основите на гешталтистичките гледања на филмот и стварноста.
8. Џон Гирсон, "Прва начела документарног филма", во "Теорија филма", стр.302.
9. Пол Рота, цитирано според Владимир Пертиќ, "Развој филмских врста", Уметничка академија у Београду, стр.269-270
10. Џон Гирсон, *op.cit* стр.303.
11. Владимир Пертиќ, "Развој филмских врста", *op.cit*, стр.270.
12. *Idem*
13. Кога, во овој контекст, говорам за Лимиерови, јас поправо говорам за "феноменот Лимиер", кој, освен кинематографското творештво на браќата лионски индустријалци, ги опфаќа и филмските регистрации на нивните сниматели, меѓу кои, на пример, најпознати се Ежен Промео, Франсис Дубле и Феликс Мезгиш. Тие за браќата од Лион ги снимале своите репортажи ширум Европа: Мезгиш во 1896 година бил во Русија, а Промео ја снимал својата позната репортажа за Венеција во Италија, некаде во истото време; на својата прва проекција изведена на 23 април 1896 година на Бродвеј ја прикажал оваа Промеоова репортажа под насловот "Венеција, прикажување на гондолите", Едисон во својата верзија на пронајдокот на лионските индустријалци го добила името - *Vitascope*, наспроти Лимиеровиот *Cinematographe*.
14. Димитар Димитровски - Такец, "Манак и Битола", *op.cit*.
15. Во таа смисла, Марко Бабац пишува: "Публиката не го прими добро крупниот план. Дури денес сме свесни колку развојот на монтажата беше поврзан со образованието на публиката. Долго време возрасниот гледач се однесувал како денешното дете, кое до некоја возраст не може да ја разбере монтажата и да ги поврзува филмските слики. Познати се примерите

што ги наведува Бела Балаж: Еден угледен и културен човек прв пат гледал филм. Кога, по проекцијата, го запрашале како му се допаднал филмот, тој бил мошне збунет и не знаел да го прераскаже филмот, иако имал мошне лесна содржина. Децата, кои истовремено присуствувале на проекцијата, веднаш го разбрале филмот, зашто пред тоа веќе имале одредено филмско искуство. Вториот пример се случил во Москва. Една млада сибирска колхозничка, вака го опишала она што го видела на екранот: "Страшно, не разбирам како во Москва се дозволува прикажување на такви стравотни нешта. Луѓето ги сечат на парчиња. Посебно ја покажуваа главата, посебно рацете и нозете". "- Марко Бабац, "Како се монтира филм", "Техничка книга", Београд, 1967, стр.11-12.

16. "Кинематографијата на дваесеттите години, а особено советската и француската школа, коишто и даваа предност на монтажата, ги избегнуваа општите планови. Тие се стремееа да создаваат свои светови, истнаени од слободно одбраните фрагменти на стварноста. Општиот план ги уништуваше токму тие стремежи, тој потсетуваше дека постои објективен свет". - Јежи Плашевски, "Језик филма I", Институт за филм, Београд, 1971, стр.43
17. Тие се, имено, засновани на следнава изјава на самиот Манаки: "Се знаеше уште од порано дека султанот Решад ќе дојде во Битола. Весниците пишуваа дека тргнал на 28 мај со крстосувачот "Барбарос-Хајредин" од цариградското пристаниште Галате. Се задржа малку во Солун посетувајќи го својот претходник, Абдул Хамид, кој со 56 жени беше интерниран во вилата Алатини. Потоа, патувааше со воз од Солун, преку Воден и Битола. (...) Знаев дека на битолската железничка станица ќе има многу народ и дека ќе биде тешко да снимам. Затоа, благовремено, кај турската полиција барав и добив дозвола за излегување на перонот за да можам да снимам. Мислам, беше околу трети јуни, кога Решад пристигна на битолската станица." - Димитар Димитровски-Танец, *op.cit.*, стр. 60 (non pag.)
18. Франце Бренк, "Нацрт повијести југословенског филма", во "Повијест филмске умјетности" од Жорж Садул, "Напријед", Загреб, 1962, стр. 396

19. Ја имам, се разбира, предвид онаа Хегелова архетипска мисла којашто во новото осмислување, придодадено од Маркс, го доби своето дефинитивно дијалектичко одредување со фасцинантна лежерност и неконформност, но едновременно и со таква есенцијалност и историско-дијалектична осодржаност, и тоа на самиот почеток на неговиот "Осумнаесетти пример...": "Хегел некаде забележува дека сите големи светско-историски факти и личности се појавуваат, така да се каже, два пати. Тој заборава да додаде: еднаш како трагедија, другпат како фарса." - Карл Маркс, "Осамнаести пример Луја Бонапарте", "Култура", Београд, 1949, стр.11





Major General Sir John Dill





Благоја Куновски

ПУШТЕТЕ ГО "ДЕТЕТО" ДА СИ ИГРА!

Изговорувајќи ги овие заштитнички зборови во мигот кога некаков си "момок" со чудна кутија в рацете се "дрзнал" да му се приближи па дури и да му подвикне: "Застанете, Ваша светост да ве кадросам", ни помалку ни повеќе, токму нему, на турскиот поглавар Решад 5-тиот, кој, по околностите на својата лидерско-дипломатска интуиција всушност не само што ќе го заштити Милтон Манани од своите разлутени телохранители, туку во времето на својата посета ќе му ја обезбеди и дозволата да го овековечи неговото доаѓање во Битола во 1911-тата година. Така, дури и еден султан тогаш сигурно за првпат слушнал за некаков си изум - филмска камера (зашто би било логично во неговата придружба да има, покрај новинари, и фоторепортери - сниматели) и не претпоставувајќи дека токму тој битолски "момок" ќе го овековечи како последен од турската империја, кој ја зачекорувајќи во првата деценија на XX-от век, на свој начин се претвора во анахронизам, чиј последен сегмент ќе го регистрира токму изумот на столетието - камерата филмска, управувана од нејзиниот балкански пионер - предвесник.

Во оваа уводна анегдота - пролог, всушност, се насетува сложеното значење на она што претставува Манани во своето време, т.е. што значело да се биде Милтон Манани тука, на Балканот, во Битола, далеку од предводничката на новата цивилизација - Европа. Султанот и неговата придружба, главно, ограничени ортодоксно-милитаристички тврдоглавци, и не знаеле дела тоа "дете" со чудна "кутија" во рацете, тоа што го работело при нивната посета не бил негов прв обид на кој султановата милост ќе му даде евала да си "поигра". Тоа "дете", всушност, тогаш, во 1911-та година веќе било момче на 31 година, со големо фотографско искуство, започнато во 1898-та и интензивно развивано до 1902-та во Јанина, во првото фотографско ателје, а потоа од 1902 и во Битола со отворањето на второто ателје чија работа ќе цути најинтензивно до 1905-тата, историската дата во Мананиевата кариера, кога постариот брат Ја-

наки ќе ја донесе од Лондон легендарната камера 300, како ново "чудо" на веќе инаугурираниот медиум, со кој статичните фотографски плочи и слики ќе бидат ставени во движење. Со тоа браќата Манани во однос на султановата свита, всушност, претставувале вистинска Европа, донесувајќи и осознавајќи го од нејзините најсвежи пазуви еден од најреволуционерните процеси на тоа време, камерата што снима и проекторот што го репродуцира снименото на големиот екран, изумот на француските браќа Лимиер, во Париз, срцето на европската и светската цивилизација - градот на светлината со што дури коинцидира и самото презиме на браќата Луј и Огист, Европа до која султанот и неговите војсководци, и покрај големата желба, не успеале да дојдат и да и ја наметнат својата тиранија. Манани, тогаш кога го снимил, замолувајќи го султанот да подзастане (како прв христијанин кој се дрзнал тоа да му го предложи на поглаварот на муслиманството), како пророчки да го одредил и скорешниот крај на неговата империја, една година подоцна со Првата балканска војна. Значи, говорејќи за суштината на тоа да се биде фотограф и снимател со првата камера, да се биде Милтон Манани во тоа време од смената на вековите, на тогаш веќе интензивно разбурканиот Балкан, значело повеќе отколку што може да се фати од денешна перспектива. Па, и покрај сегашната разгаленост од совршенствата на визуелните медиуми, со видеокасетите и кабловската телевизија, ние, како и многумина во однос на своите филмски класици, на личноста и делото на Милтон Манани симнуваме шапка, длабоко благодарни за она што тој, заедно со својот брат, го создал како благо на нашата историографија, со чии снимени документи од пред 6 и повеќе децении остануваме поголеми за една непобитност што извира од неодречноста и силината на илјадниците фотографии и стотиците метри снимен филмски материјал, во поголемиот дел зачувани од забот на времето.

Не било така лесно да се биде Манани во тоа време на турско владеење, но, од друга страна, тоа наметливо го условувала тогашна Битола со своите 90 илјади жители, со многуилјадната турска војска во тој центар на балканското крило на Турската империја, политичко-конзуларен центар на Балканот, со банкарски, печатарски, училиштен и, воопшто, европски доста задоен живот за тоа време. Значи, во една таква Битола само требало да се искористи шансата и неа ја користат браќата со развиено чувство за бизнис во тогашните услови, постариот Јана-

ни школуван во Букурешт и Париз, образован човек и љубител на уметноста, кој ќе го воведо својот помлад брат Милтон најнапред во тајните на фотографијата, а потоа и во филмското снимателство, откако во 1905-тата ќе ја донесе камерата од првата комерцијална серија за продажба низ Европа, под реден број 300. Но, не било доволно само да се биде граѓанин на Битола и со самото тоа, како "педигре", да се чека да се случи нешто или да падне одозгора, од напреднатата Европа. Требало, најнапред, на локалната почва да се задои со мудроста на новото време на цивилизацијата, за, откако ќе се почувствува несопирливоста на пулсот што таа ќе го диктира, да и се тргне во пресрет одејќи таму, на нејзините извори, во Париз и Лондон, како што тоа ќе го стори постариот брат Јанакис, кој ќе му го пренесе својот космополитизам и на помладиот Манакис чија голема придобивка му биле вродениот темперамент и љубопитноста. А сигурно дека не било доволно и тоа да се има фотографски апарат, а и филмска камера, зашто тие не снимале сами. Требало да се покаже чувство да се ракува со нив, не технички туку чувство дека со нивна помош ќе се создава нешто што ќе претставува трајност како уметнички запис и документарна регистрација. Коригиран и култивиран од духот и ерудацијата на постариот брат Јанакис на планот на фотографското и камерманското снимање, а засилен од сопствената интелигенција и немирен дух, Милтон Манакис се здобил всушност со една расност во репортерството на која можат да му позавидат многу денешни сниматели и репортери. А фактот дека тој своите најуспешни работи ги остварил во текот на првите две децении од дваесеттиот век ја покажува неговата, на одреден начин, генеријалност во својство на првенец, пионер на балканската почва да создаде таков опус што ќе претставува незаменлива и непроценлива хроника за едно време, за еден народ, за еден живот на битолското поднебје, за една сушност на македонското битисување, тука, отсекогаш и засекогаш. Восхитувачки е животниот пат што Манакис ќе го мине снимајќи интензивно во текот на првите четири децении, пребродувајќи разни сцили и харибди на немирната балканска почва, а притоа најнапред морал да води сметка за сопствената глава. Не, не било тоа однесување на некој чифутин кој од личен прагматизам морал "камелеонски" да си го зачува голиот живот шурувајќи со разните власти, на што, како "толкување" и "размислување" за Манакис се склони некои скептици па да не речам и малициозни злобници и неблагодарници, за она што всушност го жртвувал Манакис. А тој, навистина, жртвувал. Зар не било жртвување и ризик да се

опстојува како "дворски снимател", кој таа изборена привилегија ќе ја користи и за недозволеното, кришум вршено снимање по планините на битолско-крушевскиот округ во времето на Илинденското востание, овековечувајќи ги илинденските борци и комити од нашата славна епопеја, иако се знаело дека за таквиот еретички чин сигурно би платил со глава пред судот на Отоманската империја. Сето тоа што го снимил од илинденскиот период Манани го криел и го чувал како длабока лична тајна. Тој бил свесен за опасноста од турската и од другата власт, па така по Балканските војни, по влегувањето на српската војска, морал да го крие и од неа она што го снимил во турскиот период. Извесно е дека Манани повеќето работи во тие бурни времиња и не можел да ги развие, да види дали се успешно снимени, да види што снимил. Тој едноставно морал филмовите и фотографските плочи да ги чува закопани, не верувајќи ѝ на освојувачката власт. Стручниот соработник на поранешниот Државен архив и сегашен Историски архив на СРМ - Панче Сигеровски Бимбо вели: "Чичко Манани своите снимени материјали не ги давал никому, ги криел од Турците, ги криел од Србите, од Бугарите, од Грците и Французите, за на крајот, кога во себе нашол сигурност со почувствуваната слобода, конечно да ги даде таму каде што самиот сметал дека припаѓаат, на Историскиот архив на СРМ. Тоа е доказ дека во него тлеело нешто навистина македонско, оставајќи го тоа благо на својот народ како богатство на неговата историја". Друга вистина и нема, тоа Манани го докажа со напорите вложени околу сочувувањето и одржувањето на драгоцените материјали и со личното барање од Историскиот архив да ја преземе грижата за нив. Материјалите долго време ги чувал закопани во буриња, и самиот не знаејќи дали се тие успешно снимени. За него, навистина, е возбудлив и трогателен чинот на неговата, фактички прва средба со сопствените "снимателски рожби", по ослободувањето, во почетокот на 50-тите години, кога по успешно извршеното развивање и копирање, со специјално изработената копирка од Војне Петковски, Манани за првпат ги видел филмовите што ги снимил и при чија средба со природната возбуденост плачел како дете, гледајќи во тие материјали еден голем дел од својот живот, поточно од својата бурна младост, нешто што претставувало негов личен чин на историско доживување на она што значело негов живот.

Зашто, не бил мал ниту лесен изодениот животно-снимателски пат на Милтон Манани. Тоа се долги децении полни со бурни

настани и искушенија, но и со љубов спрема занаетот, бидејќи камерата и фотографскиот апарат биле неизоставен дел од неговото битие, од неговиот живот. Еве низ кои поклучни, помаркантни историски коти минувал снимателскиот пат на Манани: почетоците се сврзани за Јанина наде што, поддржани од татко им Димитрија, тој и постариот брат Јанани го отвориле ателјето во 1898 година. Потоа се преселиле во Битола, наде што во 1902 год. отвориле ново ателје. Оттогаш и започнува најзначајната етапа на нивната работа. Доаѓа и пресвртната-историска година 1905, кога Јанани ќе ја донесе од Лондон камерата 300 со која Милтон, со негова помош, ќе ја започне својата најсуштинска активност, снимањето со камера, излегувајќи надвор од ателјето, во животот полн со луѓе и настани, кои се ределе како непресушен врток. Тоа се, главно, годините пред, за време и по илинденскиот период. Битола, тогаш развиен конзуларно-воен центар, со конзулатите на европските сили и на балканските земји, со стационарната Трета турска армија од над 30 илјади војници, со воена гимназија и други училишта, со банки, печатници, со развиена трговија, со влијание на европската мода, со 600 клавири во богатите битолски фамилии, но и со сиромаштија по периферијата, со еден збор, интересен и привлечен животен конгломерат кој ја предизвикувал неодоливо љубопитноста на Манани. Тој стасувал да сними сè што било позначајно но и да остави сведоштва за обичните луѓе и обичниот живот. Во 1908 доаѓа Уриетот како предвечерје на паѓањето на Отоманската империја, инспирирано од Младотурската револуција. Во 1911-тата доаѓа до првата и последна посета на еден турски владар во центарот на балканското империјално крило-Битола, при што Манани ќе ја сними својата најзначајна и најцелосна филмска репортажа со наслов "Посетата на Решад 5. на Битола". Доаѓаат Првата и Втората балканска војна, потоа Првата светска војна во чиј тек, од 1916 до 1918 година, Битола ќе го доживее својот слом, по тешките и разурнувачки бомбардирања поради позиционата војна меѓу противниците во рамките на Солунскиот фронт, кога од 90-те илјади жители во Битола ќе останат само 27 илјади.

Во 1921 браќата Манани го отвораат своето кино во Битола, а од 1922 година Михаило Зега станува нивни соработник-наџа, кој ќе се грижи за работите околу киното. Во 1939-тата киното изгорува; во тоа време на криза браќата паѓаат во немилост. Доаѓа Втората светска војна, потоа и 4. Ноември, Денот на ослободувањето на Битола, кога Манани одново ќе се појави

со фотографскиот апарат, сликајќи го влегувањето на партизаните на VII битолска бригада. Во мај 1957 година Манани ќе го доживее најрадосниот миг во својата богата снимателска кариера, кога, при првата посета на нашата Република, ќе го сними Претседателот Тито со неговата придружба на битолската железничка станица, фотографија што веднаш ќе се рашири низ Републиката како траен спомен за посетата на саканиот гостин, со што, како што возбудено изјави самиот Манани, Тито застапа на чело на неговата снимателска историја. Манани ќе сними уште една фотографија со Тито во 1961 година при неговата втора посета на Битола. Последната снимателска активност Манани ќе ја изврши на 27 јули во 1963 година, кога со последните триесетина метри филм ќе го сними испраќањето на посмртните останки на загинатите битолчани во скопскиот земјотрес.

Тоа е крокиот на историските етапи низ кои се одвивала активностa на Манани, но сигурно дека е најбитно да се види што е тоа што тој го оставил зад себе. Оставил филмско-снимателски и фотографски материјал ако не огромен по количина, тоа импозантен по своето суштинско, историографско, документарно значење. Зашто низ над 5-те илјади фотографски плочи, за среќа, повеќето зачувани, иако има и доста уништени и оштетени, како и низ над двете илјади снимена, развиена и успешно копирана филмска лента, Манани градел и остварил една трајна по својата вредност и со ништо неспоредлива хроника и непобитен филмски документ за нашата национална историја. Тие материјали, во прво време по ослободувањето, ја немаа соодветната грижа за релацијата меѓу Битолскиот архив, Државниот архив на СРМ и други институции сврзани за нивната судбина. Сепак, и тие ја одиграа својата основна улога во собирањето и зачувувањето на материјалите, но дури однеодамна, со постоењето на Кинотеката на СРМ, може да се говори дека одсега за во иднина филмскиот опус на Манани ќе се наоѓа во сигурни раце, под строга грижа и надзор на институција која е единствено компетентна и одговорна за згрижувањето, собирањето и чувањето на самиот материјал на Манани.

