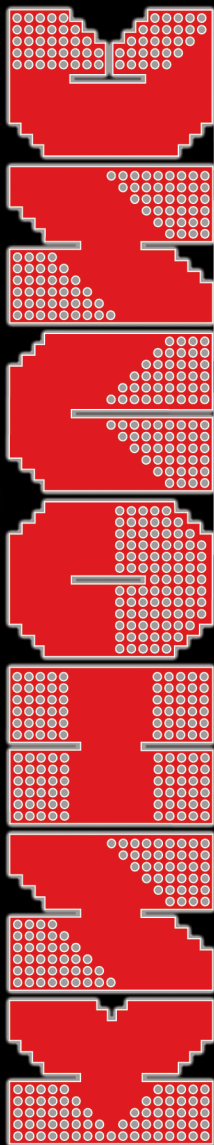


55-56

година XXX
2019
ISSN 0353-510 X

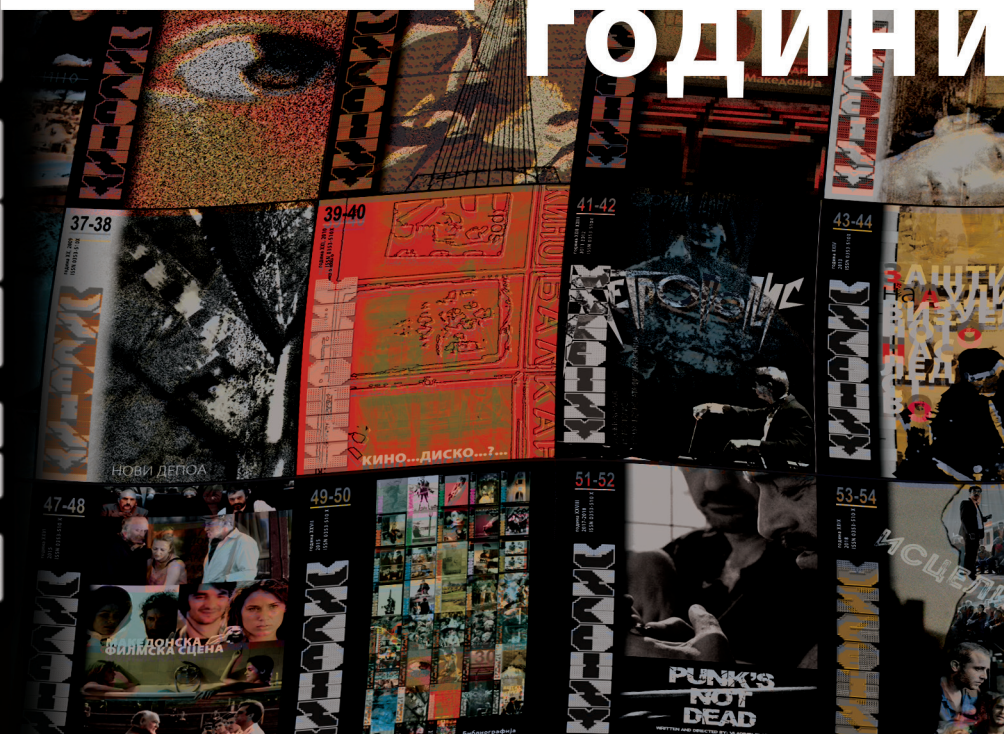


КИНОПИС

прво
филмско
списание
во
Македонија



ГОДИНИ





**40 години ИФФК
„Браќа Манаки“
најстариот
филмски фестивал во
Македонија**



СОДРЖИНА CONTENTS

ЈУБИЛЕИ / JUBILEES

4

ЗБОР-ДВА ОД ДИРЕКТОРОТ / A WORD FROM THE DIRECTOR

5

ЗБОР-ДВА ОД УРЕДНИКОТ / A WORD FROM THE EDITOR

6

Илинденка Петрушева: ПЕМБЕТО БОЈА НА АЦО ПЕТРОВСКИ – по повод јубилејот „30 години Кинопис“ – / **Ilindenka Petrusheva:** THE HOT-PINK COLOR OF ACO PETREVSKI – on the Jubilee “30 Years of Kinopis”

11

Валентино Димитровски: 30 ГОДИНИ „КИНОПИС“ – по повод јубилејот „30 години Кинопис“ – / **Valentino Dimitrovski:** 30 YEARS OF “KINOPIIS” – on the Jubilee “30 Years of Kinopis”

15

Влатко Галевски: ОТКРИВАЊА – по повод јубилејот „30 години Кинопис“ – / **Vlatko Galevski:** REVELATIONS – on the Jubilee “30 Years of Kinopis”

18

Стојан Синадинов: ЧЕТИРИЕСЕТ ФЕСТИВАЛСКИ ГОДИНИ: ЗРЕЛАТА ДОБА НА ИНТЕРНАЦИОНАЛНИОТ ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ“ – по повод јубилејот „40 години ИФФК Браќа Манаки“ – / **Stojan Sinadinov:** FORTY FESTIVAL YEARS: THE MATURE AGE OF THE INTERNATIONAL FILM CAMERA FESTIVAL “MANAKI BROTHERS” – on the Jubilee “40 Years of IFFK Brothers Manaki”

26

Марина Костова: 25 ГОДИНИ ОД ПРЕД ДОЖДОТ – ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ СВЕТСКИ ПРИЗНАТ КЛАСИК – по повод јубилејот „25 години од ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски“ – / **Marina Kostova:** 25 YEARS SINCE BEFORE THE RAIN – THE FIRST WORLDLY REKNOWNED MACEDONIAN FILM CLASSIC – on the Jubilee “25 Years since Milcho Manchevski’s BEFORE THE RAIN”

МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА / MACEDONIAN FILM STAGE

34

Дамјана Патчева: ВТОРА ШАНСА – ФИЛМ ЗА СЕКОЈДНЕВЈЕТО ШТО ПРОГОЛТУВА – за играниот филм ВТОРА ШАНСА, режија: Марија Џиџева, продукција: Смол мувс филмс и Биберче продукција, 2019 – / **Damjana Patceva:** SECOND CHANCE – FILM ABOUT THE ALL-DEVOURING EVERYDAY LIFE – on the feature film SECOND CHANCE, director: Maria Dzidzeva, production: Small Moves Films and Biberche Production, 2019

39

Александар Трајковски: КРСТОТ КАКО ПРАШАЊЕ НА ЖИВОТ ИЛИ СМРТ – / за играниот филм ГОСПОД ПОСТОИ, ИМЕТО Ќ Е ПЕТРУНИЈА, режија: Теона Митевска, продукција: Сестри и брат Митевски, 2019 – / **Aleksandar Trajkovski:** THE CROSS AS A QUESTION OF LIFE AND DEATH – on the feature film GOD EXISTS, HER NAME IS PETRUNIA, director: Teona Mitevaska, production: Sisters and Brother Mitevski, 2019

45

Златко Ѓелевски: МОДЕРНА БАЈКА ЗА АЛЧНОСТ, ОСАМЕНОСТ И ПОСЛЕДНАТА ПЧЕЛАРКА ВО ЕВРОПА – за документарниот филм МЕДЕНА ЗЕМЈА, режија: Тамара Котевска и Љубомир Стефанов, продукција: Аполо медија и Трајс филмс, 2019) – / **Zlatko Gjeleski:** MODERN FAIRYTALE ON THE GREED, LONELINESS AND THE LAST BEE-KEEPER IN EUROPE – on the documentary film HONEYLAND, directors: Tamara Kotevska and Ljubomir Stefanov, production: Apollo Media and Trice Films, 2019)

53

д-р Атанас Чупоски: ЧЕТИРИ ДЕЦЕНИИ – УЧИЛИШТЕ ЗА ФИЛМСКАТА УМЕТНОСТ – за 40. издание на ИФФК „Браќа Манак“ во Битола – / **Atanas Chuposki, PhD:** FOUR DECADES – A FILM-ART SCHOOL – on the 40. Edition of the IFFK “Brothers Manaki” in Bitola