Но, да се вратиме најнапред на фотографиите што во првата фаза од својата професионална работа ги снимил Манани и кои во текот на своето работење ги остварувал во континуитет. Сепак, најзначајни се фотографиите снимени во текот на првите две децении на XX-от век. Една од првите зачувани фотографии

на Манакѝ е онаа снимена во 1898 година на која се сликани група романски професори дојдени на излет на Јанинското Езеро. Но, фотографија што ќе го открие вистинскиот снимателски нерв на Манакѝ, кој уште на стартот ќе покаже чувство за композиција, компонирајќи низ "капакот" на објективот, е секако фотографијата што самиот Милтон ќе ја нарече "Клисурчанка со бебе", со која, не случајно ќе го освои златниот медал на првата балканска смотра на фотографијата одржана во Букурешт во 1906 година. Фотографии со голема историска вредност, зашто претставуваат драгоценост сведоштво на една од нашите национално-историски епопеи, се секако оние снимени во илинденскиот период, кои ги претставуваат илинденските револуционерни борци и водачи во нивната автентична хероика. Такви се групни портрети на некои илинденски чети, како што е онаа на која е прикажана четата на Митре Влаот, костурски војвода, чии борци облечени во познатата илинденска воена облека, секој со пушка в рака, долгокоси и некои со бради, пленуваат со својот изглед и со една исконска бодрост и младешка сила. Слична таква фотографија, нешто позачувана, е онаа на која се сликани војводите од Битолскиот револуционерен округ во времето на Уриетот во 1908 година, кога турската власт им го "гарантираше" доаѓањето на илинденците од планините, што подоцна ќе се потврди како подла измама, кога многу борци ќе бидат убиени или обесени (како што беше случај со Александар Турунџе, чие обесено тело, заедно со група илинденски борци, ќе го сними камерата на Манакѝ). Сигурно една од највредните фотографии по својата уметничко-снимателска ефектност и мајсторството е онаа од времето на Уриетот во 1908-та, снимена на битолското корзо при општата прослава во која учествувале илјадници битолчани. Манакѝ оваа фотографија ја снимил од некој балкон, градејќи композиција на полутотал, но со таква острина и бистрина, што фактички можат да се препознаат лицата на насобраните луѓе до првите десетина редови од насобраните граѓани, иако снимени од височина од десетина метри, што е доказ за големото мајсторство на Манакѝ. Тука спаѓаат и другите групни портрет фотографии на познати битолчани или на воено-конзуларни дистинкции во Битола. Интересна е фотографијата на некои воени раководители на Третата турска армија во Битола, снимени во 1909 година. Од истата година е и фотографијата на која е прикажан битолскиот дипломатски кор во дворот на куќата на семејството Нукулим каде што се наоѓала резиденцијата на рускиот конзул. Во ентериерот на куќата, за време на празникот Поклади, е снимена дипломатска костумирана вечеринка.

Тука се и фотографиите на кои се снимени битолските златари и ахчиите, а на една фотографија е прикажано положувањето на каменот темелник за Домот на армијата во 1909 година; тука се уште и фотографиите со снимени илинденци на нивното судење при што биле осудувани на смрт или на доживотна робија. Манаките има и многу фотографии од битолското животно секојдневје, како што е фотографијата од битолскиот дрвен пазар, потоа фотографијата на која е прикажан првиот велосипедски клуб во Битола, чиј член бил и самиот Манаките, снимена во 1907 год. при еден од натпреварите од Битола до Прилеп. Многубројни се фотографиите од селските свадби, потоа онаа, куриозитетната, на која е прикажан мечот во шах со живи фигури одигран во Битола во 1924 година. Браќата Манаките оставиле фотографии и за себе и своето семејство. Една од нив е онаа снимена во 1921 год. пред нивното кино, потоа го гледаме Милтон во својот автомобил, снимен од браќата си Јанаките во 1915 година. Голем е бројот на фотографиите на богатите битолски семејства и нивните членови, па портрети на турски, француски, српски и други воено-конзуларни личности. Меѓу нив е и портретот на Бранислав Нушиќ, тогашен српски конзул во Битола, или портретот на францускиот војсководец Пренс Мирео, внукот на Наполеон, од I-та светска војна и многу други фотографии за кои, секако, треба посебна обработка, со регистарски броеви и толкување на она што го претставуваат.

Меѓутоа, она што како посебна вредност се наоѓа во Кинотеката на СРМ се над двете илјади метри снимен филмски материјал, обработен и ископиран уште во 50-те години (откако се "прошета" без контрола на повеќе места за да допре и до некои странски, балкански, архиви, кои ќе се потрудат во секоја прилика да го посвојуваат Манаките) и уште толку неископиран, значи невиден материјал во кој, веруваме, се наоѓаат, исто така, драгоцените сведоштва снимени со камерата 300. Засега можеме да говориме за оние две илјади и неколку стотици метри ископиран филмски материјал, што може да се анализира и систематизира во дваесетина секвенци, според содржината на она што секоја секвенца го прикажува. Еве што претставуваат тие дваесетина секвенци филмски материјал што Манаките ги снимил во својот најплоден период од 1905 год. до Првата светска војна.

ПРВА СЕКВЕНЦА - Панорама на солунското пристаниште (снимено од Манаките за време на дочекот на султанот Решад V, од каде продолжил со воз до Битола). Во оваа секвенца Манаките покажува

извонредно чувство за панорамско снимање, иако камерата му била на статив. Фатени се многубројни бродови во пристаништето, потоа атмосферата на брегот, во крајбрежните кафеани со насобран свет во нив, облечен празнично и по европска мода. Тоа е еден вид увод во самиот дочек на султановиот брод во солунското пристаниште. Во заднината се гледа воениот брод со кој пристигнал султанот, а потоа Манакџи го снима и неговото пренесување до брегот со помали бродчиња.

ВТОРА СЕНВЕНЦА - Оваа сенвенца го содржи највредниот материјал снимен од Манакџи - посетата на султанот Решад 5. на Битола. Тоа е всушност самостојна, целосна репортажа, снимена и реализирана со извонреден репортерски нерв од страна на Манакџи, кој остварува врв во сцените со масовно-спектакуларна содржина. Меѓу првите кадри се оние од пристигнувањето на султановиот воз на битолската станица, а потоа неговото антологиско погледнување во камерата на Манакџи, кога тој како да подзастанува и "позира", по онаа на почетокот на самиот наслов на текстов инклинирана ситуација; на молбата на Манакџи, тој ќе биде овековечен со неговата камера. Тоа е тој миг, кога пред да седне во свечената кочија, султанот ќе погледне кон Манакџиевата камера. Потоа следат најспектакуларните кадри снимени од балконите на куќите, од битолското корзо и од други места, од каде што Манакџи ги компонирал своите тотали и полутотали во кои се прикажани илјадниците битолчани насобрани да го поздрават султанот, потоа кадрите со војската која учествува во придружната парада во чест на гостинот. Во заднината на тие кадри се гледаат неколкуте триумфални порти, специјално изградени и украсени по повод доаѓањето на султанот.

Се редат кадри со коњицата од турската армија, со огромната придружба, со илјадници граѓани излезени на улиците, се чини како целиот град да е надвор.

ТРЕТА СЕНВЕНЦА - Тоа е во составот на репортажата од посетата на султанот. Во неа е прикажана панорамата на Битола снимена од Тумбе кафе со доминација во преден план на воениот казамат на турската Трета битолска армија. Потоа се редат кадри од искачувањето на пајтонската поворка од придружбата на султанот и излетот на Тумбе кафе (султанот пристигнува, ја гледа, панорамата на Битола, а потоа седнува под специјално изградената стрела).

ЧЕТВРТА СЕКВЕНЦА - Го прикажува, исто така, спектакуларното испраќање на султанот. Одново тотали снимени од високо или на ниво на улиците, но со добро избрани агли на снимање кои овозможуваат добра композиција и динамика во кадрите. Во оваа репортажа Манани го остварил оној снимателски максимум кој говори за неговиот посебен талент, кој го става во редот не на обичните, случајните регистратори, туку во редот на репортер со навистина современ сензибилитет, чии снимателски резултати и денес се гледаат со еднаква возбуда.

ПЕТТА СЕКВЕНЦА - Оваа секвенца го регистрира отворањето на дипломатскиот клуб во Српскиот конзулат во Битола со Нушиќ како конзул. Пред камерата на Манани гледаме дури и личности за кои се претпоставува дека би требало да бидат нешто поеманципирани во однос на новостите на времето. Имено, дипломатите ќе се однесуваат инфантилно, прифаќајќи ја играта што им ја наметнува појавата на Манани со камерата, пред кого тие едноставно ќе позираат, "сликајќи" се во буквалната смисла на зборот, распалавени и загледани во објективот на тоа и за нив "чудо" кое ќе ги овековечи. Тие, просто, вртат кругови околу пристапното плато на влезот на конзулатот слегувајќи низ скалите со цел камерата да ги "фати" неколкупати, за сигурно, а тука е и протокол-мајсторот кој им отпоздравува во бескрај со својот халф-цилиндар, погледнувајќи во својот потсетник. Се разбира, на чело на таа кружна поворка ќе се најде домаќинот на клубот - конзулот Нушиќ.

ШЕСТА СЕКВЕНЦА - Во неа е прикажан пикникот на дипломатите, кои во околината на Битола се возат во пајтони. Во еден миг, во еден кадар, пред камерата ќе протрча и самиот Манани, мавтајќи им на дипломатите, што значи дека тука снимал неговиот брат Јанани.

СЕДМА СЕКВЕНЦА - Таа претставува сведоштво за несреќната судбина на Илинденското востание. Во неа гледаме обесени тела на илинденски борци и патриоти, а се претпоставува дека меѓу нив е и телото на Александар Турунџе.

ОСМА СЕКВЕНЦА - Ги прикажува настаните од Уриетот во 1908 год. Во оваа своја самостојна репортажа Манани, всушност, го открива оние својства што подоцна ќе ги развие до максимум. Снимена три години порано, оваа репортажа има своја вредност. Маковските сцени тука се основната снимателска концепција во кад-

рирањето. Прикажани се демонстрациите на младотурците, потоа нивниот митинг на битолскиот плоштад, а се гледа и воен оркестар, транспаренти и насобран народ.

ДЕВЕТТА СЕКВЕНЦА - Според толкувањата на самиот Манани (запишано од Панче Сигеровски - Бимбо, таа ја прикажува спектакуларно снимената погребна процесija на еден загинав француски инженер, дојден во специјална мисија во Битола, на покана од францускиот конзул, а во чија ликвидација веројатно имаат вмешано прсти турските властодршци.

ДЕСЕТТА СЕКВЕНЦА - Прикажано е фрлањето на крстот од камениот мост на реката Драгор во Битола, на празникот Водици, во јануари (се гледа снег, многу насобран народ кој го чека фрлањето на крстот во реката).

ЕДИНАЕСЕТТА СЕКВЕНЦА - Овде е прикажана поворката по фрлањето на крстот и неговото вадење од реката. На чело на поворката се поповите кои го носат крстот по куќите, собирајќи подароци за црквата, следени од насобраниот народ.

ДВАНАЕСЕТТА СЕКВЕНЦА - Оваа секвенца е прва снимена со камерата 300 во 1905 година во дворот на Мананиевата родна куќа. Во неа се прикажани ткајачки со чија работа раководи Милтоновата 107-годишна баба Деспина. Тоа е фактички најстариот филмски документ снимен на Балканот.

ТРИНАЕСЕТТАТА СЕКВЕНЦА - Го прикажува првото влашко училиште во Јанина (снимено, веројатно, во 1905 год. веднаш по ткаењето во дворот). Во неа гледаме импровизиран училиштен амбиент во еден двор со настава на "отворено", се гледа училишна табла, клупи во кои пред молитвата седнуваат учениците, кои се прекрстуваат и потоа читаат од книгите.

ЧЕТИРИНАЕСЕТТАТА СЕКВЕНЦА - прикажува еден рутински ритуал од секојдневниот живот - оплодувањето на добитокот; најнапред се оплодуваат коњи а потоа и говеда.

ПЕТНАЕСЕТТАТА СЕКВЕНЦА - не пренесува во амбиентот на еден битолски панаѓур, со многу насобран народ, со разновидна стока што се продава. Се гледаат топузи праз, потоа обесен заклан добиток, тезгиња со зеленчук и предмети од домашна изработка. Некои луѓе шетаат со чадори за сонце поради летниот сончев ден.

ШЕСНАЕСЕТТА СЕНВЕНЦА - ја прикажува селидбата на Каракачаните - влашки номади; се гледа карван со луѓе и добиток. Каракачаните се качуваат на планините што значи дека се работи за пролетна селидба за разлика од онаа кога наесен се симнуваат од планините.

СЕДУНАЕСЕТТА СЕНВЕНЦА го регистрира доаѓањето на српската војска на битолската железничка станица, по пробивањето на фронтот на Кајмакчалан (како француски сојузници во I-та светска војна). Се гледа регентот Александар во автомобил со други српски војсководители. Во нивна придружба е и конзулот Нушиќ.

ОСУНАЕСЕТТА СЕНВЕНЦА содржи сцени од фронтот во текот на I-та светска војна. Се гледаат експлозии на бомби, војници во ровови и во јуриш на фронтот. Овие сцени, меѓу другото, на Манаките му го обезбедуваат и приматот на прв воен снимател.

ДЕВЕТНАЕСЕТТА СЕНВЕНЦА - Снимена е една богата свадба. Најнапред се гледаат подготовките за свадбата, се гледа колењето на добитокот и готвењето на јадењата.

ДВАЕСЕТТА СЕНВЕНЦА, всушност, го прикажува текот на свадбата. Сватовите одат кај девојката, па потоа е прикажана венчавката в црква и, на крајот, веселбата во дворот од куќата на момчето, при што веселите сватови пукаат со пушки. Манаките снимил многу интересни сцени од свадбената веселба, со свечено облечените свадбари во национални носии. Манаките многу добро ги избрал аглите за градење на композицијата на ората што се играат на две или три "нивоа", со чувство како да се "слуша" ритмот на музиката; тој вешто и мајсторски го доловил амбиентот со сета негова етно-фолклорна питорескност.

Опусот на Манаките, сега кога се создадени сите услови за негово посистематско обработување и изучување, исполнувајќи не со уште поголема гордост и восхит во деновите на прославувањето на 100-годишниот јубилеј од неговото раѓање, а во рамките на манифестацијата Денови на Милтон Манаките, т.е. Денови на југословенските сниматели во Битола, каде што ќе се одржи и главната прослава на тој значаен јубилеј - не само што ќе ја потврди трајноста на својата историска вредност, туку претставува понагласена обврска, класиката што на нашата кинематографија и ја остави Милтон Манаките да биде надградувана со резулта-

тите од сегашните документаристи како достоинствено продолжување на Манакиевото дело.





Горѓи Василевски

ТРАЈНОСТА НА ДОКУМЕНТАРНОТО СВЕДОШТВО

Основното градиво на кое се потпира конструкцијата на каква и да било научна теза се, како што знаеме, фактите. Нив имажинацијата на проучувачот може да ги користи за најнепредвидливи откритија и да ги стави во служба на разработката на најсмелите хипотези. Тука, по се изгледа, нема што да се спори. Па, сепак, оваа констатација како да не не задоволува докрај и небаре низ монолитноста на нејзините докази насираме некои мали, одвај забележливи пукнатини.

Можеби затоа на овој попатен проблем погледнавме од нешто поинаков аспект и се определивме за следново прашање: дали упорното и безрезервно повикување на познатите факти мора по правило да остане делотворен сојузник на нивната трајност? Или: дали зачестеното користење на функциите на овој или оној податок можеби не ја истрошува предвреме онаа златна жица на информации, употреблива инаку за користење на по долг временски распон.

Ние не сме далеку од мислењето дека во моментот кога фактите ќе се вклучат во говорниот лавиринт на зборовите кои од поодамна го изгубиле своето иновантно значење, полена почнуваат и самите да втврдуваат во поими на кои им исчезнува духот на актуелноста. Погледнете како неконтролираната и презачестена употреба на статичните поими, втиснати во говорни конструкции кои некогаш имале уште какво значење, се множува во речиси сите области каде што се користи пишаниот и говорен збор.

Што може денес да ни зборува утврдената констатација: Милтон Манак е првиот синеаст на Балканот... Или, пак: Манак воведо во нашето искуство една нова традиција, една нова култура на општење и перцепирање. Вистина... Што по неброеното повторување денес говорат овие зборови, особено кога, згора на

се, ја имаме предвид околноста дека филмот во наше време егзистира како најсекојдневен факт. На влијанијата што тој ги врши толку сме свикнале што нашиот културен интегритет одвај може да се замисли без нив.

Значи ли тоа дека за Манани денес не може да се зборува и размислува на начин на кој тоа се правеше пред петнаесетина, или, дури, пред пет години? Ние сме уверени дека тука нема никаков спор. Јасно е дека мора да се зборува поинаку. Мора интензивно да се обелоденуваат нови податоци, нови сведоштва и, заедно со нив, да им се додели место на новооткриените парадокси.

Од проучувачите на Мананиевото дело и биографија очекуваме да го прошируваат, со секој нов податок, историскиот контекст на неговото возбудливо творештво, и, споредувајќи ги новите откритија со веќе расположливите факти, да извлекуваат нови вредносни значења.

Тоа, разбирливо, е процес на чии консеквенци не може да им се аплаудира веќе утре. Но, секому му е јасно дека штом тој веќе е поттикнат, не смее да се забава, туку се што ни е на располагање да се стави во служба на неговиот позабрзан развој.

х х х

Паралелно со истражувањата што треба да не снабдат со нови податоци за филмографијата на Манани, нормално е да се очекуваат и придонесите на нашата критика. Таа не може да остане настрана од овој процес и само инертно да им благословува на резултатите до кои дошла историографијата. Нејзините обврски, впрочем, и не се мали. За делото на Манани до денес одвај и да се зборувало како за естетска категорија. На критиката и падна во долг да ги осветли и разработи сите естетички аспекти на неговото творештво.

А кога така слободно и без предубедување прибежавме кон употребата на квалификацијата "естетичко", ние однапред се согласивме со фактот дека наследството на Манани има важност на уметнички феномен. Никако, значи, не само вредност на историски податок. Туку, што е многу битно, и значење на есте-

тички факт. Тоа не доведува до заклучокот дека творештвото на Манани е подложно на систематизација која опфаќа неколку фундаментални пунктови на уметноста на филмскиот документ.

* * *

Во еден од тие пунктови ние би ги групирале сите значења врзани за тематските циклуси што се обликуваат во филмографијата на Милтон Манани.

Веднаш потоа би го издвоиле феноменот на кадрирањето на Мананиевите записи.

Третиот естетички пункт се однесува на проблемот на употребата на филмските планови.

Јасно е дека анализата и систематизацијата на Мананиевото творештво во овие три пунктови ќе може успешно да биде извршена дури откако ќе ја имаме на увид целокупната филмска граѓа. Но, до тој момент не мора да се седи со скрстени раце. Она што критиката може да го направи денес никако не смее да се одлага. А може да се направи доста. Впрочем, интензивирањето на критичко-теоретскиот придонес во осветлувањето на творечката личност на Манани би требало да се сфати како задача од подолгорочен карактер. Секое, макар било тоа и скромно, откритие, секое ново размислување за наследството на првиот синеаст на Балканот, природно е да се очекува да добие и своја писмена форма.

Таква е амбицијата и на овој напис. Тој би требало да биде примен и третиран како дел од обемното градиво што допрва ќе им се стави на располагање на проучувачите чии резултати и наоди ги очекуваме во најблиска иднина.

* * *

Но, да преминеме на предметот што во овој момент не преокупира: на анализата на некои специфично филмски елементи во записите на Манани.

Пред тоа, меѓутоа, сепак би упатиле апел до љубителите на филмот, со кој сакаме да ги оберземе на една несомнено убав

ва задача; да му се навраќаат, колку што е можно почесто, на делото на Манани. Ние не се сомневаме дека по секоја средба со неговите филмови ќе откријат, заедно со нас, нешто неочекувано ново. Доволно е да го сосредоточат вниманието на некои од кадрите во кои веќе седум децении живее еден дамнешен свет, па зачудено да се запрашаат: зарем сево ова го остави Манани? Па, како му успеа? Како се избори овој наш човек да натрупа такво изобилство на истрајни историски факти? Но, восхитот не запира на ова прашање. Тој ќе продолжи да расте пред глетката на волшебниот Мананиев свет во кој така помирливо се проткајуваат стварноста и фантастичноста, реалноста и илузијата.

Не ќе измине многу време, кога восхитот по оваа непосредна средба ќе почне да стврднува, да се кристализира поправо, во состојба на некој вид мобилно мирување кое ќе ни помогне да пристапиме кон еден повисок степен на вреднување на тукушто одминатото доживување. Сега веќе можеме да кажеме дека го трпиме влијанието на еден, по нешто, ирационален процес. Стануваме сведоци на интегрирањето и проткајувањето на оддалечените историски раздобја. Минатото, втиснато во живата слика, непречено се прелева во временската зона што ја знаеме како сегашност, а нашата духовна егзистенција, проби-вајќи ги бариерите на времето, се преплетува со егзистенцијата на материјализираните сеништа од минатото.