69

Тони Димков: ДЕСЕТ ЛЕТА МАКЕДОКС – ПРОСЛАВЕНИ СО ДЕСЕТ МАКЕДОНСКИ ДОКУМЕНТАРЦИ – за 10. издание на МакеДокс, 2019 – / **Toni Dimkov:** TEN YEARS OF MAKEDOX – CELEBRATED WITH TEN MACEDONIAN DOCUMENTARIES – on the 10. Edition of MakeDox, 2019

77

м-р Сунџица Веселиновска: ПОТРАГАТА ПО НОВИ ДЕБИТАНТСКИ ПРИКАЗНИ ПРОДОЛЖУВА – за 4. издание на ИФФ „КинеНова“ – Скопје, 2019 – / **Suncica Veselinovska, MA:** THE QUEST FOR THE NEW DEBUTANT STORIES CONTINUES – on the 4. Edition of IFF “KineNova”, 2019

АНАЛИЗИ / ANALYSES

84

акад. Катица Кулавкова: СОНОТ ЗА ЕЛЕНОТ И СРНАТА: ИНТИМНАТА ПРЕПИСКА МЕЃУ ТЕЛОТО И ДУШАТА – анализа на филмот ЗА ТЕЛОТО И ДУШАТА, режија: Илдико Ењеди, 2017 – / **Katica Kjulafkova, acad. PhD:** THE DREAM OF THE ELK AND THE FAWN: THE INTIMATE SCRIBE BETWEEN THE BODY AND THE SOUL – the analysis of the feature film ON BODY AND SOUL, director: Ildiko Enyedi, 2017

ДОСИЕ / DOSSIE

91

д-р Атанас Чупоски: МАКЕДОНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА ПО ПАДОТ НА КОМУНИЗМОТ / **Atanas Chuposki, MA:** MACEDONIAN CINEMATOGRAPHY AFTER THE FALL OF THE COMUNISM

IN MEMORIAM / IN MEMORIAM

103

Маријана Терзин-Стојшиќ: СЕМЕТО НА ИСТОРИЈАТА НА КИРИЛ ЦЕНЕВСКИ / **Mariana Terzin-Stojshic:** THE KIRIL CENEVSKI'S SEED OF HISTORY

108

Стојан Синадинов: IN MEMORIAM, 2018-2019 / **Stojan Sinadinov:** IN MEMORIAM, 2018-2019

ФЕСТИВАЛИ НА СТАРИ ФИЛМОВИ / OLD FILM FESTIVALS

116

д-р Атанас Чупоски: БОЛОЊА: ФИЛМСКИ ПАТОПИС ВО ШЕСТ ЗАПИСИ – за 33. издание на Фестивалот на новореставрирани филмови „Ил чинема ритровато“, 2019 – / **Atanas Chuposki, MA:** BOLOGNA: A FILM TRAVELOGUE IN SIX SEQUELS – on the 33. Edition of the Old Film Festival “IL CINEMA RITROVATO” in Bologna, 2019

123

м-р Игор Старделов: ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ИЛИ МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛ – за 38. издание на ФЕСТИВАЛОТ НА НЕМ ФИЛМ во Порденоне, 2019 – / **Igor Stardelov, MA:** FILM FESTIVAL OR MUSIC FESTIVAL – on the 38. Edition of the Mute Film Festival “GIORNATE MUTO” in Pordenone, 2019

ИСТОРИЈА НА ФОТОГРАФИЈА / HISTORY OF PHOTOGRAPHY

128

Благоја Дрнков: 110 ГОДИНИ ФОТОГРАФИЈА – факсимил и превод на првиот објавен текст од областа на историјата на фотографијата – потпишан од македонски автор, 1949 – / **Blagoja Drnkov:** 110 YEARS OF PHOTOGRAPHY – facsimile and translation of the first published article on the history of photography field – written and signed by a Macedonian author, 1949

КНИГИ / BOOKS

131

д-р Ганка Цветанова: ЕДЕН ОПШТ ПОГЛЕД КОН КНИГАТА МУЗИКАТА ВО МАКЕДОНСКИОТ ИГРАН ФИЛМ: ОД „ФРОСИНА“ ДО „ЛАЗАР“ – за книгата на д-р Александар Трајковски, во издание на Кинотеката на Македонија, Скопје, 2018 – / **Ganka Cvetanova, PhD:** A GENERAL OVERVIEW ON THE BOOK THE MUSIC WITHIN THE MACEDONIAN FEATURE FILM: FROM “FROSINA” TO “LAZAR” – on the book of Aleksandar Trajkovski, PhD; publisher: The Cinematheque of Macedonia, Skopje, 2018

Печатењето на овој број го овозможи

Република Северна Македонија
Министерство за култура



Republika e Maqedonisë së Veriut
Ministria e Kulturës



Збор-два од директорот

КИНОПИС опстојува 30 години. Тоа зборува многу за нашата издржливост. Излезе дека ние вљубениците во филмот сме како бубашваби. Од 1989 година се растури една држава, поминавме разни разни блокади, природни и општествени катастрофи, а КИНОПИС е сè уште тука. И не е лесно навраќањето на тие изминати 30 години. Првата средба со КИНОПИС ми беше кога во книжарницата во музичкото училиште (одамна не постои) го видов првиот број. Бев прва година на студии... Во '95-та се вработив во Кинотеката, по стажирање од речиси една година. Некаде на крајот од '96-тата директорот Борис Ноневски ме повика во својата канцеларија. „Елај, пиле, да ти даам нешто.“ „Во ред“ – велеам, а нозете ми се тресат како прут додека одам по него. „Седи.“ Седнав. Преку бирото ми фрли некоја книга. Ја погледнав: „Се сеќавате ли на Аки Павловски – првиот директор на Вардар филм?“ „Да пишеш рецензија. И да ми ја донесеш да ја видам.“ „Во ред“ – велеам. По две недели, во зададениот рок, ја носам рецензијата чукана на машина за пишување, проред 1,5. Три дена потоа не спирам. Го чекам коментарот на пишаното. Конечно: „Елај, пиле“. Вели: „Не е лошо. Поправи го ова. И врати ми го.“ „Што не е лошо“, си думам и го гледам мојот текст исчкртан на сите страни со молив. Заокружувани пасуси, лекторски забелешки, ченгелчиња, загради и балончиња со текст што треба да се смени или да се избрише или да се допише. Како слика од Пикасо. Сè со молив. Пишано ситно и читко. Го коригирав текстот, не без мака, го вратив и – „положив“. КИНОПИС 17, стр. 128: ЕДНА ЗНАЧАЈНА МОНОГРАФИЈА. И... за КИНОПИС го сменив името. Од Владимир Ангелов станав Владимир Љ. Ангелов. Првото за во документи, второто за во издаонија. Во следниот текст имаше значајно помалку чкртки, третиот текст веќе ми го „нарача класната“, т.е. Илинка. Веќе немаше потреба Борис да го средува. Така ми влезе чивијата, фала му на Борис. Уште пишувам со задоволство, но за жал, сè помалку.

Сте правеле бенд? Секој бенд мора да добие име. Нашиот го крстивме ВУШ, по извикот на Суперхикс што стоеше во балончето кога ќе ја хукнеш својата позната смрдеа. Пинк флојд се крстиле според блузерите Пинк и Флојд, Ролинг стоунс по песна од Мади Вотерс... Давањето име на бенд обично почнува кога безимениот бенд ќе се собере и сите идни членови даваат предлози. Така било и во Кинотеката во 1989 г. Легендата вели дека кон крајот на 80-тите во библиотеката на Кинотеката се собрал работничкиот совет во проширен состав на состанок предводен од неколкугодишниот директор Борис Ноневски, поранешен уредник на списанието „Социјализам“. Во библиотеката биле збрани сите. Целиот работен колектив. Од чистачка до директор. Пус неколку надворешни соработници. Состанокот го отворила претседателката на работничкиот совет – другарката Павлина, која зборот го дала на другарот директор Борис. Овој објаснил дека е време за списание. Се формирал издавачки совет и редакција. Ги завршиле и другите формалности во врска со списанието. Зацртани се стратегијата и програмските цели. „Класната“ е избрана за уредник... Останало уште името: За сè претходно имало решение, но не и за името на списанието. Се развила дискусија. Се отворило и едно шише за „аирлија работа“, ама и за да се стимулираат сивите ќелии. Паднал и првиот предлог: „ЛАНТЕРНА МАГИКА“. „Може ама...“, директорот бил недоволно задоволен. Некои велат дека паднале и други предлози: „КИНЕСТЕТИКА“, „ФИЛМОЛОШКИ ГЛАС“... „СИНЕАСТ?“ – „Не, тоа веќе го има во Сараево.“ Се ределе предлози. „Стојте, чекајте. Знаам...!“ извикал директорот и за тоа сите што ми ја раскажале приказната се согласуваат. Настанала глува тишина. Драмска пауза. Затишје пред бура. Да се биде или не. „Нека биде... Нека биде... Нека биде... ВОЗНЕС“ И повторно тишина. Кој смее да му се спротивстави на другарот директор? „Борис“, започнал да потпевнува Мирослав, веќе убаво „настимулиран“. Сакал да продолжи со „не тропај глупости“ или нешто пострашно и со тоа да ризикува екскомуникација, шпалир и дежурство кај нокшир на некој филмолошки остров, кога замислениот Ѓоко Василевски ги примил сета космичка карма и мудрост и во свој манир, благо но наметливо, изустил: „КИНОПИС“. Така завршува легендата. Со провидение. За жал, гласникот, односно кумот и уште многумина од оваа приказна веќе не се со нас, сеќавањата бледнеат, а записникот од состанокот претрпел ситни усогласувања. КИНОПИС се тркала веќе 30 години. Поставата се менува, звукот се збогатува, броевите се множат, а на споменот на ВОЗНЕС сè поретко се смееме во кинотечните муабети... КИНОПИС, еве – полни 30 години...

Владимир Љ. Ангелов

Збор-два од уредникот

И еве – КИНОПИС полни 30 години... Од 1989 година до 2019 – три децении постоење, од кои дваесетина години – постоење како единственото списание во земјата што ги третира (следи, проучува, анализира и проследува) филмот и филмската теорија и култура кај нас... Во последнава деценија-две може да забележиме појава и на други (печатени и електронски) списанија за филм – но постоеше еден долг период кај нас, кога само КИНОПИС беше списание на македонски јазик – во кое филмските професионалци и вљубениците во филмот можеа – не само да се информираат за домашната и странската кинематографија – туку и да се информираат, едуцираат и подлабоко да се запознаат со „тајните на подвижните слики“ – преку текстовите на бројни наши и странски проследувачи и проучувачи на филмот и филмската уметност... А во овие 30 години на КИНОПИС – во списанието, едноставно, не остана „негибнат“ ниту еден сегмент, ниту еден аспект од – и ниту ниеден пристап кон – филмската уметност, филмската историја и теорија, како и ниту еден момент во целосниот произведен/продукциски процес на создавањето филм досега...

Затоа – предолго ем прешироко би било овде сега да ги набројуваме сите оние големи и битни, неодминливи имиња на филмски проучувачи, промислувачи и последувачи на филмот – како и сите оние големи и битни имиња на филмски автори, создавачи и дејци – кои се појавиле на страниците на КИНОПИС: премногу се, а недозволиво ќе е некого да не спомнеме... Но, затоа пак – можеме „да се пофалиме“ дека најголемиот дел од пишувачите-автори (домашни, но и не само домашни) во КИНОПИС – се родија, созреаја и се оформија – токму преку ова наше списание и дека со него „пораснаа и израснаа“ – во она што се денес...! Бидејќи – она што лично го сметам за најголемата доблест на ова наше списание – е токму таа смелост и мудрост на уредништвото на КИНОПИС – списанието да биде секогаш широко и бескомпромисно отворено за младите автори, како ретко кое друго списание од овој тип... Според моето скромно мислење – токму тоа и го одржа КИНОПИС на потребното ниво во сите овие години – и еве, по три децении постоење, можеме да кажеме и дека го издржа „тестот на времето“ – па сега, во својата полна зрелост ем на сигурни нозе, го дочекува новото – електронско, дигитално и виртуелно време, односно новата ера на филмот – пред сè, како уметност, но и како медиум, се разбира...

И на крај, само ни останува – на КИНОПИС да му ги честитаме 30-те лета, вам да ви се заблагодариме за сите овие долги години што ги поминавте со него – и на сите нас да си посакаме уште многу, многу понатамошни филмски години со ова наше прво и најстаро списание за филм кај нас...!!!

Петар Волнаровски

ПЕМБЕТО БОЈА НА АЦО ПЕТРОВСКИ

- по повод јубилејот 30 години „Кинопис“ -

Нема да бидам далеку од вистината ако кажам дека „Кинопис“ беше (и остана) една од големите успешни „авантури“ на нашата Кинотека. Како што се вели: „Со глава во сид!“ И бидејќи сè уште колку-толку умот ме држи, еве делчиња (секавања) за таа успешна „авантура“.

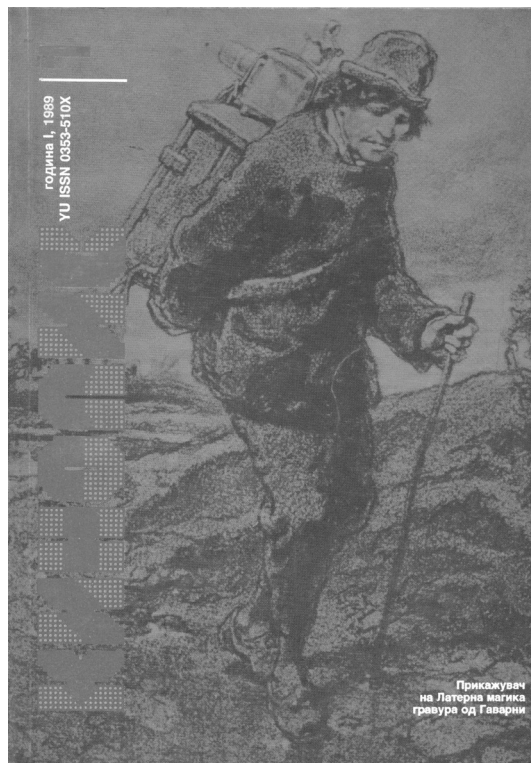
Една година по официјалниот почеток на работата на Кинотеката на Македонија, значи во 1977 година, се појавија првите девет броја на „Кинотечниот месечник“. Беше неопходен поради филмската кинотечна програма – податоци за филмовите, извадоци од рецензии и слично. Првите четири броја како „Билтен“. Но амбициите растеа од ден во ден. И така „Кинотечниот месечник“ околу себе собра еден широк круг филмски работници, критичари, естетичари, културни дејци, универзитетски професори и други профили (наши и странски). Сите тие соработници со свои трудови на страниците на тоа своевидно гештетнер издание со графички илустрации од Костадин Танчев-Динката и Златко Пановски (нека не ми биде забележано што во ова секавање ќе ги спомнам само соработниците-дизајнери, за авторите ќе треба цел еден број на „Кинопис“, впрочем што е и веќе направено во бројот 49/50). И рачно поправани (лепени) дактилографските грешки, а потоа матриците умножувани на гештетнер машината во НУБ „Св. Климент Охридски“. И како податок за паметење: првиот број на „Кинотечниот месечник – билтен“ во 1977 година имаше 18 страници, а последниот број 35 (кој се појави во 1988 година) имаше 155 страници со веќе оформени рубрики (историја, теорија...). Значаен придонес во развојот и ширењето на филмската култура!

Во целиот тој период на профилирање на „Кинотечниот месечник“, Ацо Петровски, првиот директор на нашата Кинотека (и еден од нејзините основачи, искусен стар филмски „волк“, ние си го викавме „нашиот кинотечен чале“) сè почесто ќе кажеше дека ни треба „пембе боја“. „Мачно е тоа со матриците и гештетнерот, па лепењето на грешките..., ни треба пембе боја..., ја надминавме ние таа гештетнер приказна“ ќе кажеше од време-на-време. И забележав дека секогаш кога ќе седне вие со некој од тогашните функционери, онака патем ќе ја спомнеше таа пембе боја. За него таа пембе боја значеше појава на вистинско филмско списание. Но во тоа време можностите (оние финансиските) беа многу ограничени.