Треба ли потоа да се докажува дека овој чин на проткајување на времињата е најдоверливиот знак дека пред себе имаме автентично уметничко дело. Очигледно, сите сомневања дека кореспонденцијата со филмскиот документ што ни го дозволува ова доживување е, ништо друго, туку механички чин на дотурање информации - неповратно исчезнуваат.

* * *

Друго е, меѓутоа, прашањето, какви се нишките што ги поврзуваат авторот на делото и настанот што тој го репродукува во својот филмски запис.

Ако ова прашање го пренесеме врз Мананиевото искуство и ако притоа констатираме дека изворните настани го зачуваа своето историско или, сеедно, политичко значење, независно од

записите што ни ги остави нивниот автор, уметноста на Манани, јасно, не губи ни трошка од својата важност. Овде нема место за докажување дека изминатата стварност на настанот не се врзува со никакви нишки за заслугите на нејзиниот хроничар.

Меѓутоа, нас во случајов не не интересира превосходно содржината на автентичната стварност, туку стварноста на филмското сведоштво. Затоа, можеби, прашањето би требало да гласи: кому, ако не на човекот зад камерата, настаните му ја должат својата трајност? А веднаш потоа: кој друг, ако не уметникот, е тој што трајноста естетички ја легитимирал?

Извлечени од хаотичната маса настани, спасени засекогаш од анонимноста и заборавеноста, документарните фрагменти на Милтон Манани со време почнаа да ја надраснуваат својата првобитна функција на информација. На денешниот хроничар не му е тешко да докаже дека времето ќе почне забрзано да работи за овие филмски записи и оти тоа сè позабележливо ќе ја симнува од нив лушпата на ефемерно, еднозначно сведоштво.

Нешто посложени проблеми, меѓутоа, ќе создаде објаснувањето на процесите низ кои минува документот, како впрочем, и прашањето, во какви вредности ќе еволуира неговата првобитна информативна функција.

Како олеснување на патот до одговорот, овде ќе наведеме едно од непроменливите својства на филмскиот запис. Некои од неговите информативни елементи, имено, ќе продолжат да функционираат низ сите фази на естетичките преобразби на записот. Тие, уште повеќе, не ќе престанат да ја сочинуваат онтолошката јатка на филмскиот документ, дури и во моментот на неговиот еволутивен развој, кога на него ќе гледаме превосходно како на естетички факт. Така, на пример, снимената свеченост, низ сето траење на записот останува информација за ритуалниот поредок под кој се подведени правилата на соодветната церемонија и нејзините учесници. Регистрираната битка, исто така, не ќе ја доведе во прашање функцијата на сведочење пред еден настан што имал вакво или онакво стратешко значење или пак што чинел толку и толку човечки жртви.

Но траејќи, филмскиот запис (а овде, разбирливо, го имаме предвид записот што задоволува и некои посложени естетички критериуми) од година во година, од деценија во деценија

почнува да кажува тенденција на раслојување во барем две функции: информативната, за која веќе зборуваме, и онаа што ја означуваме како некој вид естетички коментар на експлицираното соопштение.

За Мананиевите документи слободно можеме да кажеме дека, чувајќи ја вредноста на информација, со време се здобиваат и со оваа нова, естетичка функција. Облиците низ кои се манифестираат новопоникнатите одлики на документот се разновидни. Тој, во секој случај, незапирливо се населува во некој вид метафизички трезори на човековото сеќавање и тука почнува неговата нова егзистенција.

Тоа, впрочем, е судбинската заслуга на филмските документи што му ги оставија на човештвото најголемите имиња на светскиот филм, како Дзига Вертов, Флаерти или, пак, Френк Капра. Ние немаме никакви причини таа заслуга да не му ја припишеме и на првиот синеаст на Балканот, Милтон Манани. Конечно, Манани е тој што се избори за историската трајност на толку значајни настани, на толку драгоцени сведоштва. Но, и на ова место повторуваме: не само за историската трајност. Сместени во еден нов контекст, каков што е човековото непосредно сведочење и човековото сеќавање, тие документи ја потврдија легитимноста и вредноста на динамичен естетички факт.

* * *

Кога денес го поставуваме прашањето: во што се состојат естетичките вредности на Мананиевите документарни фрагменти ние ниту за миг не помислуваме дека со ова прашање го исполнуваме долгот кон некакви божествени меморијални конвенции. Таа љубопитност е инспирирана од најживите интересирања за делото чие влијание го трпиме така делотворно. Тоа дело е возбудливо, инспиративно, потребно. На него се навраќаме затоа што тоа задоволува многу од духовните и културни потреби, но и затоа што умее да не весели и да не прави радосни. Живописните глетки што ги забележа Мананиевата камера се несомнено корисни и атрактивни и за историчарот, и за социологот, и за етнографот, но и за оној гледач, кому уметноста на филмот не му е ни единствена ни прва преокупација. А, еве, тој гледач

1.

колку што успеавме да забележиме, останува испровоциран и од чудесноста на глетката, но, исто така, и од возбудата на човекот што ја поставил камерата пред живописниот објект. А кога тоа е така, може ли да се одрече дека тој не го насетува срцето на уметникот во моментот кога ги снимал своите сограѓани, политичарите, револуционерите, дипломатите, свадбарите, војводите!

Можеби затоа нему ќе треба да му одговориме на прашањето што веќе го навестивме: во какви облици се манифестираат естетските, па ако сакаме, и поетските вредности на Манакиевите записи? Дали нив треба да ги бараме во филмичноста на глетката, или, можеби, во изборот на снимените настани. А можеби ќе ги препознаеме, никаде другаде, туку во автентичната драматичност на глетката, искадрирана според оние најфини барања на вкусот за специфично филмски вигавања.

Но, за да одговориме на ова прашање би морале да се повикаме на некој од Манакиевите записи и да пристапиме кон анализа на неговите филмски својства. Дури тогаш ќе можеме да констатираме дали ги исполнува критериумите на уметничкото сведочење и да утврдиме во какви облици тоа се манифестира.

* * *

Ние веќе зборувавме за тоа дека филмската слика, ако сака да функционира како уметност, мора да ги пренесува своите соопштенија на две информативни нивоа. Како Манакиевиот филмски запис станува извор на тие два вида информации. Да се послужиме со примерот на документот во кој е регистрирано доаѓањето на султанот Решад V во Солун.

Панорамските слики на градот ни го даваат следниов извештај: Солун е важен пристанишен центар на Балканот. По неговите води пловат големи прекуморски објекти. Архитектурата на градските постројки го трпи влијанието на европските архитектонски форми. Но, напоредно со ова влијание, забележлива е доминацијата на ориенталската орнаментика.

Тоа е првиот редослед на информативните пораки што ни ги пренесува сликата на панорамата на Солун. Втората низа (вто-

рото ниво) на соопштенијата ни го сугерира свеченото расположение со кое градот го очекува доаѓањето на големиот гостин. Тоа е никој друг, туку неговото величество, султанот Решад V. Во очекување на тој настан, Солун очигледно не менува ништо од своите битни својства. Тоа е истиот геополитички центар, истото пристаниште, истите улици. Со таа своја постојаност градот останува нем и рамнодушен сведетел на една од многуте макар и ексклузивни свечености.

Но, ако овој непроменлив објект не дава никакви знаци на возбуда, камерата на Манани е таа што "сочувствува" со значењето на свечениот настан. Поточно, избирливото око на уметникот што стои зад нејзиниот објектив. Тоа ги фиксира само оние детали што и одговараат на празничноста на свеченоста; лелеавото море по кое гостољубиво се нишкаат белите чунови, бавното умотување на декорираниот брод во солунското пристаниште, понизната љубезност на домајините кои го поздравуваат почесниот гостин, и, конечно, уморното движење на силуетата на султанот, подгравана од бремето на годините и од некое истрошено достоинство.

Едновременото функционирање на овие два типа соопштенија недвосмислено ни укажува на експресивната моќ на филмскиот документ. Но, оваа напоредност на дејствувањето ни открива и едно друго својство на сликата; таа пред наши очи ја отфрла својата грвобитна функција на сведочење и, надраснувајќи ги ограничувањата на т.н. објективен вид на стварноста, моќно го пробива метафизичкиот ѕид зад кој се преобразува во најлична илузија.

Милтон Манани, разбирливо, не се носел со намера да му приреди некое панегирично добредојде на истоштениот османлија. Неговата љубопитност се ограничила на желбата да регистрира еден од повеќето атрактивни настани. Меѓутоа, неговиот инстинкт на уметник не можел да му го истава погледот од ритуалната важност што султановите потчинети и ја придавале на посетата на својот семеен господар.

* * *

Се разбира, примерот со надрите на Решадовото пристигање во солунското пристаниште не е ни единствениот образец на кој

се огледа дејствувањето на двете нивоа информации. Доволно е да се потсетиме на секвенците на живописните свадби по планинските села, или, пак на сцените на подготовките на дипломатскиот кор во Битола за некој од церемонијалните пикници, па од прва рака да заклучиме дека тоа на ист начин функционира во најголемиот број Манакиеви записи. И во овие глетки, имено, се повторува истиот феномен на накрсното влијание на објективноста на сликата и субјективноста на нејзините пораки.

Некој, веројатно, ќе се најде побуден да запраша: дали Манаките, всушност, бил свесен за последиците на својата снимателска постапка? Одговорот, најверојатно, гласи: не... Тој бездруго и немал потреба да претвора по некакви дефиниции за ефектот што го постигнуваат неговите снимателски потфати. А прашање е и дали бил во состојба да го објаснува сопствениот восхит пред обредната глетка на селските танци, на пример, или, пак, тагата пред сликата на обесените македонски револуционери. Дали од поетот бараме, создавајќи го своето дело, да биде истовремено свесен за законите што дејствуваат врз творечкиот процес.

Други се, меѓутоа, барањата што си ги поставува пред себе хроничарот, или, дури, пострасниот набљудувач на уметничкото дело. Нему му е паднато во долг да ги издвојува последиците на уметничките операции од поттиците, манифестациите на творечкиот чин од причинителите. Нему му е, исто така, паднато во долг, што во случајот на Манакиевото дело и не е така тешко да се задоволи, да го одреди она поетско сојузништво што уметникот го склучува со објектот на својата инспирација. А штом веќе се стасало до таа одредница не е одвишно да се потсетиме дека во тајниот договор што го потпишале уметникот и неговиот објект никаде не постои условот според кој светот што се вселил во филмската слика мора да претрпи некакви измени. Уметникот строго го почитува реалистичкиот вид на репродукуваната стварност. Преобразбите на непосредниот автентичен објект во илузија, одлеана по мерата и по барањата на сензибилитетот на авторот, ќе настанат, како што веќе зборувавме, по пат на други посредувања: по пат на кадрирањето, при изборот на темата, по драматичноста на настанот.

Милтона Манаките ќе го препознаеме во секој од неговите записи како возбуден и нескротлив хроничар, секогаш различен, а

сепак секогаш ист. Тој ќе умее безрезервно да му се предаде на занесот, но веднаш потоа да остане обземен од големата тага на трагичното сведочење. Неговиот душевен свет ќе се излее во еуфорија пред манифестациите на заедничката веселба или, пак, ќе поприми изглед на строг, скоро официјален сведител. Не се ретки ситуациите кога Манаките ќе ни се претстави како дискретно ироничен коментатор на моденските настраности, за да ја излее веќе во наредниот момент сета радост на своето сведочење на славеничките облици на животот.

* * *

На оваа богата емотивна лепеза на субјективниот коментар, со кој Манаките им вдишува на објективните глетки здив на лично доживување, можеме да надоврземе и една друга негова добродетел. Станува збор за извонредно развиеното чувство на овој уметник да го одбере карактеристичниот детаљ. Тој никогаш не се служи со клишеата на општите ритуални ситуации и на општите поими. Било да ги имаме предвид материјалите на вознемиреното солунско пристаниште по кое пловат бели бродови, било да ги следиме сцените на пречекот на Решад V во Битола, или пак секвенците на питорескните свадби и на суровата одмазда врз македонските револуционери, редовно ќе наидуваме на особеноста на детаљот.

Но точно е и тоа дека детаљот никогаш не ќе се издвојува како откината единка од контекстот на едно ту фолклорно ту политичко или социјално заедништво. Тој секогаш останува обилно напоен од атмосферата и милјето во кое поникнал. Но, функционирајќи како интегрален дел на еден колективен организам, детаљот сепак се издвојува од масата безлични подробности со некоја неповторлива особеност.

Примери за тоа ќе најдеме на сите страни во филмографијата на Манаките. Но, еве го првиот оглед што ни дојде во сеќавање: познатиот кадар со преденето на Манакиевата баба. Овде е даден еден работен ритуал, карактеристичен за традицијата и на ~~современиците~~ на оваа стогодишна старица и за нејзините предци. Заедништвото на владеењето со оваа вештина ја легитимира Манакиевата баба како прирастен припадник на една традиција.

Но, таа не е којгоде предач, туку стогодишна старица. По својот век на живеење, по жилавата потреба да работи и да се одржи во матицата на животот, а тоа значи да биде корисна и потребна, таа остро се издвојува од најголемиот број припадници на својата средина.

На ист начин детаљот ќе се издвои од аморфната маса подробности во анегдотскиот "коментар" со кој се проследени селските свечености, кога трите женски фигури во преден план ја нарушуваат јасноста на прегледот на атрактивното оро. Фигурите се "насадија" пред намерата од чиста пакост. Тие им прикосат на навиките на љубопитноста да се види што се случува таму, во орото. Гледачот, се разбира, е неподготвен за оваа невидена дрскост. Тој е готов да се налути. Наскоро, меѓутоа, задржувајќи го сепак со "едно око" вниманието врз привлечниот танец, останува придобиен за симпатичните пречки што му ги поставуваат натрапливите фигури.

Но, набројувањето на примерите во кои детаљот се издвојува како значаен естетички фактор може да не одведе во недоглед. Па, сепак, тоа нека не спречи да подзастанеме со љубопитност на прашањето: како тоа да ни изгледаат битолските улици така тесни во кадрите на погребот на рускиот конзул, а така пространи кога на нив се изведува церемонијалот на пречекот на Решад V? Или: зошто, додека децата на часот по богословија се крстат, нивните незаможени рачиња се движат како механичка направа?

* * *

Дали сме сега нешто поподготвени да одговориме на прашањето: по кои критериуми го вреднуваме естетичкото значење на Манакиевите записи?

Примерите што ги издвоивме погоре на некој начин ги илустрираат имплицитните одговори на поставеното прашање. Но тие не мораат да бидат докрај исцрпени. Објаснувања можат да дојдат и од други страни. Едното од нив, веројатно, лежи и во претпоставката дека Манак и припаѓа на онаа група творци чиј близок дослух со непредвидливоста на стварноста и на случајот, му остана за сето време како неискоренлива дарба. Како инаку овој расен документарист можеше да ја предвиди визуелната атрактивност на чадот од пушката додека ја поста-

вуваше камерата пред коњаниците што поаѓаат на свадба. Неговиот сигурен инстинкт остро му наложуваше: само од оваа визура ќе се наслика опасноста на падината по која јаваат разјуначените свадбари. Или, како можеше да одреди оти со таква грациозност ќе паѓа моминската руба кога селските убавици, фатени на оро, и се предаваат на мистиката на ритуалниот танец. Манани мора да му се восхитувал не само на нивното прекрасно моминство туку и на потајните соништа на убавиците, кои мошне мудро го увежбувале ефектот на падот на низата алтани врз елекот. Затоа тој ќе го постави објективот на камерата на најпрецизната точка, на оддалеченост од која јасно ќе се одгатнуваат и молчаливото достоинство на моминските лица, и раскошната везилка на нивната облека, и тихиот трепет на телата во движење и занесниот ритам на обредниот танец.

х х х

Како заклучок на овој прилог можеме да дозволиме да му дадеме издишка на својот восхит за делото на Милтон Манани, првиот синеаст на Балканот, и, бездруго, еден од највединените документаристи на своето време. За него може да се каже уште и тоа дека длабоко ги насетуваше чудесните мигови на манифестациите на свечените, тажните, борбените и мистичните облици на животот. Со својата камера притаено стреше и чекаше да се разгорат и обелоденат како човечка драма. И во тој редок, а можеби и единствен миг, кога настанот ја ослободува својата поетска енергија, Манани подготвено го вклучуваше својот магичен, поставен на стража, апарат.

Денес можеме, без двоумење, да констатираме дека тој ништо не и додаваше на стварноста, но и ништо не и одземаше. Од неа го грабаше нејзиниот екстрат. Единствено така и можеше да стане неимар на една нова култура на комуницирање и да воведо во нашето искуство една нова традиција. А кога веќе делотворните последици на таа традиција почнаа динамично да се вткајуваат во нашата култура, можеше со извесност да се смета на можноста оти Манани ќе добие и свои придружници и свои наследници.





Ница Барџиева

МОЕТО ВИДУВАЊЕ НА ФИЛМСКИТЕ МАТЕРИЈАЛИ НА М. МАНАНИ

Секогаш ме бозбудувал моментот кога, покрај очекувањето, сосем одненадеж и возбудливо, во замрачената сала, некаде од задната како со магична моќ се пробива светлината и како се создава чудо - се раѓа сликата. Можеби, во секое доживување на раѓањето на сликата на филмското платно сум во потрага по она прво доживување на магичната слика на филмот, при првите посети на кинопретставите, уште во детството. Веројатно, таа асоцијација на сеќавањата од детството, меѓу другото, прави (покрај сознанието за техничката природа на феноменот на создавањето на филмската слика) секогаш истиот тој чин да се доживува како своевиден магиски ритуал. Тој ритуал, исполнет со очекувањата што ги разбудува замрачената сала, samozаборавањето на своето физичко присуство и претворањето во око, се чини секогаш како да пленува со својата магична моќ. Се разбира, наспроти овие премногу субјективни и меланхолични потраги по "првото" доживување на магијата на филмот, сериозна анализа на условите и можностите на создавањето на филмската визија би можела, со научна строгост, да го демистифицира тој фасцинантен магичен момент во раѓањето на филмската слика на платното!

Зошто токму при посматрањето на филмскиот материјал на Милтон Манани се потсетувам на оваа повторно доживеана магична сила на филмската слика? Веројатно затоа што на извонреден начин, при секое гледање на споменатите материјали, ми се наметнува и снажно ме обзема чувството како да присуствувам (независно од фактот дека окоото на современиот гледач е "воспитано" на совршено развиената техника на модерниот филм!) на едно фасцинантно откривање на можноста да се создадат слики што се движат, на можноста да се "фати" и репродуцира движењето. Можеби е блиска споредбата со сонот, со вообличувањето и гледањето на она што однекаде порано е чуено, видено, кое на моменти се чини премногу познато, па ме возбудува да трагам низ сликите по некоја мината слика од прикажувањата на постапките, имагинарна слика создадена од учебниците по историја,

од литературата... Тоа се уште блиско минато оживува на овие слики со извонредна и пленувачка силина, но и со тагата на се она што изминува, со студенилото што избива од неминовноста на минувањето на времето, со меланхолија, памтење и сеќавање кое одеднаш проговорило - и се личи на сон!