Во 1988 година некако се посложија работите и одлучивме дека со 35. број „Кинотечниот месечник“ ја завршува својата приказна, за филмолошката мисла да продолжи да се развива во едно современо публицистичко издание. Имаше повеќе предлози за називот на тоа филмолошко списание, но на крајот сите го прифативме предлогот на Георги Василевски, со што практично Василевски стана кум на „новороденчето“. Така се роди „Кинопис“, списание за историја, теорија и култура на филмот и другите уметности.

И така во текот на таа 1988 година и во неколку месеци од следната 1989 се обликуваше концептот, се прибираа текстови... Беше постигнат договор списанието да се печати во печатницата на „Нова Македонија“, а ликовно-графичкото обликување да го направи Костадин Танчев-Динката. Роберт Јаки ја изготви хронологијата на фотографските пронајдоци (како претходници на филмот), а свои трудови дадоа: Мирослав Чепинчиќ, Катица Трајковска, Сузана Милевска, Павлина Гргуревик, Цветан Гавровски, Свонко Гокиќ, Благоја Куновски, Георги Василевски, Конча Пирковска, Стојан Синадинов, Љубомир Костовски, Слободан Петровиќ, Борис Ноневски, Дубравка Рубен, Игор Старделов и мојата маленкост. Во првиот број беше поместена и „Декларацијата од Делфи“ – Европска аудиовизуелна повелба. Со корицата (внатрешна и надворешна) накусо ја раскажавме природата на филмот: предна – прикажувач на „лантерна магија“ (гравура од Гаварни); предна (внатрешна) – Тишина, се снима! (Вон Штернберг на сет); задна (внатрешна) – Бастер Китон со големи ножици пред монтажна маса; задна (надворешна) – Бастер Китон меѓу два вагона, премрзнат, патува во непознат правец! Како филмот, на почетокот!

Се сеќавам...

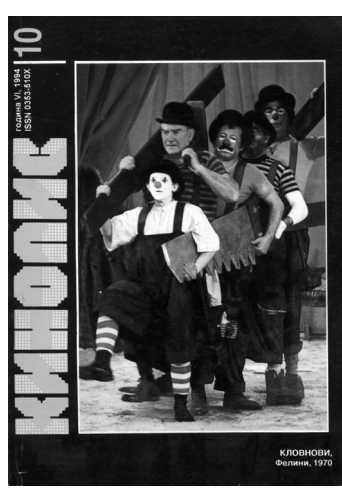
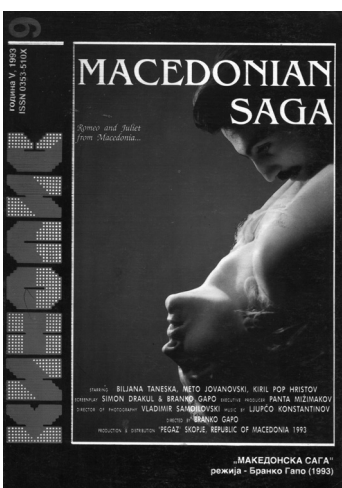
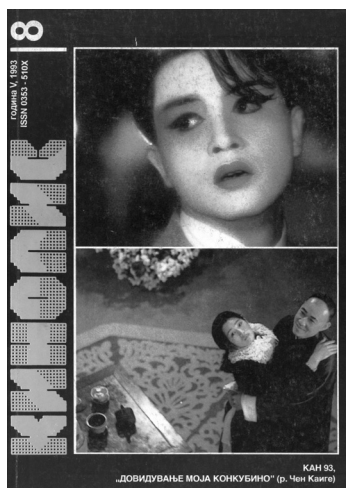
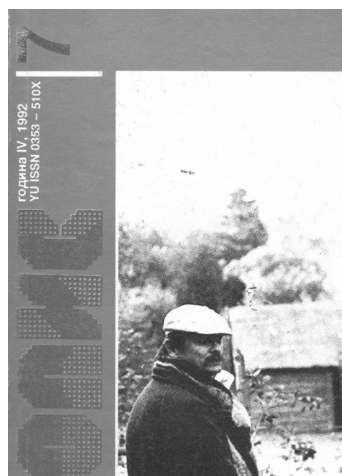
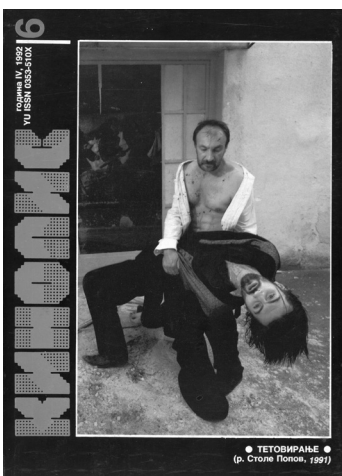
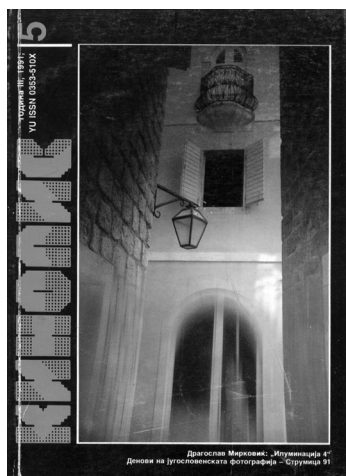
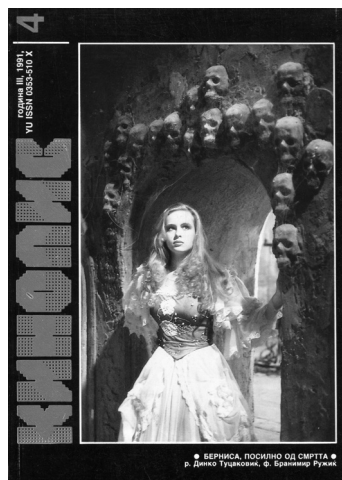
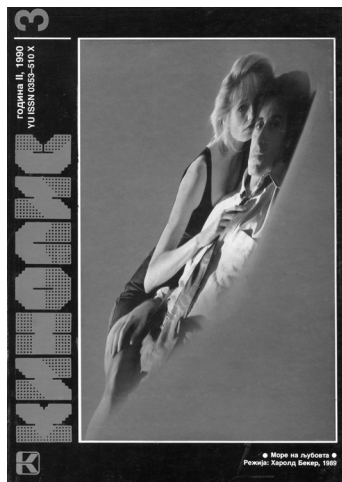


година I, 1989
YU ISSN 0353-510X

Прикажувач
на Лантерна магија
гравура од Гаварни

Мрачна, ладна ноемвриска ноќ. Магла, со нож да ја сечеш. Возат ретки автобуси, такси нема. Одам пеш кон студиото на Динка за последен пат да го видиме графичкото решение... фотографии, текстови, преводи (англиски и француски)... Утре списанието влегува во печатница. Одам низ маглата, лута на себе и на целиот свет. Но работата мора да се заврши. Следните неколку дена ги поминувам во просторијата на коректорите во „Нова Македонија“, коригирајќи ги шпалтите. Динка надгледува, Шампи е покрај машините... Во првата половина на декември 1989 година в раце го имаме првиот број на „Кинопис“. Пембето боја на Ацо Петровски! Тој е веќе во пензија, му носиме примероци дома. Се радува како дете! И вели, промоција мора да има!