Тоа е таа субјективна фасцинација од силниот внатрешен блесок на сликите, која присилува на дополнителна рефлексија, а таа настапува откако и последниот кадар повторно, онака како што изникна од темнината, ќе се разлее и изгуби во неа и само по некој миг, разобличувачката светлина ќе ја избрка магичјата, ќе ги разлее сликите и сеќавањата. Што е тоа што толку силно возбуждува при секоја средба со овој филмски материјал, во многу што фрагментарен по својата форма? Започнува сосем неочекувано однекаде и повторно се разлива во некаква неопределливост и случајност - еден фрагмент кој пленува со својата изразност како сведоштво за едно време, кое по мерилата на хронологијата и историјата и не е толку дамнешно. Кои се недофатливите нишки што го разбрануваа моето доживување на филмските слики на Манакџи? Може ли дополнителната рефлексија да го долови и вообличи тој флуид што ја прави магичната моќ на овие слики која го одредува нивното естетско доживување? Всушност, овде и не може да се говори за некое сосем одредено и "чисто" естетско доживување бидејќи тоа за мене секогаш е помешано со некое исчекување и немир што се создава при секоја средба со нешто што го носи печатот на минатото, на изминатото искуство на другите пред нас, на восхитот и дуростравот пред предметите низ кои "дишат" животите на оние што биле пред нас, на дамнешните култури, на минатите генерации.

Доживувањето на филмовите на Манакџи секогаш е проследено со тоа чувство што можеме да го одредиме како чувство за едно хуманистичко искуство, некаква припадност на истиот круг на искуството, често повторуваната препознатливост, автентичност на човековиот печат оставен во времето. Тоа личи на чувството што се разбудува во нас при откривањето на некој белег кој говори дека на местото на кое сме некогаш течел нечиј живот, како при средбата со археолошките ископини, како при посматрањето на нечији туѓи фотографии кои толку личат на нашите, па не возбуждуваат како да се гледаме неочекувано себеси во огледало. Веројатно, во силното делување на документот, при посматрањето на овие слики, може, донекаде, да се спореди (на

со сѐм различно интенционално ниво, но со исти консеквенци за доживувањето) со она својство на уметничкото дело, кое и тогаш кога претставува и најсубјективна визија е посматрано како минато и проживеано, кристализирано искуство. Така доживеано, уметничкото дело секогаш ја има силината на документот. Тоа е паметење, сеќавање, во него е се живо и се може повторно да оживее. Тоа говори и тогаш кога се чини немо. Сличноста на доживувањето, веројатно, овде произлегува од идентичната можност што ја нуди и документот, како што е и една од можностите на уметничкото дело. Да се надмине "фуријата на исчезнувањето", како што Хегел ја наречувал историјата, да се зачува вечната живост на некој фрагмент од животот што изминува. Тој страв од смртта што е присутен и надминат во секој творечки чин, во силината на документот буквално е надминат. Еве ги тие луѓе кои можеби веќе одамна ги нема, како што го нема ни оној што се обидел да ги забележи со магичната моќ на камерата! Еве ги тие лица кои гледаат на моменти низ неа и тој поглед некогаш како гледачи го доживуваме необично снажно! Еве го тој момент на парадата кој, можеби, живеел уште долго на необични начини, низ прикажувањата, спомените, мечтањата за изминатите дни, старите фотографии, новинските написи, за да заврши како мртов факт за историјата и хронолошкото бележење на настаните. Еве го овде, пред нас, оживеан, како времеплов, како визија остварена на неочекуван и чуден начин! Токму овој момент на нашето препознавање, кое и во уметничкото дело е препознавање и откривање на патот што човештвото го минало, но овде прикажан како индивидуално, субјективно доживеано искуство, како силен и единствен модус на кој минатото може да биде постојано живо е тој толку возбудлив, краен супстрат на доживувањето на големите уметнички дела, доживувањето на остатоците на старите култури и, конечно, она што во случајов не возбуди и предизвика во нас вакви размислувања, документот од значајните историски настани или воопшто, автентичноста на "фатениот" фрагмент, миг од животот. И овде сликите паметат, тие се неми сведоштва, тие како да чекаат да бидат видени, тие се сеќавање кое во себе се задржува живо. Човечките прилики, толпата, разните војски, минатиот живот фатен во еден историски миг, минуваат пред нас, без шум и глас, бесшумност која овде добива значајно место во доживувањето, а всушност, само е последица на немошта на филмот. Така, фасцинацијата од сликите што минуваат пред нас станува уште посилен, потенцирана од фактот дека стоиме пред глетка која може и треба да проговори само преку оденот во нас. Таа

го има гласот во нас, во нашето препознавање, сеќавање, откривање на некој детаљ, доживување на некоја ситуација, препознавање на некое лице, на некое оро, на некоја песна што се пее секогаш, на секоја свадба.

Но, како да има и некое студенило; силината на таа фурија - историјата, како да провејува и избива од црно-белата фактура на сликата, која токму затоа (а и заради техничката несовершенство) е одбиена во една магличавост; се е сведено на еден "студен" тон на старите фотографии, што во случајов, повторно, станува своевиден квалитет кој го вознемирува гледачот, збогатувајќи го неговото доживување или, можеби, тој аспект, тоа доживување на филмската слика е повторно, сосем субјективно обоено, можеби е само еден од квалитетите кои самите ние како гледачи ги внесуваме.

Многубројните ликови кои парадират на платното, трепетот на украсните гајтани на свечените арки, случајните гестови, разиграните претрчувања пред камерата, со силината на документот стануваат вечни и возбуждаат на еден единствен и фасцинантен начин.

Овој момент уште повеќе ја потенцира имагинарноста на филмската слика, која и како најснажен историски документ, секогаш делува по малку нестварно, веројатно токму заради тој магичен момент на филмската слика. Таа има некое својство на оние сенки на ѕидовите што ги фрлаат предметите осветлени од некој агол, што се изразува низ восклицот кој како да се наметнува непрекинато при посматрањето на овие материјали: од каде сега сите овие луѓе, како оживеаја сите тие маси што се туркаат низ Широк сокак?

Можеме само да посануваме, да замислуваме и да трагаме во нашата фасцинираност од овие филмски призори, да го пронајдеме тој миг во кој ќе ја почувствуваме истата фасцинација што Манани ја имал доживеано сфаќајќи дека може да ги "фати" како живи сите тие толпи што минувале низ Широк сокак! Веројатно делувале импозантно сите тие огромни маси луѓе кои се движеле низ Широк сокак, свечени, вознемирени од исчекување. Веројатно предизвикувало нешто, во присуството на толкав народ, да се овековечи тој момент на разбрануваност и движење. Манани тоа успеал да го забележи, таа разбрануваност на светот кој излегол некого да дочека, кој се подготвувал долго за

свечена парада, кој излегол да прославува и манифестира или некого да испрати на последното минување низ Широк сокак.

Веројатно доживувањето на Широк сокак како сцена на која се случуваат различни настани, како сцена на која се се менува, додека таа останува секогаш иста, го навело Манакџи да го избере најдобриот агол за снимање, балконот на неговата кука; тој снима и од нивото на улицата, од агол кој убаво го зафаќа сиот Широк сокак.

1908, 11, 12... Се разбиваат напластените слоеви на времето. Во доживувањето на овие филмски материјали како да се минува низ лелеав превез на времето, сликата како да има своја густина.

Луѓе и погледи со кои се судираме. Од каде таа морничавост во средбата со тие многубројни незнајни лица, погледи, очи што гледаат во камерата? Кому му се упатени? Каде гледаат тие лица кои дотрчуваат пред камерата и со разиграниот гест ја нарушуваат сериозноста на глетката, кому му се насмевнуваат? Кому му се упатени испитувачките и љубопитни погледи на децата? Која е таа имагинарна точка во која завршуваат нивните погледи, во која нивните неми повици се артикулираат и добиваат глас? Тоа сме ние, ние стоиме во таа за нив имагинарна точка, та веројатно одовде и таа морничавост што не обзема при посматрањето на филмските материјали на Манакџи. Зашто тие гледаат во нас...

* * *

Сигурно е неповратно изгубена можноста да се артикулира и разработи овој материјал со помош на толкувањата на човекот што ги снимил. Но, и покрај таквата неможност, филмските материјали на Манакџи овозможуваат една извонредна анализа на нивото на нивното доживување како историски запис, како можност да се установи антрополошката врска која својот темел го има во нашето доживување. Веројатно и овде треба да се следи нишката на доживувањето и размислувањето: ние пред тие илјадници лица, ние пред тој далечен, празен поглед, ние и тоа време. Тие материјали тогаш говорат преку нас, разбивањето на густината на времето со кое се обвинени ја има својата актуелизација во богатството на асоцијациите што ги разбудува во нас нивното посматрање и доживување. Се разбира дека ваквата

анализа или, уште повеќе, доживувањето и толкувањето на снимените филмски материјали на еден втор план, на едно друго ниво, е возможна отнако ќе се изврши неопходната филмска работна и монтажа на материјалите, проследена со нивното историско, етнолошко, културно установување.

* * *

Во снимањето на неколкуте значајни историски настани што Манани ги доживеал во Битола, тој веќе следи некаков драматуршки ред, кој се повторува во неколкуте случаи речиси идентично. Драѓањето на султанот во Битола. Вознемирено очекување на множинство луѓе при дочекот на железничката станица. Пристигнувањето на возот во станицата. Султанот слегува од возот. Парада на Широк сокак. Неколку години подоцна. Идентична сцена на вознемирено очекување на возот со кој кралот Александар треба да пристигне на железничката станица во Битола. Возот пристигнува во станицата. Кралот Александар слегува од возот. Потем, идентична сцена во градот: султанот излегува од зградата и влегува во пајтонот. Кралот излегува од зградата и влегува во автомобил. Широк сокак. Парада на турскиот аскер, учениците од колеџот, народ. Парада на српската војска низ Широк сокак.

Тој вид драматично, документарно прикажување на животот што минува низ Широк сокак Манани го надополнува бележејќи ги другите настани што се случиле овде, како исклучителни историски настани, но и како секојдневни. Исклучителни се снимените манифестации по повод Уриетот и, навистина, импозантно делува истиот тој сокак со огромната толпа народ со знаменца што се белеат и му даваат на кадарот неверојатна живост. Може да се почувствува нивниот восхит, сигурно се разнесувале низ Широк сокак гласовите и повиците. Сега тие минуваат немо, бешумно пред нас, но самиот детаљ на разиграноста на белите знаменца добива улога на динамичен елемент кој го потенцира значењето на сликата.

Сосем поинаку делува снимениот материјал од погребната поворка што полека се движи низ сокакот. Истиот сокак во сосем нов амбиент, уште една слика која ја надополнува претставата за се она што минувало, речиси секој ден под балконот, од кој, за сите нив можеби незнајно и неверојатно, камерата ги бележела,

"крадела" и задржувала нивните погледи, свечени поворки и случајни, ненамерни гестови.

Филмските материјали на Милтон Манани се најчесто полни со такви кадри на "масовни сцени", нема камерност, секогаш само исклучителни и фасцинантни сцени со огромно мнозинство народ кој се движи низ соканот. Но и кога не е соканот место на снимањето, местата или поводите се исклучителни по масовноста на народот. Па, така, следат сцени од пазарот, панаѓурот, свадбата, прославувањето на Водици... Често кадарот е "преполн" со глави, таа толпа се бранува приближувајќи се кон камерата. Таквите сцени и ликовно и графички делуваат сосем апстрактно.

Уште во првиот снимен материјал од 1905-та година, наречен "Ткајачки", во кој е снимена неговата баба во дворот на неговата родна куќа во селото Авдела, Манани веќе го одредил својот однос кон бележењето на обичаите и етнолошкото богатство. Се чини особено значаен моментот кој веднаш е забележлив во овој материјал. Манани се "обидел", можеби, да го организира некако сето она што треба да влезе во кадарот, па се забележува дека жените кои предат, сноват основа за ткаењето или ја превиткуваат испредената волна, се некако групирани во еден дел од дворот, зафаќајќи ја средината на кадарот. Така, најчесто во кадарот е фатена сета "операција" на сновањето, со внимателност да се покаже сиот тек на домашната работа на ткајачките. Исто така, Манани наизменично го менува планот, давајќи ја баба си во крупен план, седната малку настрана од другите жени, додека целиот двор и сите ткајачки се во поширок план.

Симпатичен и возбудлив е моментот на режираноста на сцената што е забележлив во материјалите снимени во дворот на Влашкото училиште во Авдела. Децата се растрчуваат и се групираат под дрвото во дворот на училиштето, немирно местејќи се да се "сликаат". Прачката на учителот секогаш е активна во надуениот и самозадоволен гест на учител кој сака да се "овековечи" во својата строгост! Децата се крстат пред почетокот на необичниот час во дворот на училиштето, токму за да се потенцира и визуелно фактот дека се работи за верско училиште. Таблата е поставена во дворот, под дрвото, додека децата седат збиени зад две клупи. Најверојатно мислејќи дека на таков начин нема да ги "фати" апаратот, одвреме навреме по неколку деца

се измолкнуваат од под клупите, па таквите "скришни" движења внесуваат неверојатна живост и свежина во кадарот. Најдецата се чувствува оној вознемирен поглед при "фотографирањето", бидејќи, најверојатно, не ни претпоставувале дека ќе бидат фотографирани во "живи слики".

Со истото чувство за бележење на обичаите, етнолошкото богатство, Манаките се обидел да го забележи целиот тек на свадбените обичаи. Особено пленуваат со својата изразност неколкуте кадри со големо, развиено оро. Во еден момент забележуваме еден извонредно композиран кадар: во задниот план на кадарот е раширено орот, додека во предниот план седат неколку постари жени, свртени со грб кон камерата. Ората се менуваат едно по друго, се контрастираат белите тоски на мажите и темните носии на жените. Чести се кадрите во кои посебно внимание е обрнато на чекорот на играорците. Деца истрчуваат низ редовите оро, заигруваат пред камерата, претрчуваат и любопитно го внесуваат лицето во неа... Тие непредвидливи любопитни погледи на оние што биле деца пред седумдесет години, изненадувачки се отсликуваат во нас, како во огледало. Тоа повторно не враќа на размислувањата за силното доживување на лицата кои од овие филмски материјали гледаат, всушност, токму во нас. Повторно на почетокот на овој обид за артикулација на доживувањето на материјалите на Манаките.



ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

ИЖАНАМ, ПОЖСО:

МОСКОВ „МАНАКИ“

ИГРА ОДЛИЧНИ СЕНЗАЦИОНАЛНИ ФИЛМ

„Пустоловка из— —Монте Карла,,

у 3 велика дела

**I. део Шахова љубовца
у 6. огромних чинова.**

**Игра Четвртак, Петак и Суботу
31. Јула, 1. и 2. Августа 1924 год.**

**У главним улозима играју чувени глумци
из познатог филма:**

„ЖЕНА СА МИЛИЈУНИМА,,

а највише се истиче чувена кинодива

**ЕЛЕН РИХТЕР II
ЛЕОНИДАС КЛЕИТОМАНИДИС**

Ова је филм снимљен на експедицији, која је војила
преко Базела, Ст.Готхарда, Милана, Генове, Рапаља, Нервија,
Монте Карла, Нице, Нарбоне, Марсеи, Барселоне, Алгези-
раса, Цеуте, Тетуана, Ал Араиша, Ксар ел Кебера, Гибралтара,
Гранаде, Сезиље, Мадрида, Сан Себастијана, и Турса у Париз.

ФИЛМ НАД ФИЛМОВА!!!



Цветан Станоевски

НОГА НА БАЛКАНОТ ПРООДЕА СЛИЧИТЕ...

Во еден запурничав јунски ден 1911 година, неговото величество султанот Мехмед Решад V, со поднадуени очи и заталкан поглед, слезе од царскиот воз на битолската железничка станица. Го пречека многу народ. Среди тој народ, еден не беше само обичен љупобитник. Со однапред обезбедена дозвола, со наместена црна кутија, исплашен дека султанот би можел да замине пред да ја сврши работата, истрча, дури несвесен за ризикот, пред неговото величество и викна: "Екселенцио, мирно!". И штотуку придружбата на султанот, кој дента за чудо беше трезен, притрча кон дрзникот, екселенцијата на неко да се насмевна: "Оставете го детето, нека си ја врши својата работа".

И детето ја почна својата работа. Со добро извежбана рака ја вртеше рачката на црната кутија во одмерен ритам, следен од тивкото брмчење на камерата.

Ни султанот, па ни "детето", ниту кој и да е од насобраниот свет не помислуваше дека во тој миг се раѓа првата вистинска филмска репортажа во Битола, поточно на немирниот Балкан.

Султанот не праша кое е тоа "дете". И кога го награди по извесно време за добиените фотографии од посетата на Битола, и не помисли дека е еден од ретките крунисани глави што имале чест да останат засекогаш на целулоидната лента.

Тоа "дете", во тој јули 1911 година, на битолската железничка станица беше 31-годишниот Милтон Манаки, битолски фотограф оној што слика се и секого, оној што веќе имаше добиено титула "дворски фотограф на романскиот кралски дворец", оној што постојано измислуваше некои новини и ги зачудуваше

соседите, оној што се метка со некаква кутија по неразгазени-
те патчиња низ планините, оној што обезбедува стража од тур-
скиот аскер да не го нападат комитите, а тој ги фотографира
толку тие комити, некаде в планина, крај извор или на некоја
ледина. Поради сите тие изненадувачки, дури и несериозни ра-
боти за еден домаќин, никој и не му веруваше дека успеал да
ги "прооди" сликите, надрите, дека ја има таа "магична" моќ
да ги "оживува" мртвите. Милтон не убедуваше никого, Се пот-
пираше на својот животен оптимизам: снимајќи илјадници фото-
графии и стотици метри филмска лента, не успевајќи да ги раз-
вие сите, знаеше дека еден ден ќе успее и дека ќе може да из-
лезе пред очите на луѓето со нешто вредно, трајно.

Така и беше.

А почна повеќе од љубопитност и на поттик од постариот брат
Јанани.

Нико четврто дете на собирачот на даноци Димитрија, во 1980
година во селото Авдела "... или гратче Гревена" (беше неси-
гурен до крајот на животот), во близината на Јанина, се роди
Милтон. Таткото сакаше синовите да бидат школувани и во тоа,
иако не докрај, ќе успее само постариот брат Јанани, но нема
да остане неблагодарен од успехите и на Милтон. Тој стана до-
бар мајстор, навистина на чуден занает, но примерен домаќин.
Во 1898 година на главната јанинска улица осамна фирмата
"фотографско ателје на браќата Манани". Постариот, Јанани,
покрај работата во училиштето, работеше и во дуќанот, но се
почесто го заменуваше Милтон. Тој беше и послободен, па во
потрага по нови муштерии, почесто навраќаше и во блиската
Битола. Зашто, Битола беше побогата со елита која сака да
има кадро за спомен, градот имаше дипломатска репутација,
многу беше поголем од Јанина, а со тоа и позначаен. И - подо-
ходен. Затоа и не е чудно што по четири години работа во Ја-
нина, браќата ателјето ќе го преместат во најшироката битол-
ска улица, во Широк сонан, блиску до Камениот мост на Нурде-
рес.

Од оваа куќа ќе излезат првите филмски снимки со печат, први
не само во Битола и Македонија туку и на Балканот. Од 1902
па се до 1963 год. за шест децении, Милтон Манани ќе направи
преку десетина илјади фотографии (никој досега, па ни битол-
скиот музеј, ни кој и да е архив во Македонија, и по 16 го-

дини од неговата смрт не успеа да направи колку годе точен попис на Милтоновите материјали), ќе сними околу 2 илјади метри филмска лента. Тоа ќе ја овековечи историјата на својот град, своето време, како и современите. А и градот, и времето, и луѓето имаа историја што беше многу податлива од еден фотограф, уште повеќе за еден филмски снимател.

Прва беше фотографијата. Постариот брат Јанаки набави фотографски апарат, го подучи помладиот Милтон, овој занесно ја прифати таа кутија и не ја испушти до смртта. Снимаше се што ќе му се стореше дека може да биде доходно, но не само она што ќе може да го наплати, туку и она што ќе му се стореше интересно, важно и необично за тој миг, но сигурно неодминливо за некој подоцнежен.

Милтон дојде во Битола во времето на бурен националнореволуционерен замав на македонскиот народ. Болниот од Босфор, некогаш моќната Отоманска империја, покажуваше се поголеми пукнатини. Полека но сигурно се уриваа моќните аскерски столбови на неколкувековната империја. Таа полека умираше, а смртта и ја забрзуваа се понемирните вооружени востаници на некогаш покорната раја. Од планините зачестија "посетите" на комитските чети, дури и во центрите на градовите, и тоа и на оние како што е Солун, Битола... Казаматите се полнеа со востаници, особено јатаци, ги спроведуваа низ улиците со тешки окови, му ги покажуваа на народот како предупредување, застрашување, ги бесеа јавно. Но, нивниот број стануваше поголем од можноста сите да бидат уништени.

Милтон неуморно трчаше по настаните, луѓето. Ги снимаше четите, заточениците - и ги оставаше црните плочи неразвиени. Одвреме навреме ќе се свртеше кон најблиските. Прво, кон најсаканата - бабата Деспина. Таа имаше "така, преку сто и петнаесет, море точно 117 години" - се присекаваше Милтон. "Многу ме сакаше". На љубовта со љубов се враќа. Првата филмска снимка ќе ја направи ставајќи ја пред објективот бабата Деспа како преде. Тоа беше во 1905 година. Првата филмска снимка на Балканот.

Фотографијата остана неговата прва љубов. Филмот беше повеќе љубопитност, повеќе чудо. Филмовите што ги добиваше од странство предизвикуваа сомнение кај турските цариници и власти. Ги отвораа пратките очекувајќи шпионски материјал и

се чудеа кога Милтон со солзи во очите протестираше што ги уништиле филмските ленти, што ги отвориле неразвиени.

Филмската камера, подоцна веќе легендарната камера 300, се поретко ја употребуваше, иако преку својот брат дознаваше што се се прави со неа во светот. Знаеше и дека е еден од оние триста сопственици што ги имаат првите филмски камери во светот. Ја набави братот Јанаки во Лондон кај фирмата "Charles Urban i Co" и на неа пишуваше: "The bioscope camera № 300". Ќе другарува со таа кутија до крајот на животот. И ќе остави непроценливи документи за своето време.

Прво беше бабата Деспина, односно ткаењето килими во нивната куќа. И тоа од стрижењето на овците, предењето, бојадисувањето, ткаењето до невестинскиот мираз и свадбените обичаи и дарувања. "Потрошивме неколку касети филмови за да снимаме нешто што денеска може да се сними само на триесеттина метри филмска лента". Како што тогаш не беше свесен дека тоа е почеток на живеењето на седмата уметност на ова зафрлено делче од Европа, не беше свесен и дека го "напишал" и првото филмско сценарио. Усно. Тоа беше, во 1905 година. Не долго по првиот филмски кадар во светот (Лимиер, 1895).

Потем дојде друг значаен настан. Овојпат, не само за целиот град туку и за цела Македонија и Отоманската империја. Во 1907 година во Битола беа обесени група македонски револуционери. Милтон го забележа тоа.

Во истата година уште едно "чудо" на техниката ја воодушеви Битола - првата велосипедска трка. Милтон ќе го зачува тоа за историјата на филмска лента. Плус и на фотографии.

Следната година, 1908, беше година на голема надеж за поробените во целата Отоманска империја: уриетот - слобода за сите, како што во почетокот ќе прокламираат младотурците, за набргу се да се врати на старо. Народот излегуваше на улиците, радоста беше невидена. Милтон и камерата беа меѓу народот. Тој снимаше големи, шарени, помпезни паради низ градот. Веселба, игра, музика. Снимаше со инстинкт на посматрач, со извешбана рака го фатеше движењето, ни побрзо ни побавно, снимаше со искуство на "занаетчија" кој знае да го одвои важното од неважното, да ја нагласи убавината и несекојдневноста на глетката. Ќе ја постави така својата камера

за да може, и покрај нејзината статичност, да ја долови пат-
норамата на настаните, да го истакне во крупен план она што
го смета за посебно важно. Не е тоа разработен сценарио,
ни техника, најмалку може да стане збор за некаков стил. Тоа
е самоникнат талент, кој дури подоцна ќе стане свесен за
вредноста на делото создадено во времето кога таквиот при-
стап кон филмскиот објект беше ретност. Тоа е репортажа која
и по денешните критериуми опстојува, не само со документар-
носта туку и со формата.

Уриетот мина, ништо не се измени. Милтон го дочека новиот
султан и буквално, на веќе споменатата железничка станица
во 1911 година. Со искуство повеќе во својот филмски зана-
ет.

Немирната Македонија, чии револуционерни борби беа задушу-
вани со невиден терор, но која зад себе веќе ја имаше Кру-
шевската република, стана јаболко на раздорот на Балканот.
Трите соседни државички - Србија, Бугарија, Грција, сами си
го земаа правото да посегнат по тоа парче, останато уште
под ропство на османлиите. Почнува Балканската војна во
1912, па уште една во 1913. Турското ропство, по пет векови,
е заменето со тројно - единствената Македонија е распарчена
на три залака, за секого по еден. За Милтон Манани настапу-
ва уште еден бурен период.

Турците се уште беа во Битола кога целиот материјал - сн-
мени плочи и филмска лента, Милтон го закопува. Пред тоа, ус-
пеа да го сними доаѓањето на српските војски во Битола и ко-
лоните турски заробеници. Потем - камерата ќе мирува, се до
новите воени пожари во 1916 година, до новото бомбардирање
на Битола и новото минување на градот од рацете на едни во
рацете на други окупатори.

Милтон доживеа да го сними и првото вистинско ослободување
на својот град. Во 1944 година, камерата 300 одново излегу-
ва на улиците: по нив сега маршираа партизанските бригади,
тоа беше македонската народноослободителна армија што ја
донесе толку мечаната и прескапо платена вистинска слобода
на македонскиот народ. Милтон и Милтон Манани и понатаму
снимаше се што беше интересно.

На излозите од својот дуќан на Широк сокак, еднаш неделно

ги сменуваае таблоата со фотографии. Тие имаа чуден изглед за нас децата, придобрани со носевите до стаклото: прикажуваа чудни мажишта во селски носии, со реденици и пушки. Фотографиите беа невробичаени: по средината имаа по некоја црна линија што ги прекршуваше ликовите, а по аглите црни триаголници. Дури подоцна детската љубопитност беше задоволена: тра беа плочите што на стотици лежеа по дуќанот, и нечии немарни чекори беа ги оштетиле. Милтон ги составал парчињата, за да ги врати легендарните комити револуционери, партизани, но и по некој занаетчија, дипломат, обичен минувач или некоја свадба.

Пред новите камери, онаа со бројот 300 одново мируваше.

До 2 јуни 1957 година, кога Милтон го дочека најдрагиот гостин. Претседателот Тито, легендарниот маршал застапа со насмевка пред Милтоновата камера. Беше мирен, зашто тоа го бараше Милтон, зашто така мораше да биде? "Другар Тито, застанете малку да Ве сликам со првата филмска камера на Балканот".

Милтон најдрагиот гостин го пречека со гордост на човек што, бележејќи ја, ја создавал историјата. Ќе го сними уште еднаш доаѓањето на Тито, но овојпат само со фотографски апарат.

Камерата последен пат ќе ја земе в рака по еден трагичен повод. На 27 јули 1963 година, еден ден по катастрофалниот земјотрес во Скопје, ја изнесе црната кутија и ја забележи траурната поворка.

Милтон доби високо признание на заслужен национален и културен работник од своите југословенски филмски колеги на фестивалите во Белград и Пула. Тој ги мина последните денови од својот живот раскажувајќи богати приказни од бурната историја на својот град и своето време. Имаше обичај да каже дека му "останал верен на својот народ и на својата Битола и најверен на својата камера која не знаеше за никакви претворања. Се што забележа таа, се е вистина, Ако чини тоа, мислам дека свршив голема работа".

Потсетувајќи денеска на се она што остави Милтон Манани, гледајќи го денешниот степен на развој на македонскиот филм, чии корени сигурно се во неговата камера 300, треба да кажеме: голема работа е свршена со голема љубов. И со трајна вредност.





Секавања, изјави, сведоштва...

Војне Петковски, филмски работник
(прв македонски тон-снимател)

"За годината точно не си спомнувам, но мислам дека беше 1956 или 1957. Тогаш бев на работа во Техно-филм, кој доби задача од Државниот архив на Македонија да ги копира филмските материјали на Милтон Манани. Тоа, поточно, не беше задача туку, на мое инсистирање и тврдење дека може да се изврши тоа копирање, Архивот дозволи да се направи една проба. Најнапред извршив проба на само едно парче и по успешните резултати другарите од Архивот ни го предадоа сит материјал за копирање. Работев непрекинато неколку деноноќија и успеав да ископирам преку 1000 метри филмска лента. Кога ја завршив оваа работа се одржа една средба на која дојдоа и другарите од Архивот, заедно со Милтон Манани. Направивме најнапред една проекција на ситот материјал - тоа беше наше, а и Милтоново, прво гледање. Тој, очигледно, мошне возбуден, во еден момент и заплака. Потоа материјалот го пуштивме уште еднаш, а Милтон раскажуваше што е што и каде што е снимено. Сето тоа беше забележано во еден вид список или записник што остана во Државниот архив. Потоа материјалите ги вративме во Архивот.

По формирањето на Македонската кинотека, нормално беше што овие материјали беа предадени на обработка и чување во оваа наша филмско-музејска институција. При преземањето се констатира дека постојат уште неколку кутии со неkopирани материјали, односно материјали за кои дотогаш не се знаеше. Во моментот се врши нивно копирање. Тоа е материјал од 400 до 550 метри филмска лента и можам да кажам дека во него има наполно нови секвенци, а постојат и подолги кадри од веќе познатите секвенци што сега ќе можеме да ги докомплетираме.

Микел Дифрен естетичар (Франција)

При својот минатогодишен престој во Скопје, овој познат светски естетичар ја посети и Македонската кинотека, каде што имаше можност да се запознае со филмските материјали на Милтон Манани. По тој повод Дифрен изјави: "Со големо интересирање го следев овој филмски материјал и имам доста впечатоци. Тоа се филмски репортажи кои ни го прикажуваат секојдневниот живот и настаните од епохата во која се снимени - што значи разни моменти од секојдневјето, свадби, пазариште, носии. За мене ова е нешто исклучително, нешто што не може секој ден да се види. Покрај многу значајните историски настани што Манани успеал да ги овековечи со својата филмска камера, мене особено впечаток ми остави секвенцата на оплодување на домашните животни.

Од видениот материјал добив впечаток дека неговиот снимател поседувал беспрекорно, за тоа време, познавање на филмската техника. Тој успешно манипулира со тоа ново техничко откритие. Нема зум, но има извонредно панорамско снимање. Видливо е дека тој ги комбинира кадрите, плановите, при што мошне му се успешни масовните сцени. При тие масовки имав чувство дека кадарот клоноти, се е во движење. Забележувам дека Мананиевот интерес, пред сè, бил свртен кон прикажување на масите а не на индивидуите. Потоа, сметам дека многу значаен момент е тоа што Манани знаел многу функционално да ја постави камерата, настаните да ги снима од разни агли и ракурси. За мене е интересна перспективата што тој ја добива снимајќи од балконот на куќата што се наоѓала на главната битолска улица. Сакам да обрнам внимание и на планот и контрапланот што тој успешно ги користел во своите снимања. Мислам дека тој успеал, со многу скудни средства и техника, да им даде и еден одреден уметнички белег на своите филмови. Сакам да потсетам дека секвенцата од празнувањето на Водици многу ме потсетува на слика од Бројгел. Според мене, тука е тоа уметничко вдахнување што го забележувам во филмските материјали на Милтон Манани.

Бранко Михајловски, филмски снимател

... Тоа беше време на воодушевувања и ентузијазам. Првите години по ослободувањето. Денонојно крстосувавме низ нашата Република, забележувајќи го нејзиното раѓање и обнова. На една таква задача, при крајот на 1949 година допатував во Битола. Времето-полно со настани, кои подоцна влегуваа во историјата на нашите народи. Се расчистуваа урнатините, се градеа фабрики, се организираше нов живот. Сите бевме под "температура" на творење, полни со амбиции, мислевме дека можеме и "небото да го достасаме". И една вечер, шетајќи по битолското "корзо", полно со младеж и со скоро празни излози, застанав вчудоневиден пред еден. Просто не верував. Од излогот ме гледаа некакви чудни суштества и настани. Некакви огромни луѓе, облечени во груби сукна, со долги носи, бради и мустаки ме гледаа право в очи како да ме прострелуваа. Мислиш, штотуку ги истрелале куршумите од долгите пушки, кои како играчки лежеа на нивните колена. Иако дотогаш имав некаков фотоснимателски стаж и искуство, се осетив некако мал и немојен пред овие фотографии. Чувствував како во мене гледаат луѓето: војводи, комити, паши, потоа улици, куќи, настани... ТИЕ гледаа во МЕНЕ а не јас во нив. Стоев пред излогот и одеднаш сфатив дека стојам пред нешто големо, чудно и несфатливо. Сфатив дека овие фотографии немаат ни простор ни време. Како некој маг да го премавнал просторот и го избришал времето, годините, а можеби и вековите од нивното творење.

Мајсторски компонирани, сликите на четите оддаваа железна дисциплина, сплотеност и единство, од нив како да бликаше снажниот дух на идејата за која се бореа. Можам да кажам и сега, иако оттогаш поминаа скоро триесетина години, триесетина од мојот прв контакт со фотографиите на Манани, го имам истото чувство. Тие делуваа толку силно, толку документарно, пластично и непосредно визуелно што и денес ретко се наоѓаат фотографии кои даваат таков впечаток.

Во моите понатамошни средби и долги разговори со чичко Манани, така го викав, сфатив како тој успеа во нешто, што нам и ден денеска, и покрај перфектноста на современата техника, специјалните камери, кои автоматски мерат речиси се што сакаш, суперосетливата лента, разните објективи, светломери и филтери, потешко ни успева. Ќе се обидам да го сумирам она што ни го

откри Милтон Манани:

1. Живеел во време богато со настани.
2. Поседувал несомнена способност и талент да иде пред своето време.
3. Бил немирен дух, иноватор, творец, пронаоѓач.
4. Бил прониклив, благодарейќи на фотографиите стекнал многу влијателни пријатели, кои му овозможиле секогаш да биде во центарот на настаните.
5. Бил комуникативен и со голем авторитет; пред неговата камера стоеле еднакво мирно султанот и турските великодостојници, како и светските дипломати и илинденските востаници.
6. Имал дарба и природно чувство за организирање кадар, композиција, план, ракурс, што го ползувал и при снимањето портрети и при снимањето масовки.
7. Во тоа време богато со настани (Илинденското востание, балканските војни, Првата светска војна и др.) имал неверојатен усет за селектирање. Го снимал тоа што е најбитно, најсодржајно, покажувајќи ја карактеристиката на амбиентот и времето (фотографијата на неговото семејство пред нивното кино во 1921 год.) луѓето се наместени така што во заднината се гледа убавата зграда како белег на времето во кое живееле.
8. Ги имал сите квалитети на расен фото и кинохроничар на своето време. Се служел со технички помагала, камери, кои иако сиромашни во својата изразност, тој умее до максимум да ги користи. Сите технички недостатоци и несовершености на техниката ги надоместувал со својата досетливост, итност и брзина. Брзо ги менувал местата и локациите, како и ракурсите создавајќи монтажни планови. Едноставно, при снимањето тој и монтирал. На пример, сторијата со султанот Решад: ја снимал Битола при што дал еден свечен амбиент и тотали, преку улиците низ кои се движела поворката, за да заврши со скоро крупен план на султанот, кога му вина: **ЗАСТАНИ...**

И денеска не можам да си простам поради својата немарност што не снимив ништо од него и со него, иако имав можност за тоа.

Кога го запознав, чичко Манакџи имаше околу седумдесет години. Беше "млад" старец, подвижен, жив и полн со енергија. Не се откажуваше од својата камера и од снимањето фотографии. Се интересираше за сè и сèшто, особено, како што велеше самиот, за "модерниот" филм. Кога го снимахме филмот "Виза за злото" во 1958 год. го поканив да дојде на снимањето, да погледа малку. Дојде со апаратот во раце. И, кога му реков: "Што ќе ти е, бре, чичко Манакџи тој апарат, седи сега и гледај", тој ми одговори: "Бранко, ќе ви направам кадрo, за да влезете во историјата на МАНАКџИ". Тоа беше прва и последна снимка со неговата камера, која ми е толку драга. Сè уште ја чувам.

Во 1957 год. ја одбележував десетдневната посета на Претседателот Тито во Македонија. Убави јунски денови и убав и срдечен пречек. Со расположениот гостин стасавме и во Битола. Меѓу другите фоторепортери и сниматели, на битолската станица го видов и чичко Манакџи. Беше целиот некако свечен и разигран. Му го покажав вагонот од кој ќе излезе Тито, мислејќи дека тој ќе си најде позиција за снимање, и си ја продолжив работата, снимајќи го народот, кој бурно го поздравуваше Претседателот. Во еден момент го здогледав Манакџи како стои во групата и разговара со Претседателот. Се приближив и токму ги слушнав зборовите "... за да влезете во историјата на Манакџи." Откако присутните му објаснија на Тито кој е овој човек, тој се насмевна и рече: "Над је могао султана може и нас". И сите застапаа да се сликаат. Манакџи, ситот среќен, како малку да се збуни. Се оддалечи едно десетина метри, изостри и шкрапна. Но, тогаш забележа дека не ја отворил дрвената касета и брзо ја тргна но, онака возбуден, не му појде од рака. Притрчав, малку го смилив и му ја отворив. Тогаш и ја направив историската снимка како првиот снимател на Балканот го снима големиот човек на нашата епоха. Но и Манакџи ја направи онаа позната форографија што денес може да се види по некои уреди и продавници.

Истата година, со режисерот Рули Османли отидовме во Битола за да направиме една сторија, за тогашните информативни месечници, за ПРВИОТ снимател на Балканот. Со чичко Манакџи бевме доста долго време, како во неговиот дом на главната

улица така и по битолските сонаци. Го снимавме во неговата лабораторија и како снима како некогаш со неговата КАМЕРА 300. Сиот овој материјал подоцна влезе во документарниот филм на Бранко Ранитовиќ, режисер од Загреб, кој без наше знаење го искористил. За ова време Манани ни покажуваше разни снимени материјали. Се сеќавам дека долу, во една одаја, имаше купишта кутии спакувани и покриени со прав. Ни раскажуваше дека снимил над 6.000 снимки. Сметаше по некакви сметки што му драѓале од Солун и Париз. При снимањето употребувал и разни "марифетлаци". Штом слушнал дека "Питу Гули дигнал востание", пет дена го молел валијата да го пушти и откако добил дозвола - право со "пајтон" кон Крушево. Но, за жал, стасал да сними само урнатини. За да ги сними "кумитите", често носел балонче со вино или ранија и го напивал турскиот аскер. Користејќи го познанството со кајмакамот во Битола влегувал во затворот и ги снимал осудените востаници на вечна робија пред нивното депортирање во Анадолија. Ни раскажуваше за солунскиот фронт... "немаше, слабо работа, камерата под мишка и појдов по немаштијата - по селата". Така е настаната и онаа стравотна фотографија на мајка со петте деца, од чии лица се гледа сета стравотија на војната - беда, сиромаштија и глад. Фотографијата е снимена скоро еден век пред сите слични фотографии снимени на иста тема во Кампучија, Виетнам, Африка итн.