Промоција – во двата изложбени салони на Даутпашиновиот амам. Сакав тоа да биде незаборавна филмско-музичка вечер. Архивски филмови и музика! Со Тодор-Дорчо Бојаџиев (таткото на Дуке Бојаџиев и мое добро маалско другарче од детството) се договараме во еден здив – тој ќе ги отсвири и отпее своите најголеми хитови, Славе Димитров – исто така. Но како да ги обезбедиме Љубомир Бранџолица и Ани Низамова, знам дека тие не настапуваат без хонорар. А ние – ни скршен де-



нар за промоцијата. Бидејќи Кинотеката во тоа време беше сместена во зградата на МРТВ, го поканив Бранџо на кафе. Дојде и му го тутнав в раце „Кинопис“. Тој го разлистува, се исчудува на квалитетот, се радува... „И што ти треба јас“, прашува. Му кажувам за концептот на промоцијата, вели: „Добро, и што друго?“ Стукано му велеам дека немаме пари за хонорар. Тој додава: „А имаш ли хартија и пенкало? Дај ми“. Во архивата на Кинотеката постои тој лист хартија на кој пишува: „Јас, Љубомир Бранџолиќ, во мое и во име на Ани Низамова, изјавувам дека ќе настапиме на промоцијата на списанието 'Кинопис' без хонорар. Потпис“. Таа вечер на промоција на „Кинопис“ во почетокот на јануари 1990 година беше незаборавна. Двата изложбени салони преполни, немаше ниту каде да се стои! По промоцијата – на журка кај Динката, секој направи по некој специјалитет и ете ти богата шведска маса со многу музика. Истата година (1990), на мартовскиот фестивал во Белград се случи и југословенската промоција на нашето списание. Во преполнетата (со четиристотини седишта) мала сала на Домот на синдикатите „Кинопис“ го промовира познатиот филмски критичар и теоретичар Ранко Мунитиќ. Колегите од Белград, Загреб, Љубљана, Сараево, Титоград (денес Подгорица)... видно возбудени и радосни, честитаат, пожелуваат долговечност и нудат соработка, ние којзнае на кое небо. Пембето боја на Ацо Петровски!

И ако помислите дека нештата потоа тргнаа некако по инерција, е... Не, не – имаше уште бројни „запирки и цртички“...

Паралелно со промоциите ги подготвувавме и вториот и третиот број на списанието. И кога веќе требаше графички да се обработува вториот број, Динката беше заминал за странство. И што сега? „Ускокна“ Здравко Корвезиоровски. Летото јас на одмор во Охрид, а излегуваат шпалтите за коректура. Здравко доаѓа во Охрид и шест-седум часа отседуваме во „Летница“ коригирајќи го материјалот. Од третиот број започна мојата долгогодишна успешна соработка со младиот талентиран дизајнер Ладислав Цветковски и таа траеше, во однос на „Кинопис“, сè до 2014 година кога со двобројот 45/46 како уредник се против од списанието.

Во 1992 година имаше една интересна случка. Ма како интересна, тоа беше за нервен слом. Не знам што се имаше случено, но Министерството за култура го откажа финансирањето на „Кинопис“. А бројот 7 (посветен во најголем дел на творештвото на Тарковски) подготвен за влегување во печатница. Ние со празни раце! Судбината сакала во едно од скопските кафулиња да налетам на Владе Милчин. Не знаејќи ме толку намрштена, ме прашува што ми е. А мене, во тој момент, ни на крај па-

мет не ми е дека Владе го води Институтот Отворено општество. Му кажувам, а тој, мртов ладен, вели: „Утре напиши писмо до Институтот, а списанието слободно пушти го во печат“. И така беше спасен „Кинопис“. Во сето ова со помошта на ИОО, чинам голем удел имаше Дубравка Рубен. Повеќегодишната помош на ИОО за „Кинопис“ извонредно ја реализираше раководителот на одделот за издаваштво при ИОО, Ким Мехмети. По неколку броја, односите со Министерството се нормализираа и „Кинопис“ повторно се најде во програмата од национален интерес.

Лекторите беа посебна „песна“ за сите наши изданија, вклучувајќи го, се разбира, и „Кинопис“. На секој лектор најнапред ќе му тутнев в раце „Глосар за филмски термини“ за да си го „имаме уважението“ и за „секвенца да си биде секвенца, а не секвенција“. Без помисла да одбегнам некого, ќе кажам само дека во десетлетијата што одминаа одлична соработка и разбирање имав со лекторите Оливера Павловска, Елка Јачева-Улчар, Снежана Петрова-Џамбазова и најдолгорочно со Сузана В. Спасовска. Безусловно се разбиравме дека јазикот е жива материја и дека соодветна прилагодба кон одредена специфична терминологија е неопходна. Толку за таа „песна“.

„Кинопис“ во својот поднаслов ја има дефиницијата за неговите цели: „списание за историја, теорија и култура на филмот и на другите уметности“. Филмска уметност, филмска култура, филмска едукација! И сето тоа во корелација со другите уметности! Ваквото дефинирање на списанието ги наметна, се разбира, и рубриките, некои постојани, некои според потребите – „Историја“, „Теорија“, „Архивски трезори“, „Македонска филмска сцена“, „Автори-филмови“, „Аматерски филм“, „Гледишта“, „Есеј“, „Истражувања“, „Поводи“, „Портрет“, „Македонски филмски дејци“, „Светско филмско наследство“, „Стрип“, „Телевизија-видео“, „Филмот и информатиката“, „Филмот и театарот“, „Филмот и музиката“, „Филмот и ликовните уметности“, „Фотографија“ итн., итн. Еден широк спектар на теми кои отвораат бескрајни хоризонти на сознанија. И сето тоа со една исклучителна плејада авторски имиња!

Кога денес го прелистувам бројот 49/50 во кој е поместена „Библиографијата на списанието за историја, теорија и култура на филмот и на другите уметности 'Кинопис' – од бр.1 до бр.50“ и самата се исчудувам колку тоа е поместено меѓу страниците на нашето списание, колку тоа автори учествувале со свои трудови... Но често и се прашувам колку ќе се издржи со тој интензитет, со оглед на новите технологии во комуникациите... Но сеедно, јас сега пишувам (се присекавам) на она што било во одминатите триесет години. Најнапред ќе кажам де-

ка „Кинопис“ беше одлична можност за откривање и промовирање нови авторски имиња, нови филмски критичари, нови филмозисти... Некогаш успеавме во тие наши настојувања, некогаш не! Е, нешто за ова второто – имав луда идеја од Џабир Мемеди, Оливер Секуловски и Асан Ердован да направам добри филмозисти, оти имаа капацитет, знаења и го сакаа филмот. Но желбата се изјалови! Тие талентирани момци си фатија свои патишта. Оливер и Асан дојдоа во Кинотеката како одлични дипломирани филозофи, сите зададени „домашни задачи“ ги исполнија беспрекорно, имаа талент за пишување, објавија повеќе филмски рецензии во „Кинопис“ и потоа си формираа Агенција за заштита на авторските права и мора да признам, тоа одлично им оди! Гледајќи од денешен аспект – мислам дека сите тројца претходно спомнати направија добар професионален избор! И сега за авторите што ги таложеа своите знаења и сознанија на страниците на нашето списание. Мене, како долгогодишен уредник, ми беше чест и задоволство да соработувам, можам да кажам, со исклучителни личности од разни профили. Е, имаше натегања, најмногу околу термините („дедлајн“, што би рекле со денешната терминологија), но тоа се заборава кога сè добро ќе заврши. Значи, за да видите кои се тие исклучителни авторски имиња, погледнете го „Кинопис“ број 49/50. А јас во оваа јубилејна пригода ќе спомнам само некои странски автори кои беа наши долгогодишни соработници – Дејан Косановиќ, Марјан Цуцуи, Мато Кукуљица, Хрвое Турковиќ, Ранко Мунитиќ, Јелена Лузина, Петар Карџилов, Анте Петерлиќ, Младен Буриќ, Костадин Костов, Мирон Черњенко, Рон Холовеј, Вјекослав Мајцен...

И бидејќи светот им припаѓа на младите, му пожелувам на средовечниот „Кинопис“ добро здравје и долговечност, а на тимот што го обликува му пожелувам добра мисла и многу нови знаења!

УРЕДНИЦИ НА КИНОПИС, 1989-2019

Илинденка Петрушева, 1989-2016

Петар Волнаровски, 2016-

ЧЛЕНОВИ НА РЕДАКЦИЈА КИНОПИС

Георги Василевски, 1989-[2009-2014]

Мирослав Чепенчиќ, 1989-1990

Љупчо Тозија, 1989-2006

Фидан Јаќоски, 1989-2006

Дубравка Рубен, 1989-2006, 2009-2014

Љубомир Цуцуловски, 1989-1990

Бојан Иванов, 1991-2006

Јелена Лузина, 1991-2014

Петар Волнаровски, 2002-2015

Жарко Кујунџиски, 2008-2014

Валентино Димитровски, 2008-

Роберт Јанкуловски, 2008-

Лазар Секуловски, 2015-2018

Дејан Трајковски, 2015-2018

Тони Цифровски, 2015-2018

Александар Трајковски, 2015-

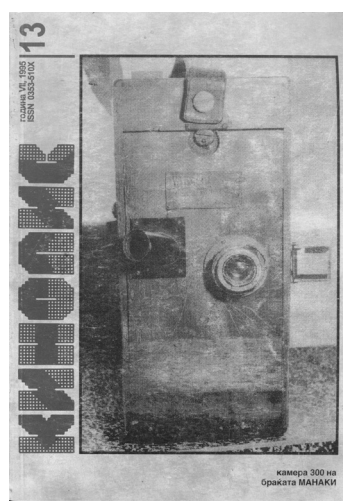
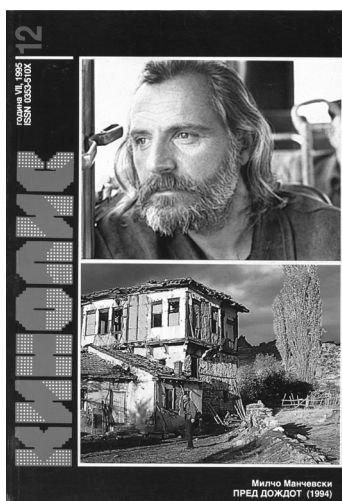
Илинденка Петрушева, 2016-

Мими Ѓоргоска- Илиевска, 2016-2018

Александра Младеновиќ, 2016-

Атанас Чупоски, 2016-

Стојан Синадинов, 2016-



ВАЛЕНТИНО ДИМИТРОВСКИ

30 ГОДИНИ „КИНОПИС“

- по повод јубилејот 30 години „Кинопис“ -

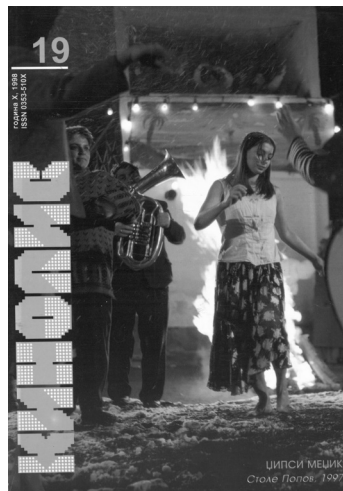
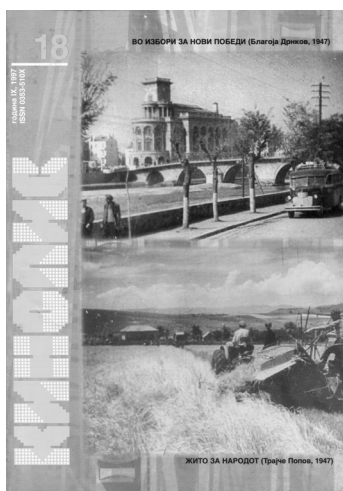
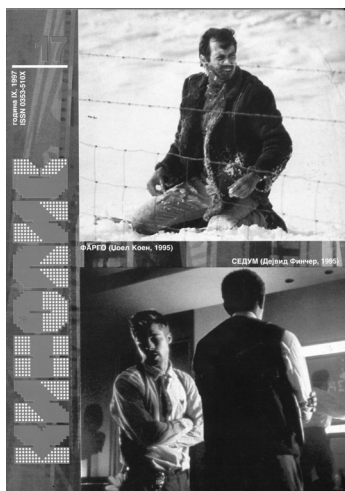
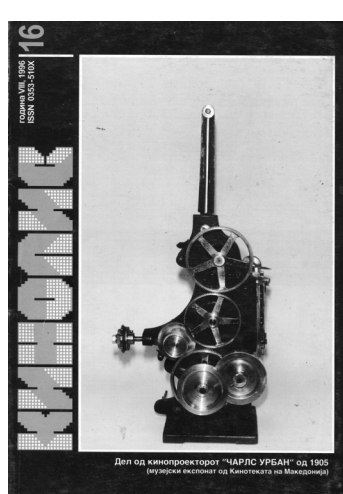
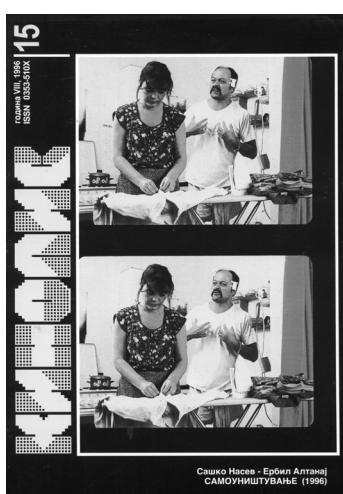
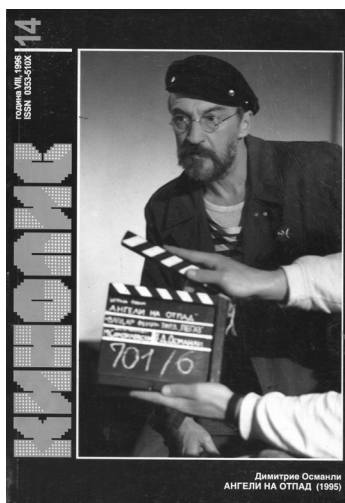
Период од 30 години јубилеј на еден културен феномен претставува убава можност за честитање и навраќање на постигнатите резултати и верификување на значењето во рамките на современата македонска култура.

Списанието „Кинопис“ е тој културен феномен во поновата историја и култура кај нас којшто се одржа и се потврди како незаобиколен столб во градењето и развивањето на разновидните содржини во културното и уметничкото живеење во еден турбулентен и противречен период во развојот на младата македонска држава. Имено, овие три децении постоење на ова реномирано списание временски речиси се совпаѓаат со почетокот и развојот на нашата држава од нејзиното осамостојување до денес. Ова поврзување со едновременото создавање на самостојната држава од 1991 година и паралелно постоење со нејзиниот развој добива на значење ако се има предвид историскиот, идеолошко-политичкиот и социјално-културниот контекст во кој егзистираше „Кинопис“ и во кој ги градеше и ги одржа стручните и професионалните стандарди во третманот на аудиовизуелното творештво како уметничко и културно наследство. Тоа беа годините и периодите кога нашето општество доживуваше бурни и противречни промени кога бројни идеолошко-политички и културно-уметнички парадигми беа срушени или напуштени, без притоа во догледно време да бидат заменети со нови и етаблирани искуства што допрва требаше да бидат имплементирани или создадени. Токму во тие болни и тензични (не)времиња на македонската транзиција, беше доста проблематично да се одржи и надгради овој културен феномен со списанието „Кинопис“, имајќи ја предвид судбината на повеќе сродни публикации и списанија од различни области, кои неодговорно и неправедно беа запоставени и згаснаа како значајни придружни содржини во

развојот на културните и научните дејности. На уредничките тимови и на заслужните членови во нив, како и на издавачот, Кинотеката на Македонија, треба да им се оддаде големо признание и почит за тоа што одолеаја на сите предизвици во изминатите три децении и го водеа ова списание на високо професионално ниво и во препознатливиот содржински формат. А тие предизвици не беа мали: зачувување на високите стандарди во оваа издавачка и културна дејност поставени во поранешното југословенско културно милје, зачувување на разновидноста и квалитативниот профил на третирани теми и содржини, апсорбирање и мотивирање на стручен кадар од кинотечната и од други сродни дејности, профилирање на визуелните и обликовните стандарди во издавање на ваков вид публикации, а сето тоа во време кога стручни и научни списанија кај нас згаснаа или беа укинати.

Токму поради сето тоа, по овие три децении постојење на „Кинопис“, признанието за постоењето и неговиот развој е дотолку позаслужено.