Времето во кое живееше беше пребогато со настани, па Манани не можеше да стигне секаде. Еднаш ми рече: "Ех, Бранко, да можев тогаш да биднам ДВАЈЦА Манани, пак не ќе стасав се да снимам." Тоа го рече со таков глас што јас сфатив дека сето тоа што го направил го направил убеден дека ја БЕЛЕЖИ ИСТОРИЈАТА на времето во кое живеел и дека и тој со тоа станал нејзин дел.







Но, како човек, мора, сака да каже нешто, гласот му се раѓа, навира во грлото, мора да раскаже... А, притоа, сака да остане од оваа страна на стварноста. И никој од онаа, знае, вистинската нејзина страна, не сака да го слуша. Стварноста ги сака безобсирните, дрските, алчните по неа, на оние кои бегаат од неа. А, не бега.

И љуби. (Само е еден од оние што имаат среќа да љубат.) И пати. (Само е еден...)... Конвулзии!? Драми!? Се тоа е од онаа страна. Од оваа, не!

Како и кому да му го каже тоа? Мора да мине од онаа страна за да го чујат, за да го слушаат воопшто. Но, тогаш, никој му не би му бил интересен. Таму никој никого не го слуша. Таму можеш да љубиш и да патиш.

Има ли сетило како што е окоето?! - гиснува. Она што апсолутното него апсолутно го спојува со апсолутното, тоа апсолутно го удвојува. Вудве е со светот: тој овде и тој таму, овде тој и тоа таму со него. Небаре, светот е двоен.

Иста светлина, меѓутоа, и овде и таму. Таму е услов за живеење, од оваа страна ништо, непотребност. Кој свет е стварен: оној, извртениот? - не е таму, или, овој, овде? - се апе за раката: постои, но овде е сам.

И дури да се тргне, да се разбуди (од сонот ли?), кој ќе му протолкува што сон е, што јаве. За игра одамна престаре. Дете! - кој итрец, или незнајко, го вика така?

И сака да стори ова, и на оној да му направи она, и... за жал, кој со него живее освен него?

А светот врви пред очите негови. Врвица! Од сонот ли? Ако ја пружи раката, за да ја фати, одеднаш таа самата, раката, поголема од сиот свет, ќе дојде во тој свет, извртена, а тој, се уште, е овде!

Кој е извртен? Што е извртено? О, како ова да го напушти за да иде повторно таму! Кој ќе го гледа одовде дотаму и таму? Кој ќе му овозможи такво постоење? (Извртено ли?) И што ќе

прави таму, кога овде и е животот, еве, дише, пулсира, заминува, ја готкрева косата... Нако да оди таму, кога одвај стигне од оваа страна на стварноста.

А кога ќе ги затвори очите - се е уште поубаво. Не може да го допре, но негово е. Се. Не за да го поседува. Но, навистина е тука: една мината трева што повеќе не е тоа туку љубов, и една надеж, што не е тоа туку сегашнина, и едно очекување, одеднаш сплотено со бесмислениот раскин, и мирисот (низ сето тоа - дали и него, можеби, го гледа?)...

И заради тоа не се прашува зошто е овде. Кога би се прашал - дали би ја напуштил оваа страна? И би се вратил на онаа? Та, бесмисленост, и онаа е негов свет. Но, негов свет без него. Го зграпчува со полни очи и го присвојува не за себе, но во себе. Само со очите може сите да го присвоиме истиот свет и да не се колемо околу него.

Стој, свету! - Не убивајте го детето, зарем не гледате дека си игра!? - Аферим, бре, царе, многу душевен си!

И раката ја врти рачката. Човекот го чува светот за себеси, значи за идните луѓе.

Се сочувува ли, со тоа, и себеси?...

* * *

Пресвртениот свет го пресвртуваме. Ненужната светлина станува излишна. Светот, жив, останува.

Дали, од оваа (која?) страна, гледајќи го тој свет - од којашто друга страна минал, своеволно, Човекот со камерата - не ги живееме световите: неговиот, и пресвртениот, и за нас идеолошки пресвртениот, и нашиот, и нашиот (ако гледаме?) пресвртениот, и во нашиот неговиот сон - безбројните светови (од која, пак, нивна страна?) што ни ги даде Човекот кој само еден миг не сакаше просто да го трае, туку да го набљудува својот свет?!

Што сторивме ние самите на луѓето, барем за сто години, да им понудиме еден ваков мултиплициран (наш?) свет?

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆



Божидар Зечевиќ

П Р В А Т А Н А М Е Р А

- документарна радиодрама за животот на Милтон Манани -

Драмска програма на II програма
Радио Белград

серија: СВЕЗДЕНИ ЧАСОВИ

Б Е Л Г Р А Д
јуни 1980

ЛИЦА:

МИЛТОН МАНАНИ, битолски фотограф.

ЈАНАНИ МАНАНИ, неговиот брат, фотограф, професор по цртање и калиграфија.

ПЕТАР ПЕШНА, битолски слаткар.

КРАЛ, австриски конзул во Битола.

КРАЛОВИЦА, неговата жена.

ГРЕЈ, англиски конзул во Битола.

ЛИМИЕР, фабрикант на фотоматеријали.

БРАНИСЛАВ НУШИЌ, чиновник во српскиот конзулат во Битола, подоцна управник на градот.

ВАЛИЈА

АГЕНТ

ГЛАСОВИ: I - II

ДЕТСКИ ГЛАСОВИ: I - II

Автентични гласови:

МИЛТОН МАНАНИ

МИХАИЛО ЗЕГА

ТРИФУН КАРАБАТА

ПЕТАР ПЕШНА

Музика архивска, ефектите документарни.

Забелешка: Означката АВТ (автентично) се однесува на автентичните тонски снимки, изјави или забелешки.

Означката АРТ (артист) се однесува на оние делови од текстот што се напишани или преземени од веќе објавувани текстови, а во драмата ги чита артист.

(МЕЛАНХОЛИЧЕН МАКЕДОНСКИ МОТИВ)

МИЛТОН: (АВТ) Господ го создаде човека најдобро од сите животни, ама заборави да му стави едно пенџерче тука, да се види срцето како му е...

(ПРЕТОПУВАЊЕ НА АРТИСТОТ)

МИЛТОН: (АРТ) Господ го создаде човека како најдоброто од сите живи суштества, но заборави на градите да му стапи едно пенџерче, да се види какво му е срцето. Човекот за страдања е создаден, но не смее да се предава. Војни, пожари, смрт и голема тага... сето тоа може да го издржи, а сепак да остане ваков каков што сум јас. Што сè не сум преживеал... и беда, и немаштина, и Турци, и Германци, и војувања, и пустошења и палежи... Два цара и два крала прену глава претуририв, две балкански и две светски војни, сто пати пропаѓав и одново почнував од почеток. Ама... имав и зошто. За оваа моја камера 300 и за другите мои камери, за да ги забележам на филм и плоча сите тие времиња и сето тоа да им остане на помладите... Да видат како живеел и се пател мојот народ македонски, кој сепак дочека, како и јас, да дојде денот на слободата.

(ДОПИРА МУЗИКА ОД ПАРТИЗАНСКИ МАРШ. РАЗГЛАС. ВО МИКС ШУМОВИ НА НЕДЕЛНА ВРЕВА. СВОНЕЊЕ НА ВЕЛОСИПЕД И ТРОПАЊЕ.)

МИЛТОН: Ела, Петраки... ела малку! Дај една ладна лимонада, ми се исуши грлово на овој велосипед.

ПЕШКА: Седни, Милтоне, сега јас...

МИЛТОН: И едно кафенце нека стават. А ти, ела де малу, да седнеме како луѓе.

ПЕШКА: Еј, Милтоне, Милтоне. Нема време за седење.

МИЛТОН: Како... нема време? Зар не ти е полн дуќанот со млади? Зарем не си газда? И тебе ти е недела. Се сеќаваш ли - еј пусто турско - кога седевме тука, на Луканти, како момчиња?

ПЕШКА: Беше тоа, Милтоне. Годишине стигаат, се старее, само ти не се даваш во оваа наша Битола.

МИЛТОН: Ама, не смее да се старее. Мора да се живее и да се работи, како што велат нашите млади: нема одмор додека трае обновата.

ПЕШКА: Гледам, гледам... уште јаваш велосипед и не го симнуваш тој твој апарат. Само чкрапаш. Милтон тука - Милтон таму. Еј брате Милтијаде... како можеш? Одамна, бре, ја помина шеесеттата, не е тоа веќе за тебе.

МИЛТОН: Сакам. Јас сум спортист. Без тоа нема живот за мене.

ПЕШКА: Ама не ли ти е доста и од султани, и од кралеви, и од царови, и од трчање, и од коњи, и велосипеди, и филмови и од сè?

МИЛТОН: Не. Уште многу треба да направам. Ќе видиш - ти си помлад од мене - кога ќе умрам, ќе видиш што ќе биде. Цела Југославија, целиот Балкан и сиот свет ќе говорат за мојот живот и ќе ги собираат моите снимки... Историја ќе пишат од моите слики.

ПЕШКА: Море, Милтоне...

МИЛТОН: Ќе видиш. И тебе ќе те прашуваат за мојот живот, за моите пријатели, за помошниците и чираците. И Карабата, и Зега, и Папакочо и цела Битола ќе ја прашуваат за Милтон Манани и неговата камера. Првата камера на Балканот.

(МИКС; МЕЛАНХОЛИЧЕН МАНЕДОНСКИ МОТИВ)

ПЕШКА: (АВТ) Ете, навистина сè се исполни. Тој беше насекаде и во секое време... разбирате... тој не одбиваше... разбирате... имаше, веќе реков, храброст, смелост, да оди по планините, по селата, во секое време, зима,

лете... Тој тоа го забележа и еве денес му се оддолжува.

ЗЕГА: (АВТ) Значи, јас нај нив како калфа дојдов уште во 1922 година. Браќата Манакџи, тие се од западна Македонија, а тоа е близу до Јанина, од Гревена и Авдела.

НАРАБАТА: (АВТ) Тој, всушност, беше Цинцар, потеклото негово. Цинцарите, кои нив меѓу нас го викаме Аромани, се од романско потекло, тоа сме ние, тоа сум и јас, не има полно во Македонија, како што веќе знаете...

ЗЕГА: Тие таму се родени. Кога Јанакџи одел во Јанина, имале таму некој роднина фотограф, и кога му се бендисал фотографскиот занает, тој се договорил со татко му да тргне од Јанина во Битола и да отвори ателје... И зеде под кирија еден стан, таму, една куќа нај Намениот мост, тука на Корзото баш, и отвориле дуќан со име "Браќа Манакџи".

(МИКС - ГРАДСКО ВРЕВЕЊЕ - ВО ДАЛЕЧИНА МУЗИКА)

ЗЕГА: (АВТ) Битола... тоа беше град... беше трговски град, трговски центар. Возот доаѓаше до Битола. Битола имаше 90. илјади жители, сесе војската, се разбира, Во Битола беше и турската гимназија, полната машка и женска гимназија. Потоа имавме француско школо, романско школо и српска гимназија.

ПЕШКА: (АВТ) Еден обичен бакал, ако сакаше да просперира, мораше да знае: најпрвин турски, потоа македонски, грчки, па албански и цинцарски. Тоа беше минимумот. А ако сакаше да се движи во малу подобро друштво, требаше да знае француски... елита... и плус... тоа ако знае германски или англиски. Битола личеше на град... со голема култура.

НАРАБАТА: (АВТ) Чист град, цивилизација, многу културен, секаде ред, реномирани фамилии... Сноро секоја втора куќа имаше клавир.

ЗЕГА: (АВТ) Во Битола имаше околу осум-девет хотели.

ПЕШКА: (АВТ) А Битола, покрај овие, официјалниве банки, имаше и приватни банки. Тие можеа да ви дадат документ напишено одовде, а потоа вие да си ги повлечете своите пари во Виена, или во Атина, или во Белград.

ЗЕГА: (АВТ) Е, а в сабота, најчесто попладне, во таа кафетана, тука имаше околу 300 маси, се беше поставено; масите беа поставени со мермерни плочи.

ПЕШКА: (АВТ) Нашата слаткарница беше... не само прочуена по квалитет. Беше и оној прием, да речеме, на гости. Затоа што тука, разбирате, умеевме секој гостин на сите јазици да го услужиме. А ние бевме реномирани по тоа, најмногу... ретко ваков амбиент во слаткарници беше... "супер", беше во европски стил.

НАРАБАТА: А тие имаа дуќан, Пешковци, дуќан на Корзото, слаткарница, многу убави, добри колачиња, кои, верувам, денес ги нема во Битола, такви колачиња.

ПЕШКА: Да ги земеме, да речеме, "безе", "плезир д'дам", "еклер", "шоа ла крем", па оние "пен д'спањ", па потоа имаше "пен ди спањ", тоа беа главните.

(ВИЕНСКА ПРОМЕНАДНА МУЗИКА)

НАРАБАТА: Тука седеше елитата, битолската елита, убави, облечени, со дами, тоа се беше облечено, верувајте, тоа се беше убаво како во оние, виенските... цивилизација, облечено, со оние шапки, секоја недела, во сабота на вечер и недела попладне.

(МУЗИКАТА НАВЛЕГУВА СОСЕМА... ПРЕТОПУВАЊЕ)

ПЕШКА: (АРТ) Ох, bon soir, monsieur Милтон, се поклонувам м'сје Јанаки, повелете, што ви е по волја, молам?

МИЛТОН: (АРТ) Нако и секогаш, кир Пешка, за мене сладолед, за брата ми café au lait.

ПЕШКА: Tout suite, tout suite...

МИЛТОН: Оваа Битола ми е некако поубава од Јанина, а Јани?
Би сакал тука да го минам целиот свој живот.

ЈАНИ: Милтоне, зарем не ти е доста веќе од ова чмаење по овие балкански паланки: Битола, Јанина, Солун... сето тоа е исто. Мртов агол, периферија на светот. А пред две години навлеговме во дваесеттиот век, во кој техниката и уметноста ќе се претопат и ќе се откријат невидени можности... Знаеш ли за што говори целиот Париз? За кинематографот. Се слика човек со камера и потоа на некое платно го гледаш како оди, трча, јава коњ, гледаш воз како влегува во станица, се наоѓа во животот. Живи слики. Ајде и ние да купиме таква камера и да го создадеме тој кинематограф! Париз и Лондон не чекаат, таму е нашето место; не тука, во Турција, во среден век, така да се рече...

МИЛТОН: Па имаш и тука "шоа ла крем" и опера.

ЈАНИ: Привидно, брате, привидно. Гнила е оваа држава, наскоро ќе се распадне. Си чул ли дека во Смилево го отепале силниот Смаил-ага? Турците за одмазда ќе го дигнат на оружје. Шумиве се полни со комити (ШЕПОТИ): Од Солун до Скопје се шепоти за големо востание.

МИЛТОН: Вистинска шанса за добар фотограф.

ЈАНАНИ: Да си ја изгуби главата. Бре, Милтоне, биди разбран!

МИЛТОН: Јас останувам. Она што го заработивме ќе го поделиме братски, а ти, ако сакаш, патот под нозете. Но секогаш ќе биде добредојден како брат, ортак и пријател. Туку, како рече дека се вика тој изум?

ЈАНИ: Кинематограф.

МИЛТОН: Живи слики. Би требало, значи, овие наши фотографски плочи да се наредат, па, како во панорама, да се гледаат како се движат?

ЈАНИ: За тоа само читав во едно француско списание. Тие живи слики се прават со помош на апарат сличен на нашиот. Некои браќа Лимиер чуда прават...

МИЛТОН: Е па, брате Јани, ти оди, школувај се, и, ако стигнеш, види го тој кинематограф. Јас останувам тука. Работата добро оди, ателјето носи пари, па и ако пламне тоа востание - време му е. Ќе го натоварам апаратот на мојот "Белко", па ете ме на Пелистер, меѓу народот.

(МУЗИКАТА Е ПОГЛАСНА И ПОТОА ЈА СНЕМУВА ВО ПРЕТОПУВАЊЕ)

(ЗЛОКОБНО УДИРАЊЕ НА ГОЧ)

МИЛТОН: 1903-тата година навестуваше нешто големо. Востанието, како што се вели, висеше во воздухот. Народот се готвеше, насекаде се шепотеше дека оружјето доаѓа од Солун и Лерин, преку Кравара и Логовора, до црквата на Светата Недела, во главниот арсенал на битолската организација. Тајните работи ги водеа Пере Тошев, Даме Груев, Ѓорѓи Сугаре, а тогаш пристигна и Гоце Делчев. И на Илинден 1903-тата...

(ЕКСПЛОЗИЈА - ТОПОТ НА КОЊИ... ГЛАСОВИ ВО ЕХО)

I-иот ГЛАС: На нозе, Македонци! Нашите ја урнале Отоманската банка во Солун, ја минирале железничката станица!

II ГЛАС: Турците го запалиле Смилево!

III ГЛАС: Ордан Пиперката го зазел Цер! Турунце ја дигнал во воздух железницата!

I ГЛАС: Крушево е ослободено! Питу Гули храбро се бори!

III ГЛАС: Долу султанот и беговите! Во борба, Македонци!

(ТОПОТ НА КОЊИ И ТРОПАЊЕ НА КОЛИ. ОГАН. ПО НЕКОЈ ИСТРЕЛ. ГЛАСОВИ ВО ЕХО)

IV ГЛАС: Така, каури! Така! Чок јаша подишах!

I ГЛАС: Аша! Аах...

V ГЛАС: Еве ти, муртатину, твојата Манедонија!

III ГЛАС: Помош, леле Лазаре... помош!

IV ГЛАС: Сакаш слобода, еве ти, кучко!

III ГЛАС: Не детето... не детето... луѓе, помош!

V ГЛАС: Назар-паша го бомбардира Крушево! Палете! Палете!
Мајката нивна маурска!

(ТОПОТОТ ПОСИЛЕН ОД ЕКСПЛОЗИЈАТА, ПРЕТОПУВАЊЕ НА ПОТПУКНУВАЊЕ НА ОГИН)

МИЛТОН: Стана се оган и смрт. Многу куќи изгореа. Многу народ остана без покрив над главата. Почна епидемија. Умираа деца. А јас јавав на коњ и ги сликав народните борци од Битола, Лерин и Костур. Забележувајќи ги маките народни, храбрата борба на голораките илинденци, и во мене порасна восхитувањето што сум Македонец. Дојдов до сознание дека не постои сила што тоа може да го задуши. И, така, му останав верен на својот народ и на својата убава Битола, на својата камера која не знаеше за никакви лаги. Мојот објектив беше чист како билјур: сè што тогаш фати е историја.

ПЕШКА: (АВТ) Тој имаше храброст да слика... извршување на пресуди, разбирате? Па тоа беа, да се обесат, да има човек храброст да гледа. Кај него тоа одеше. Тој ги сликаше илинденците. А револуционерите ги бесеа под мостовите, тука ги оставаа, народот да гледа... Храброст, разбирате, умење. Тој имаше храброст да оди меѓу првите, да слика.

МИЛТОН: (АРТ) Во 1903 година, отепаа мнозина востанички прваци: војводата Турунџе го обесија во Битола, Сугаре загина во Паралово, повеќе од стотина ги протераа во Дијар Беџир, а другите уште подалеку. Одново завладеа турскиот зулум... А брат ми Јанани ми јави од Париз дека ја открил тајната на оној изум, дека заради тоа патува во Лондон и дека во Битола наскоро ќе стигне "живата слика"...

(ВЕСЕЛА БУЛЕВАРСКА МУЗИКА И ВРЕВА - ПРЕТОПУВАЊЕ)

ЗЕГА: (АВТ) Кога дошол во Лондон, таму, во излог, тој ја видел оваа камера, за која денес толку многу се зборува, тоа е камерата 300 што се вика. И ја купил таа камера. И кога ја купил таа камера, ја зел и отишол во Париз. Кога пошол во Париз, тој соработувал со фирмата на браќата Лимиер, Тие имале голема фабрика за фотографски материјали. Кога ја купил камерата, по извесно време дошол празникот 14 јули, националниот празник на Франција, и тој, бидејќи немал филм, отишол, се јавил кај директорот на фабриката "Лимиер", се запознал таму со него и тие се израдувале кога виделе дека е тој Манак.

(ВРЕВА ОД УЛИЦА - МАНИФЕСТАЦИЈА. ПОЛЕНА НАВЛЕГУВА МАРСЕЛЕЗАТА)

ЗЕГА: (АВТ) Му ги наполниле касетите со филмови од Лимиер и тој дошол гред Триумфалната порта, тука обично се слави тој нивни празник, но тој бил многу малечок, низок и не можел преку статива да ја фати таа прослава. Ги замолил граѓаните, се качил на некој столб и озгора имал добар видик, ја снимил целата прослава. Ги предал филмовите во фабриката "Лимиер" и филмовите биле развиени таму. Кога биле развиени филмовите, сите биле изненадени што тој имал така добар успех.

(ВРЕВАТА СЕ ЗАСИЛУВА. ВО ПРЕТОПУВАЊЕТО ЈА СНЕМУВА МУЗИКАТА)

ЛИМИЕР: Честитам, м'сје Манак.

ЈАНИ: Благодарам, господине Лимиер.

ЛИМИЕР: Вие сигурно имате големо искуство во кинематографијата. Вакви несекојдневни снимки, и тоа во онаа турканица, не направија ни моите најдобри сниматели. Сакам да го откупам целокупниот материјал. Кажете ја цената, Ве молам.

ЈАНИ: Па, ова беше мојот прв филмски обид. Со задоволство ќе ви ги отстапам снимките. Го напуштам Париз, се враќам во Битола...

ЛИМИЕР: Не сум чул за тоа место. Во секој случај, чудна одлука. Знаете што: оставете ми го Вив мене овој материјал, а јас ќе Ви дадам сандак полн со филмска лента. Можете да ми испраќате од тоа Ваше... место се што ќе биде интересно, добро ќе Ви платам и ќе Ви испраќам касети колку што ќе сакате.

(МАНЕДОНСКО ОРО - ГЛАС ВО ЕХО)

МИЛТОН: (АВТ) Камерата гу набави мојот брат во Лондон и гу донесе во Битола во 1905-та година.

(ПРЕОД ОД ЕХО _ КРАЈ НА МУЗИКАТА)

МИЛТОН: (АРТ) Беше тоа огнено крштевање на камерата марка БИОСКОП, со фабричен број 300, со касети од 25 метри филмска лента и рачен замаец, камера што ја произвела фабриката на Чарлс Урбан во Лондон. Прекрасна направа!
Во целото турско царство немаше ништо слично, а, верувам, ни на Балканот. Јани ми покажа како се ракува со неа и тогаш видов "живи слики". Сфатив дека е тоа нова уметност. И, иако веќе следната, 1906 година, Јани и јас бевме повикани во Букурешт кај романскиот крал Карол, како дворски фотографи, и иако таму освоивме четири златни медали на една фотографска изложба, јас знаев дека фотографијата паѓа во сенка. Филмот стана моја најголема страст. Снимав се околу себе: својата стогодишна баба Деспина, домашните, изработката на килими и јамболии по логичен редослед: од стрижењето на овците, перењето, предењето и бојадисувањето на волната, па до ткаењето и поканувањето за на свадба. Беше тоа мој прв и воопшто, прв документарен филм. Меѓутоа, веднаш се јавија проблеми: каде и како да се развие филмот? Да се има доверба во турските цариници и да се испрати со обична пошта во Виена, беше премногу ризично. Затоа ги побарав моите познаници, битолските конзули.

(ЦАГОР НА УЛИЦИТЕ, СВИРИ ПРОМЕНАДЕН ОРКЕСТАР)

ЗЕГА: (АВТ) Во Битола, уште во 1905-906-та имаше едно десетина и повеќе конзулати: австриски, англиски, француски, италијански, црногорски, српски итн. Во Битола, тука, наспроти Офицерскиот дом, имаше една голема кафеана "Терпсис". Тука беа и два плаца. Еден голем плац и еден помал тенис-плац. И два водоскока, два шадрвана. И тука доведуваа разни музики - женски музики, оркестри, та дури од Виена. Тука се точеше и минхенско пиво. А во саботите попладне, тука, обично, се одигруваа разни натпревари, тенис натпревари меѓу конзулите, се играше и во двојки... англискиот со францускиот, италијанскиот со... германскиот, со австрискиот и така. И, кога доаѓаа на тенис-плацот, конзулите одеа со ракетите в раце, а зад нив одеа "кавазите" заедно со кучињата, за и кучињата малку да се прошетаат. По одиграниот тенис-натпревар, кој го губеше... овој... меч... тој даваше вечера. И тогаш се собираа сите конзули со конзулките заедно, па го викаа Манани да изврши снимање.

(ЦАГОРОТ СЕ ЗАСИЛУВА.ПРЕТОПУВАЊЕ)

МИЛТОН: (АРТ) Екселенции, молам мир! (ПУЌАЊЕ) Готово, благодарам. Само момент, уште еднаш, за секој случај.

(ПРЕТОПУВАЊЕ)

ЗЕГА: (АВТ) Тогаш немаше блиц ламби, како сега, тогаш се снимаше на магнезиум. Беше тоа магнезиум во прав, а имаше една жица што се ставаше на друга, се палеше на едната страна, па така напoлно ја осветлуваше онаа страна што требаше да се снима.

(ПРЕТОПУВАЊЕ, ЦАГОРОТ СЕ ЗАСИЛУВА)

МИЛТОН: (АРТ) Молам мир! (ПУЌАЊЕ) Готово, благодарам.

(АПЛАУЗ)

НРАЛ: Ви благодариме и Вам, хер Манани. Вие бидете историска персона, оти вие единствено успеале во мир сликате дипломати од скарани држави.

(СМЕЕЊЕ)

КРАЛОВИЦА: Да не е хер Манани, би се убила од досада во ова тур-
ско гратче.

НУШИЌ: Хм... но, како ова да го разбереме?

(СМЕЕНЕ)

КРАЛОВИЦА: Вашата алузија, gnädiger Herr Нушиќ и прилега на зем-
јата што тука ја претставувате. И вие сте ми некаков
дипломат.

Also, unglaublich!

НУШИЌ: Простевајте, gnädige frau, ми се испушти...

КРАЛ: Имам чуено дека Herr Нушиќ, заради своите пакости, ле-
жел и во решт, и тоа српски.

НУШИЌ: Наполно точно. А потем мојот крал, за казна, ме врати
ваму, од каде и сум дошол.

ГРЕЈ: Како? Не разбирам.

НУШИЌ: Ете, нека и каже Милтон.

МИЛТОН: Ми прави особена чест што предците на господин Нушиќ
потекнуваат од Влахо Клисуре, а моите од Авдела, па
така сме, во некоја рака, "соседи по потекло".

НУШИЌ: Така. Татко ми беше Цинцар, а јас, всушност, се викам
Алкибијад Нуша, само се издавам како некаков си Нушиќ,
и тоа уште српски книжевник (СМЕЕНЕ).

КРАЛ: Сенешто. Тоа е можно само на Балканот, зарем не гос-
подине Греј?

ГРЕЈ: Зошто? Па и мојот дедо, сер Едвард Греј, беше најнап-
ред обичен војник. А јас пак, еве, станав битолски
зет, што значи, во некоја рака Македонец... Но, гос-
подине Крал, бидејќи го изгубивте мечот, јас го очеку-
вам задоволувањето во вид на потполошки печени на ска-
ра.

КРАЛ: Ја, тоа е, за жал, мојата судбина. A la table, господа! Herr Манани, Вие, се надевам, ќе ни се придружите?

МИЛТОН: Секогаш на услуга, екселенцију, доколку сум достоин...

КРАЛ: Ах, вие сте толку скромни. Wirklich, Herr Манани, толку правите за сите нас. Мојам ли и јас еднаш да Ви направам некаква услуга?

МИЛТОН: Па... благодарам...

КРАЛ: Кажете само.

МИЛТОН: Знаете... јас правам филмски слики, но се уште немам своја лабораторија. Филмската лента ја испраќам во Виена на развивање, но често ми се случува неуките турски царинарници да ги отворат касетите и да го осветлат филмот. Многу материјал така ми пропадна.

КРАЛ: Ах, сфаќам. Вие би сакале тие филмови да ги испраќате со нашата дипломатска пошта?

МИЛТОН: Па, ако е можно...

КРАЛ: Без проблеми, Herr Манани, ситница. Кинематографот е нова културна работа, а мисијата на Австро-Унгарија на Балканот е токму ширењето на културата.

НУШИЌ: Но, внимавај, Милтоне, во Земун да не ти се случи исто што и на турскиот цумрук. Господата Австријци имаат, впрочем, многу учени царинарници, но токму сега водат една царинарска војна против Србија, па наголемо "осветлуваат" сè што доаѓа од овие наши јужни страни.

КРАЛОВИЦА: Ах, Herr Нушиќ, Вие сте толку здодевен.

НУШИЌ: Што ќе правите, мадам, лоша балканска навика...

КРАЛ: Вие само јавете ми се, Herr Манами, и сè ќе биде во ред.

МИЛТОН: Благодарам, екселенцио.

ГРЕЈ: Значи, Крал, што е со оние потполошки?

НУШИЈ: Тие веќе и се изладија, па го изгубив апетитот. Одам да ги поздравам моите турски пријатели. Се поклонувам, мадам... добра ној, господа...

ГРЕЈ: Овој српски простак ми оди на нерви.

КРАЛОВИЦА: Ах, остави го, мили. Нехт Манани, кои се оние кршни офицери со кои сега се поздравува овој... Нушиј?

МАНАНИ: Џавид беј и мајорот Мустафа Кемал.

КРАЛОВИЦА: Мустафа Кемал? За него се зборува дена бил вљубен во убавата Каринтиова ќерка.

(МУЗИКАТА СЕ ЗАСИЛУВА - ПРЕТОПУВАЊЕ)

ЗЕГА: (АВТ) Кемал Ататурк ја заврши воената академија во Битола и потоа стана офицер и кога беше веќе офицер дојде повторно, беше преместен пак во Битола. Една девојка, по име Елени Каринте, од својата порта гледаше како минува војската и така Кемал Ататурк ја здогледа, му се бендиса и по извесно време, кога тие минуваа со војската да ги продолжат вежбите што ги имаа, еден ден успеа да ја открадне... А по неколку години, Елени се омажи за мојот вујко, брат на мајка ми, по име Петар.

(ПОВТОРНО ПРОМЕНАДЕН ОРКЕСТАР)

МИЛТОН: (АРТ) Нивната среќа траеше само еден ден, но таа засекогаш остави траги кај Кемал. Со таа погледнуваше кон некогашниот Еленин прозорец. Последен пат го видоше доволно во летната бавча кај трендафилите. Беше убаво распложен и уживаше во музицирањето на женскиот виолински оркестар од Чехословачка, кој, на пат за Каиро, тука свиреше неколку вечери. Мустафа Кемал, идниот "татко на турската земја" - Кемал Ататурк - тогаш засекогаш отиде од Битола. Направив повеќе негови портрети, ги снимив скоро сите водачи на Младотурската револу-

ција, која започна токму тука во Битола. Една година подоцна, Битола ја посети и последниот "младотурски" султан, Мехмед Решад V. Луѓето и настаните минуваа низ мојот живот како еден голем, непрекинат филм.

(ПРОМЕНАДНИОТ ОРКЕСТАР СЕ ПРЕТОПУВА ВО ЦАГОРОТ ОД УЛИЦАТА. ТУРСКИ МАРШ)

ЗЕГА: (АВТ) Кога султанот дојде од Цариград во Битола, веднаш се сретна со неговиот тетин и тој негов аѓутант му даде дозвола на Манани да го сними султанот.

(ЦАГОРОТ СЕ ЗАСИЛУВА)

ПЕШНА: (АВТ) Тоа беше таков прием, така величествен прием, оти, гледајте, во Битола, секоја школа, секоја националност, на пример македонска, па српска, па грчка, па романска или еврејска, доби задача сите ученици да излезат во пресрет. Јас бев, добро се сеќавам, пред нашата слаткарница која беше тука, на главната улица. Сите почнаа да викаат "јаша сан", тоа значи "да живее султанот"... Го гледам, како сега да е, едно мало човече, со изглед на човек кој сака алкохол, не знам, потоа носот... Утредента, кога беше дефилето на турската армија; разбирате, на целата армија, повторно присуствував, тоа беше покрај Драгор, до неговата резиденција. А, тоа беше нешто суперб!

МИЛТОН: (АРТ) На 3 јуни 1911 година пристигна султанот на битолската железничка станица. Намерата ја поставив близу до вагонот. Султанот се симна, а јас истапав и викнав: "Екселенцио, мирно!"

(ЕХО)

МИЛТОН: (АВТ) Му реков на султанот: застани малку мирно!

(КРАЈ НА ЕХОТО)

МИЛТОН: (АРТ) Султанот со рака ги запре офицерите од придружбата кои сакаа да ме избркаат и рече: "Пуштете го момчето, нека си работи". И така успеав да ги направам тој познат филм.

ПЕШКА: (АВТ) Е, тоа е интересно. Тој тон успеа да го каже, со тоа се гордееше и велеше: "Јас сум единствен каур, христијанин, право кажа, што на турскиот цар, султан, му реков: стој!" И тој застана. Застана, разбирате, да го сними. Многу за ова се грикажуваше низ Битола и тоа ќе им остане на наследниците.

МИЛТОН: (АРТ) Овој настан со султанот беше, всушност, трагично-комично проштевање со турското царство кое пет векови не угнетуваше нас, Балканците. Славењата и лажниот сјај паднаа брзо во заборав. Веќе наредната година започна Балканската војна, во која Србија, Црна Гора, Грција и Бугарија сложено удрија на гнилото турско царство.

(ЦАГОР, СРПСКИ МАРШ)

МИЛТОН: (АРТ) Само еден месец по кумановската битка, на 7. ноември 1912 година, српската војска влезе во Битола. Влегувањето на војводата Путник во градот го сликав од балконот. Со бедните остатоци на Вардарската армија, која веќе никој не можеше да ја среди, па ни силниот Зекипаша, кон Исток се повлекуваше и едно царство, кое тие години за навек отиде од историската сцена. Ете, така... А, сега, да кажам нешто за Нушиќ. Беше бивш српски дипломат во Битола. А битолскиот валија, достоинствениот Шукри-Умер бег, дојде да му го предаде градот.

(МАРШ, ЦАГОРОТ СТИВНУВА, ПРЕТОПУВАЊЕ)

І ГЛАС: Господине началниче, пред портите е некаков Турчин, сиот е стемнет, вели дека е бивш управник на градот.

НУШИЌ: Ајде, пуштај го.

(ЦАГОРОТ НАПОЛНО СТИВНУВА, МИКС)

МИЛТОН: (АРТ) Валијата влезе сиот збунет и преплашен. Сега улогите беа променети. Порано, во истата соба, Нушиќ намерно бил гриман последен и секогаш седнувал на последното столче, при дното на големата маса. Знаејќи го тоа, Умербег сега се запрел токму кај тоа стол-

че и ни чекор потаму, иако во големата соба немало никого освен него и Нушиќ, кој сега седел во претседателската фотелја. Чувствувајќи пораз, срам, омраза и почит кон победниците, бегот махинално седнал на последното столче. Нушиќ брзо се снашол и го поканил својот турски претходник кај себе.

НУШИЌ: Бујрум, бујрум. Добар ден, честити валио.

ВАЛИЈАТА: Нако кому... афендио.

НУШИЌ: Кажете ми најнапред дали сте за кафе или за ракија?

ВАЛИЈАТА: Не пијам ракија, но денес таа горчлива чашка ќе ја испијам до дно. Лесно им е на победниците.

НУШИЌ: Е... немојте. Ќе дојде време кога и победниците и победените ќе се најдат на неба.

ВАЛИЈАТА: Алах уакбар. Има време до небото. Но не му е лесно на победениот, умираш секој ден.

(ЗА КРАТКО ВЛЕГУВА МАРШ, А ПОТОА СЕ ПРЕТОПУВА ВО ПУКОТНИЦИ И ЕКСПЛОЗИИ)

МИЛТОН: (АПТ) Во 1912-та година загочна времето на војните, кое за битолчани ќе заврши дури по пет тешки години. Најнапред Втората балканска војна, "балканско масло" во кое балканските кралеви се караа околу Македонија. Мојата татковина требаше уште долго да ја чека својата слобода. Повторно дојдоа тешки времиња за Битола, за мене и за моите филмови. Знаев дека сè уште не постои култ кон документарноста на филмската лента и стравував сјот мој долгогодишен труд да не пропадне. Целокупното филмско богатство го спакував во сандак и го закопав во дворот, зад куќата. Поточно - два сандака со непроценливо богатство од развиени и неразвиени филмови, ленти и плочи, кои не ќе излезат на дневна виделина сè до грвото утро на слободата, тогаш уште далечната 1944 година. Но, снимав и понатаму: Првата светска војна, бугарската окупација, Солунскиот фронт...

(ПУКОТНИЦИТЕ СЕ ПОЧЕСТИ, ВОЈНА)

НАРАБАТА: (АВТ) Продолжуваше да снима, секогаш беше во група, снимаше кој доаѓа, кој заминува; како што ќе дознаеше кој треба да дојде, тој веднаш ја подготвуваше камерата и трк - се да фати. И не го интересираше дали некој треба да плати или не, сакаше едноставно да ја има таа документација кај себеси... Интересна работа, како тоа нешто го влечеше...

ЗЕГА: (АВТ) 1916 година - по капитулацијата на Бугарија. Едно утро во Битола, беше тоа некаде околу 7 часот, се сеќавам, беше пролет, видов дека Бугарите го напуштаат градот и притоа беше ја запалиле пекарницата и еден магацин, а ние, децата, излеговме да видиме како сето тоа гори. Наеднаш, се слушна некаква коњаница, па потоа пукотници. Беше тоа коњаницата на 15. полк, а командант им беше Франс Миро. И, наеднаш, тука се најде Манани и започна со него да зборува на француски... а овој, Миро, му беше внук на Наполеон... и кога се разбраа, Манани го одведе во романската црква и тука го сними. Таа плоча постои и денес во Државниот архив. Исто така, потоа, кога веќе Французите беа внатре, го една година мислам...

(ЦАГОР. МАРШ "Trompette et capitain")

ЗЕГА: (АВТ)... Дојде генерал Сарај и него, исто така, го сними, со стап во едната рака, со завртки на нозете и имаше... се сеќавам како сега... онаква африканска капа, какви што носеа тогаш.

НАРАБАТА: (АВТ) Кога доаѓаа Французите, тоа беше во времето на Солунскиот фронт, па и по ослободувањето, доаѓаа со коли, а тој јуреше со камерата да снима на сите страни, од Битола па сè, не знам... до Нажани, и до каде ли не... тој јуреше да снима.

(МАРШОТ ИСЧЕЗНУВА... EXO)

МИЛТОН: (АВТ) И кога помислив дека војната заврши, целиот труд наеднаш пропадна. Во 1916 година, од експлозијата на една граната, ми се запали лабораторијата и ателјето и сè изгоре... Ништо не можеше да се

направи. Ја спасив единствено камерата и... снимив како гори мојата мака. Се требаше да се почне од-ново. И започнав, се разбира. А кој се не минуваше низ Битола! Франше д'Епере, генерали, полковници, принцот Константин и неговиот син, идниот грчки крал Павле, војводата Мишиќ, англиски и американски офицери...