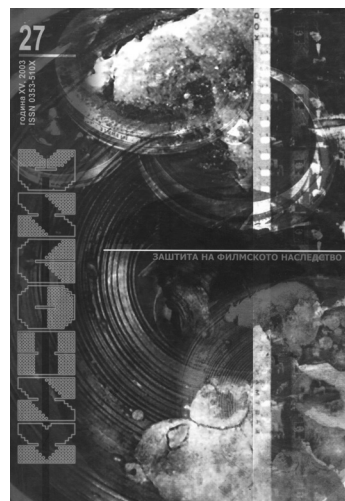
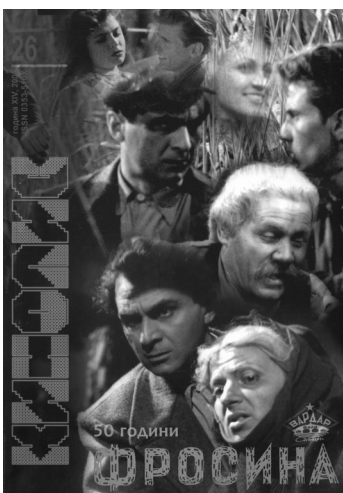
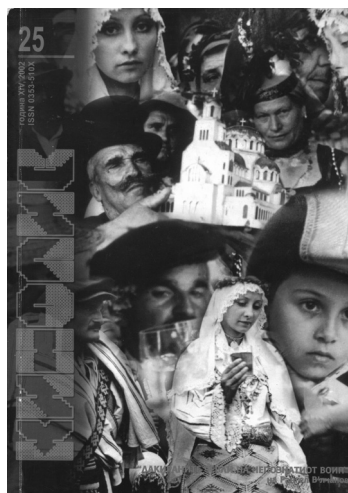
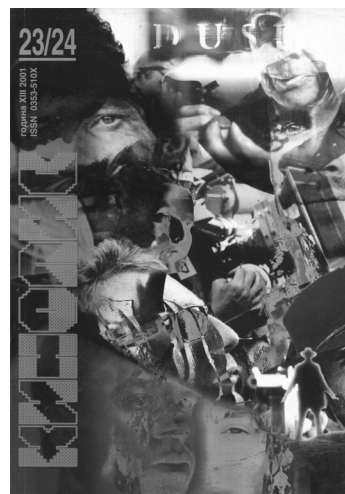
„Кинопис“ е конципиран како списание што се занимава со историјата, теоријата и културата на филмот и на другите уметности, при што филмското творештво е доминантна компонента околу која гравитираат разновидните критички, историографски и теориски пристапи и интерпретации. Но како што филмот во својот хабитус како форма, содржина и поливалентна стратиграфија обединува комплементарни аудиовизуелни елементи и јазични образци, така и уредувачката политика на ова списание е отворена за разновидни сродни области, како уметнички така и критичко-теориски, со што го збогатува третманот на пошироко разбраната аудиовизуелна култура кај нас и во светот. Така, „Кинопис“ е профилиран како отворен форум на кој се интер-

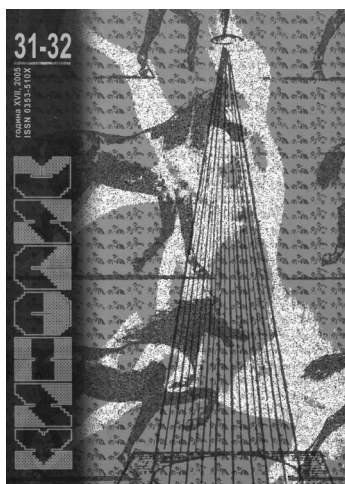
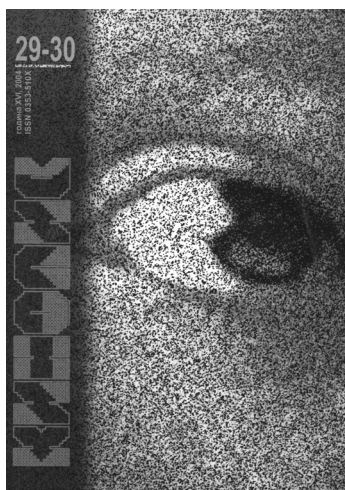
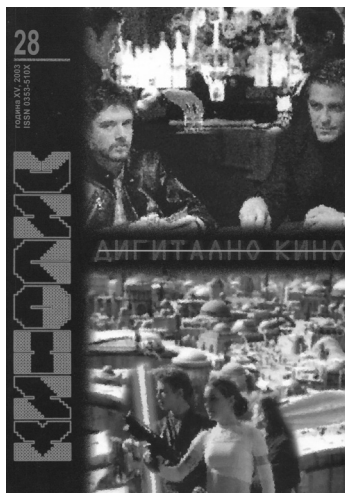


претира разновидното жанровско филмско творештво, во кој прилично рамноправно е застапена домашната, регионалната, европската и светската филмска продукција, со изbalансиран пристап кон актуелните збиднувања, но и кон историјата на „повижните слики“ како аудиовизуелно културно наследство. „Кинопис“ соодветно ги застапува и другите аудиовизуелни дисциплини, меѓу кои авторската фотографија како автономна дисциплина (не само како придружен материјал на аудиовизуелните добра) веќе подолго време се избира со значаен придонес. Во „Кинопис“ се објавуваат историографски осврти, теориски интерпретации и трибини, критички осврти и други форми со кои се постигнува сеопфатен третман на визуелната култура во чие средиште се аудиовизуелните добра. Не е за занемарување и сферата на реставраторско-конзерваторските содржини кои редовно се заста-

пени во списанието и со кои се запознаваат јавноста и фелата со активностите на установата што го издава, а тоа е Кинотеката на Македонија.

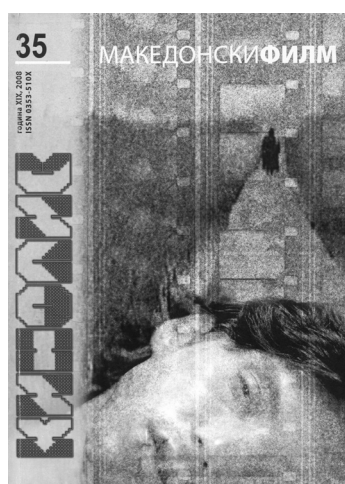
Авторот на овие редови повеќе години е дел од редакцијата на списанието „Кинопис“. Честа и задоволството да се биде во редакцијата и да се биде дел од овој издавачки и културен проект беа прифатени како професионална обврска, имајќи го предвид долгогодишното институционално ангажирање на полето на заштитата на движеното културно наследство, вклучително и на аудиовизуелното културно наследство. Но честа да се учествува во уредувањето на списанието се надградува и на еден личен мотив и задоволство да се биде во близина на активностите каде што се третираат филмското и поширокото аудиовизуелно творештво и наследство, а тоа е основната дејност на Кинотеката и на нејзиното гласило „Кинопис“. Ова гласило во





континуитет од три децении ги следи содржините во дејноста за која од 1976 година е формирана специјализираната установа – Кинотека-та на Македонија. Една од основните активности во кинотечното ра-ботење е и презентацијата на филмското и аудиовизуелното твореш-тво кај нас и во светот. Интересот, возбудата и страста за ова твореш-тво беа поттикнати многу одамна уште пред создавањето на Киноте-ката. Имено, на почетокот на 70-тите години од минатиот век од двајца големи и заслужни филмолози, Илинденка Петрушевска и Георги Василевски, беа иницирани синеастички и кинотечни презентации во неколку градски кина во Скопје во континуитет. Разновидно про-грамски и тематски концепирани, овие проекции го овозможуваа она што не можеше да се добие во толкав обем и разновидност во тогаш богатата понуда во киноприкажувачката дејност или на теле-визија. Овие историографско и образовно програмирани кинотечни презентации се најзаслужни за развојот на филмската култура кај нас, а имаат и особено значење за повеќето млади ентузијастички кои низа години ги „голтаа“ ремек-делата на светската кинематографија. Задоволството од иницирањето и реализирањето на кинотечните вечери во еден подолг период, за авторот на овие редови и други редовни филмофили до денес, останува како трајно чувство и составен дел од нивниот личен развој во оваа и во сродните културни области. Затоа не може доволно да се искаже големата благодарност до именуваните филмолози, како и до другите ентузијастички во кино-течната дејност за сето она што го направија во изминатите години од првите синеастички и кинотечни презентации, преку формира-њето на Кинотеката, а составен дел од тие активности е и тридеце-ниското издавање на специјализираното списание „Кинопис“.