НАРАБАТА: (АВТ) Беше многу голем уметник, ми зборуваше како треба да работам, како треба да го поставувам светлото спрема луѓето. Такви луѓе, вели, кога сликаш, треба импозантно да ги сликаш, одоздола да го фатиш нивното величество... Зборуваше за фотографијата, како треба да се чува историската фотографија, бидејќи е тоа убава работа за архив, за картотека, да ги конзервираме тие плочи, да ги миеш што подолго во вода за да траат подолго, да ги чуваш убаво, на суво место и каде што нема влага. Така беше и така правевме.

ЗЕГА: (АВТ) Околу обработката на филмовите, кога снимавме филмови, тогаш немаше механизација и некоја специјална лабораторија и така. Ние ноќе, во темни соби, имавме набавено некои големи чинии, 50 x 60. И тогаш филмовите ги мотавме наоколу, почнувавме од средината и, така, тука можеше да се собере околу 200 метри филм. И така предизвикувавме и фиксиравме на примитивен начин.

МИЛТОН: Војната и страдањата беа веќе зад нас. За филмот настанаа златни времиња.

(ЧАРЛСТОН)

ЗЕГА: (АВТ) Во 1922 година Манани купи плац... празен плац, кадешто подоцна подигна зграда за кино. Ние направивме надвор, во дворот, едно летно кино.

(ЧАРЛСТОНОТ СЕ ПРЕТОПУВА ВО ВРЕВАТА ОД УЛИЦАТА И ВО УДИРАЊЕ ВО БАРАБАНОТ)

I ДЕТСКИ ГЛ: Навали, народе! Вечерва, во осум, се отвора киното на браќата Манани!

I ДЕТСКИ ГЛ: Господа и госпоѓи, девојчиња и момчиња, дојдете вечерва во киното на браќата Манак, кое се наоѓа до летната бавча кафеаната "Корзо"!

I ДЕТСКИ ГЛ: Три динари за ложа, два за партер и динар за наоколу.

II ДЕТСКИ ГЛ: Киното "Корзо" се отвора со американскиот филм во три епохи "Јавач без глава" во кој ги гледаме каубоите како јават на коњи и си ги губат главите. Навали народе, Вечерва...

(УДИРАЊЕ НА БАРАБАН, ЏАГОР)

ЗЕГА: Апаратурата беше од марката "Пате", апарат "Пате" со "бокван", кој работеше на јаглен.

(ЏАГОРОТ СЕ ЗАСИЛУВА, АГЛУЗ)
(ОРКЕСТАР БАЛАЛАЈНИ)

НАРАБАТА: (АВТ) Тука, во киното имаше свирачи, музичари, тие свиреа, тој им плаќаше по нешто. Го гледавме и Чарло Чаплин, оние филмови, многу филмови. Многу луѓе и деца се буткаа, влегуваа без пари, со протекција.

ЗЕГА: (АВТ) Публиката беше одушевена, бидејќи немаа кино, салата беше преполна. Некои седеа, киното работеше непрекинато.

НАРАБАТА: (АВТ) Џон Обриен, Тарзановите филмови, кои најмногу ги гледавме, сега се сеќавам, со мајмунот, па Чаплин го гледавме, го гледавме по два-три пати и ни беше многу интересно.

ЗЕГА: (АВТ) А после, кога се разви тоа кино, ние зедевме под закуп и други филмови. Тоа беа "Харолд Лојд", "Наполеон", а луѓето најмногу ги сакаа оние, каубојските: Еди Поло, Бук Џонес, Кен Мајнард... тие беа најпопуларни. Том Микс беше најголем.

(АГЛУЗ, СМЕА, УДИРАЊЕ НА БАРАБАН, ЏАГОР, МИКС)

ЗЕГА: А кога се подигна зградата, после дававме многу отмени филмови. Тука играше Грета Гарбо, оној Емил

Занингс, па тука го дававме "Je accuse"...

(МЕЛАНХОЛИЧНА МЕЛОДИЈА ОД СТАР ГРАМОФОН)

"Обвинувам", па тука го дававме "Бен Хур", тука ги дававме "Бродовите на Волга", многу снапи филмови плаќавме...

НАРАБАТА: (АВТ) Па стави и грамофон, кога немаше свирачи, музичари, имаше голем грамофон со оние плочи, тука свиреше грамофон, така не забавуваше.

(МУЗИКАТА ОД ГРАМОФОНОТ ПОЛЕНА СТИВНУВА)

МИЛТОН: (АРТ) Од почетокот одеше добро. Народот го сакаше филмот, а јас вртев, ја вртев рачката и на проекторот и на намерата, илјади метри филм... Беше тоа, реков, златно време за филмот...

(МУЗИКАТА ИСТЕНУВА ВО МИКСОТ)

ЗЕГА: (АВТ) Во 1928-мата година не посети директорот на Метро-Голдвин-Маер од Загреб. Тие изразија желба: "Чувме, рекоа, дека вие имате некои стари филмови од султанот и низа други работи таму. Ние се информираваме преку Холивуд. Тие бараат од вас, ако е можно, да ги соберете сите филмови и сите, колку ве има, сосе калфите, да ве одведеме во Холивуд, за да се обработат филмовите таму.

МИЛТОН: (ЕХО) Холивуд! Колку слушав за престолнината на филмот! Но, знаев дека моето место не е таму. И, иако тоа беше убава можност, а јас чувствував дека доаѓа тешка криза, одбив. Моето место не беше таму туку овде, во Битола, покрај мојата намера 300, покрај луѓето и настаните што допрва требаше да ги снимам.

ЗЕГА: (МИКС-КРАЈ НА ЕХОТО) И, така, мисијата пропадна и ние не отидовме во Холивуд.

(МЕЛАНХОЛИЧЕН МАКЕДОНСКИ МОТИВ)

НАРАБАТА: (АВТ) Дојде онаа криза, околу 1930-тата. Беше тешко, јас знам. Тој веќе немаше плочи, па ќе останеше така со две-три плочи за снимање, зашто беше идеалист, не беше материјалист. Даваше слики, никој не му плаќаше. Оставаше така вересија. Тој сакаше само да слика.

ЗЕГА: (АВТ) Работевме извесно време, но бидејќи киното се урна, немавме капитал и материјал, мислам пари да купиме материјал. Тука Папакоч и другите фотографи речиси не совладаа. А ние бевме повеќе ангажирани со киното отколку со фотографијата. И, сега, тука не имаше доста; Јанак еден, Милтијади два, јас три, Таки четири, Стерија пет, ние бевме петмина и сите моравме да купуваме леб, леб кај фурнијата. Бидејќи немавме пари, земавме на книшка, тоа траеше се до 1936-тата година, додека јас бев таму. Бедно живеевме. Јанак беше принуден да ја напушти Битола, отиде во Солун, како професор. А Милтон остана тука сам... без ништо.

МИЛТОН: (АВТ) Повторно се пропадна. Ех, да имав еден прозорец, тука на градиве, па да се види сиот јад и чемер тука, внатре. И годините пристигнаа, сите ме напуштија. А плочите, оние плочи што ги имав уште од турско време па... сите лежеа во подрумот. И султанот, и илинденците, и младотурците, и албанскиот конгрес, и генералите и кралевите... Филмските ленти не смеев да ги откопам. Одам така до Пешко, меѓу светот, и некако се развеселувам. Гледам, мои луѓе, мој народ, тешко се живее, па и мене ми станува полесно.

(ЦАГОР)

НАРАБАТА: (АВТ) Беше пријатен, сите се собиравме околу него и нажуваше некакви вицеви. Да.

(ЦАГОРОТ СЕ ЗАСИЛУВА, ЗВУЦИ НА "СНАДАРЛИЈА")

ЗЕГА: (АВТ) За време престојот во Белград, кога чекаше да добие кредит од Хипотекарната банка, тој се движеше по сите кафани, кај "Два елена", кај "Три шешира", се наоѓаше и се запозна со сите белградски боеми.

Тој ниту пиеше нити пушеше, така, сакаше да биде во друштво, бидејќи немаше со кого да седи. Додека не одеше на спиење, се до полноќ, седеше со своите тамошни познаници.

(ЦАГОРОТ НА КАФЕАНАТА СЕ ЗАСИЛУВА)

МИЛТОН: Горче... Горче... дај ваму уште една тура!

I ГЛАС: Чекај, бре, Македонец, што си навалил. Не пиеш, не пушиш, само нарачуваш.

II ГЛАС: Ти како да си го добил веќе својот кредит.

МИЛТОН: Луѓе, работилницата ми се урна. Плочите ми пропаѓаат.

I ГЛАС: Ма, пропаѓа државата, бре, а ти со тие плочи.

(СМЕА)

АГЕНТ: Господа, јас сум од полицијата. Вашите документи, молам.

(СМЕАТА НАЕДНАШ СТИВНУВА. МОЛК)

II ГЛАС: Молам, повелете.

АГЕНТ: Благодарам. А вие?

МИЛТОН: Какви документи? Немам ништо, Јас сум фотографот Манак, прва камера, од Битола.

(ИЗНАСИЛЕНА СМЕА)

АГЕНТОТ: Следете ме, тогаш.

МИЛТОН: Ама зошто... луѓе...

(ЦАГОРОТ И МУЗИКАТА СТИВНУВААТ)

ЗЕГА: (АВТ) И го повика надвор. "Вие ќе ме следите до управата на градот." А овој, Манак, му вели на оној агент: "Ти си рибар. Ти одиш на Дунав. Фрлаш мрежа, сакаш

факаш риба. Понекогаш ќе фатиш конзерва, понекогаш голема риба, ќе ја ставиш во торба. Ако фатиш, вели, мала риба, ќе ја фрлиш, ако пак фатиш некое дрво, и тоа ќе го фрлиш. А често се случува да фатиш и жаба. Е, јас сум ти господине, една жаба. Мене да не ме факаш."

(МЕЛАНХОЛИЧЕН МАКЕДОНСКИ МОТИВ)

МИЛТОН: Ме истераа од Белград со празни раце. Работилницата одамна веќе пропадна, луѓето се растурија по светот. Од братот немав никаков глас. 39-тата ми се запали и киното и изгоре до темел. И филмовите и којзнае колку плочи - сè пропадна. И тогаш повторно војна. Најстрашна од сите. Јас сам, во празна куќа, со три нози, кои ме хранеа и мене и мојата сиромаштија. Бугари, Германци... Се нагледав сешто. Ненако пред ослободувањето го зедев повторно апаратот. Беше есен, обична клупа во паркот, а на неа - расоблечен германски војник. Покрај него куп алишта, војничка опрема, ранец. Војник на непобедливата Хитлерова армада продава за "шнапс" сè што успеал да извлече од касарната, за ракија, да ја потопи и својата војна и себе. Ја имам таа плоча, некаде во архивата. А тогаш, едно утро...

(ПАРТИЗАНСКИ МАРШ, ПОВИЦИ, МИНУВАЊЕ НА КОЛОНИ)

НАРАБАТА: (АВТ) Четириесет и четвртата година, кога влегоа ослободителите, партизаните, јас бев таму. А Манаки со неговата камера ги снимаше како доаѓаат. Тој знаеше на кое место во градот да ги снима, тука кај Саат-кулата, тука се постројуваа. Тој се качи на балконот за да може сите да ги фати. Мене ми зборуваше: "Ти оди таму, јас онаму. "И така се организиравме за да снимаме на сите страни, за да може да се направи убава документација за нашите другари што не ослободија.

(ЦАГОР ОД УЛИЦА - МАРШОТ СТИВНУВА)

МИЛТОН: (АРТ) Сликав и сликав тоа утро повеќе од секогаш. Десетината плочи и оние неколку стотина метри што

ги чуваа под работилницата којзнае од кога токму за овој момент. Ја сликав Седмата македонска ударна бригада, која ја ослободи Битола. Првпат војската што влезе во Битола носеше - македонско име. Тој ден за Битола и Македонците се роди слободата. Не ми беше жал за сите доживевани мани, го дочекав тој ден. Илинденските жртви беа осветени. Дојде слободата. Тој ден од бавчата го ископав сандакот со материјалите закопани во 1912 г.

II ГЛАС: Веднаш по ослободувањето Милтон Манани го предаде сиот материјал, филмски и фотографски, на тукушто основаниот Државен архив. Тогаш првпат на видело излегоа драгоцените материјали од историјата на македонскиот народ: снимки од комити, учесници во Востанието од 1903 -та, филмски егзекуции и бесења, Уриетот од 1909-та, познатата снимка на султанот, балканските војни, записи за животот на Македонците во тоа време, историски и етнографски материјал. Уште тогаш се знаеше дека се ова претставува историски документ од непроценлива вредност.

I ГЛАС: Уште тогаш се претпоставуваше дека тоа се први автентични филмски снимки на Балканот, снимени со раката и око то на наш човек, и тоа само десет години по првата проекција во светот.

II ГЛАС: Иако поголемиот дел од материјалот пропадна во војните, пожарите и несреќите, зачувано е она, најдрагоценото. Милтон Манани, првата филмска камера на Балканот и неуморен фотохроничар на своето време, доби заслужена пензија и почест како пионер на кинематографијата, која тукушто почна да се создава.

I ГЛАС: Неговата збирка, единствена во светот, стана предмет на внимателно научно проучување: многубројни историчари од Југославија и цела Европа ја испитуваат со посебно внимание, бидејќи повеќе од кој и да било друг документ може да помогне да се расветли и реконструира епохата од почетокот на векот па се до крајот на Втората светска војна. За животот на Манани и неговото дело се организираат научни собири, а познати критичари и историчари ги анализираат сите аспекти на неговата работа.

(ПРЕТОГЛУВАЊЕ)

II ГЛАС: Но, Милтон уште не ја заврши својата работа. Последните плочи и метри филмска лента ги чуваше за настанот што со желба го очекуваше уште од утрото на слободата.

ЗЕГА: Во 1957 година разбравме дека другарот Тито ќе дојде во Битола.

(УЛИЧНА ВРЕВА .ВО ДАЛЕЧИНАТА ВЕСЕЛА МУЗИКА ОД РАЗ-ГЛАС)

II ГЛАС: Тоа сончево мајско попладне, додека почесната чета се постројуваше на перонот, Милтон возбуден одеше таму-ваму со апаратот во рака, но без својата историска камера. Возот секој момент можеше да пристигне. Градските раководители се постројуваа во шпалир за пречек.

ЗЕГА: (АВТ) Милтон потоа, кога заврши обиколката во Фабриката за фрижидери, влезе внатре, се поздрави со Лазар Колишевски и Лазар Колишевски го претстави Милтон на Маршалот. Вели: "Другар Маршале, ова е најстариот фотограф на Балканот, прв на Балканот." "А, така", Маршалот се врати. "Како сте чичко?" "Добро" вели, "другар Маршале" и ете. А другарот Лазо вели: "Веднаш да одиш, да го земеш апаратот и да дојде на станица".

II ГЛАС: Перон на железничката станица во Битола. Намерата 300 стои во сета своја величина. Сите знаат зошто е тука. Милтон, некако поголем и повитален во својата старечка "амбалажа", свежо избричен, со бела кошула и светлоцрвена вратоврска. Повторно е во "форма", посигурен во себе од кога и да било. Вади од џебот шамивче, полека и рамномерно го брише објективот. Се појавуваат високите гости.

МИЛТОН: (АВТ.ЕХО) Другар Тито, застанете малку мирно, да бидете на чело на историјата на Милтон Манани.

МИЛТОН: (АРТ) И уште реков: "Да Ве сликам со првата филмска

камера на Балканот". Тито застапа: се насмевнуваше додека полена ја вртев рачката. Ете, го снимив и ја исполнив својата најголема желба. Тоа беше најсрејниот ден во мојот живот. Го завршив своето дело со снимањето на еден великан кој работи за доброто и мирот во светот. Мислам дека никој досега не направил подобра снимка на другарот Тито. Се сретнав со Маршалот уште еднаш, за време на неговата посета во Битола во 1961, но тогаш немав трема. Бевме веќе стари пријатели... Дури тогаш можев да одам во вистинска пензија. Но, од апаратот и велосипедот не можев да се разделам.

КАРАБАТА: (АВТ) Кога остаре, гочна да се снеможува и тогаш не можеше да ја носи онаа голема камера, а не беше повеќе ни во мода. И тој сакаше да се модернизира, имаше 6x9 фотоапарат, постојано го носеше во џебот, скриен; кога ќе му се укажеше некаков згоден момент, тој веднаш ќе го извадеше и ќе снимаше. Интересна работа... до неговата смрт.

ПЕШКА: (АВТ) Еден ден, вака во разговор, вели: "Знаеш што, ти си помлад, ќе видиш." навистина сум помлад од него 15-16 години. "Ќе видиш, вели, по мојата смрт, не само печатот, туку целиот Балкан ќе зборува за мојот живот, за мојата биографија." А јас реков: "Ти си само фотограф". По мене, мислам, скромно нешто. Но, навистина тоа се оствари.

(МЕЛАНХОЛИЧЕН МАКЕДОНСКИ МОТИВ)

СПИКЕР: Во драмата за битолскиот фотограф и првиот наш филмски снимател Милтон Манани авторот користеше материјал од монографијата на Димитар Димитриевски-Такец "Манани и Битола", новинскиот фелтон на Слободан Мицковиќ, интервјуто со Манани од 1961, чиј пишан извод се чува во Југословенската кинотека, тонскиот запис од интервјуто со Милтон Манани што се чува во Радио Скопје и сеќавањата на Мананиевите современици. Авторот, исто така, користеше тонски запис од документарниот филм на Бранко Ранитовиќ "Камера 300". Авторот посебно им се заблагодарува на Михајло Зега, Трифун Карабата и Петар Пеш-

но, кои му дадоа тонски изјави и дозвола да ги користи во овој радиофонски прилог. Посебна благодарност авторот должи и на своите македонски колеги Илинденка Петрушева и Горѓи Василевски, како и на Стефан Хаџи-Андоновски од Битола, без чија помош и соработка оваа работа немаше да биде завршена.

(КРАЈ НА МУЗИКАТА И ОДЈАВА)



Бр. 54 Ст. 24

БИОСКОП "МАНАКИ"

УСБР. МАНАКИ, В. ЧОМИЋ И Д. ЂОРЂЕВИЋ

УЛАЗНИЦА

III. Место 3 Дин. 24

Улазница без контролног купона не важи

Карту чувај до свршетка и покажи
Државни контроли.

Штам. Бранко Илић ситољ

ВНУТРЕННЯЯ

МАШИНА И Д. ПОРЯДКА

УЛАЗИНА

III. МЕСТО В ДИ. 5

ВНЕШНЯЯ КОНТРОЛЬНАЯ СЕД. ВНЕШНЯЯ

ВНЕШНЯЯ КОНТРОЛЬНАЯ СЕД. ВНЕШНЯЯ

ВНЕШНЯЯ КОНТРОЛЬНАЯ

ВНЕШНЯЯ КОНТРОЛЬНАЯ

Бројот го уредија:
Благоја КУНОВСКИ
Илинденка ПЕТРУШЕВА

соработуваат:

Ница БАЏИЕВА
Горѓи ВАСИЛЕВСКИ
Павлина ГРГУРЕВИЌ
Божидар ЗЕЧЕВИЌ
Павле КОНСТАНТИНОВ
Томислав ОСМАНЛИ
Дубравка РУБЕН
Цветан СТАНОЕВСКИ
Д-р Петар СТОЈАНОВ
Кирил ТЕМНОВ

лентор:
Оливера ПАВЛОВСКА

Графичко обликување:
Златко ПАНОВСКИ

издава:

КНИГОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА - СКОПЈЕ
Неј Димитар Влахов бб
п.ф. 161 - 91000 Скопје
тел. 228-064 и 221-579

за издавачот:
Ацо ПЕТРОВСКИ

печатено во печатницата на
НУБ "КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ"

тираж: 400 примероци