Оваа благородна можност за ретроспекција и изразување по-чит и благодарност што ја овозможува јубилејот на „Кинопис“ нека биде завет за опстојување и продолжување на истиот пат и истрај-ност во професионалниот ангажман и во негувањето на севкупниот пристап за собирање, заштита, презентација и интерпретација на широкото поле на филмското творештво и аудиовизуелното на-следство.



Влатко ГАЛЕВСКИ

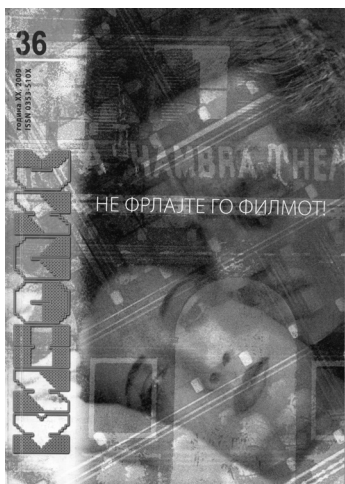
ОТКРИВАЊА

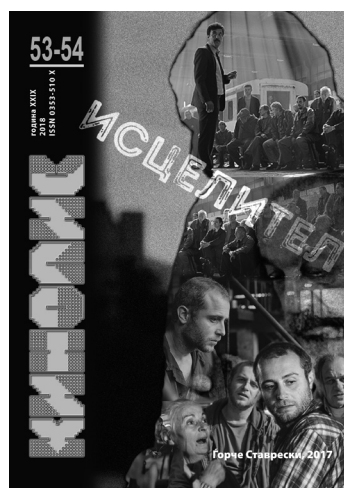
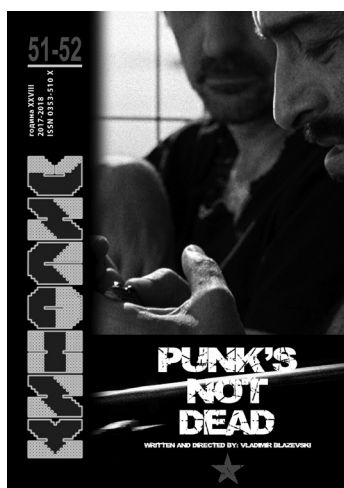
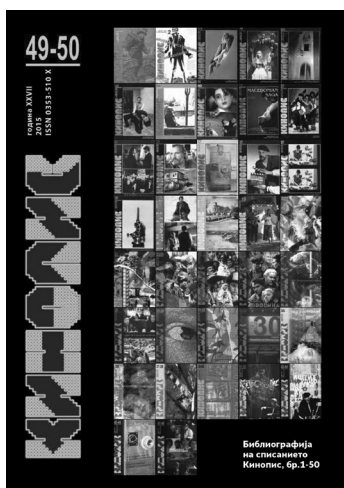
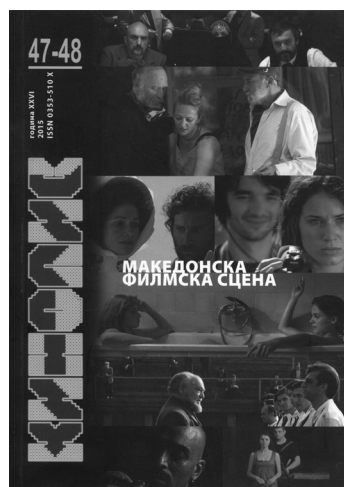
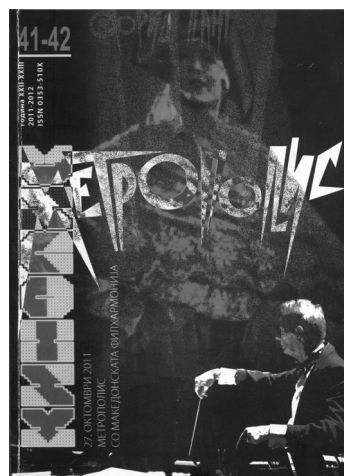
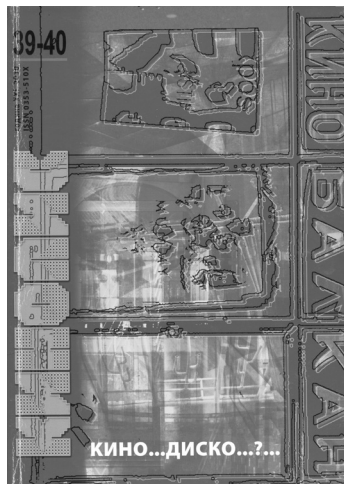
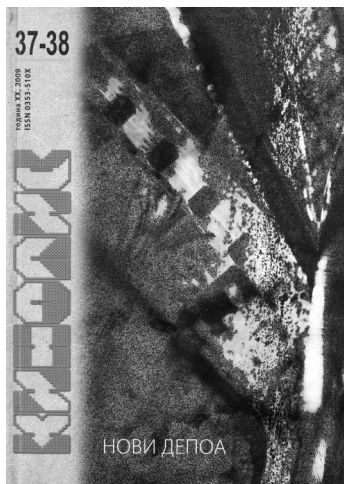
- по повод јубилејот 30 години „Кинопис“ -

„Кинопис“ во многу конкретна смисла е – филмски стрип, или ликовно зборовен „сториборд“... Во 70-тите и 80-тите филмот и стрипот беа комплементарни медиуми, обата непотврдени како уметност, а секогаш блиску до неа. За жал, денес се чини дека се оддалечуваат од уметноста. Чест на исклучоците!

Со еден текст од Сузан Зонтаг, со наслов „Во Платоновата пештера“, се сретнав првпат во некој од првите броеви на „Кинопис“, некаде во 1992 година. Имав прилика неколку години претходно да ги гледам нејзините

филмови ДУЕТ НА КАНИБАЛИТЕ и ПИСМО ОД ВЕНЕЦИЈА и постојано бев во потрага по материјали што ја дефинираа оваа жена како една од најконтроверзните авторки во втората половина на минатиот век. Есеист, филмски режисер, фотограф со завидна академска наобразба (универзитетите во Чикаго, Харвард, Оксфорд и Сорбона) имаше репутација на сноб-активистка и мултимедијален автор вон сите критериуми на мејнстримот во уметноста. И во „Кинопис“ налетав на „Во Платоновата пештера“, есеј за фотографијата и фотографирањето (во превод на Дубравка Рубен) и се потсетувам на некои необични опсервации на Зонтаг. Со оглед на тоа дека мојата лична перцепција за филмот беше фотографска, односно ставот за филмската слика како најбитен наративен сегмент, текстот на Сонтаг ми про-





мени некои лични и теориски сфаќања за фото-графијата, т.е. за филмската слика. Парафразирајќи го Маларме, Зонтаг пишува: „Денес сè постои за да заврши во фотографија“.

А потоа доаѓаа текстови од кои дознаваме за Ице Зерде, првиот македонски филмски актер, познат како – „прилепскиот Џејмс Кегни“. Помнам дека актерот Илија Милчин имаше преубав документиран текст за Зерде, за актерот што уште во 1927 година игра главна ролја во хрватскиот филм ТИЕ ДВАЈЦА. Поопширен текст за Зерде имаше и Илинденка Петрушева, со изобилие од податоци, фотографии и документи, вистинско архивско богатство.

За мене лично, неизмерно важни беа текстовите за браќата Манаки. Нуркање по балканската филмска архива, несомнената упорност и историска мисија на нашите филмолози, втемелување на една историја, обелоденување на еден филмски феномен: Лимиеровци па Манакиевци. Вистинска школа за филмските почетоци, особено за домашното поднебје.

Од „подвижната филмотека“ Мирослав Чепинчиќ ги читавме авторитативните истражувачки текстови, како оној биографскиот за снимателот Киро Билбиловски (ФРОСИНА, НАЈДОЛГИОТ ПАТ, ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ, МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА) или оној инспиративен есеј за бугарскиот филм насловен „Малечок историографски бревијар“. Дотогаш од бугарската кинематографија знаев само за КОЗЈИОТ РОГ.

За историјата на македонскиот и светскиот филм се едуциравме од елегантните и софистицирани писанија на Георги Василевски. Неговите монографски текстови за режисерот Трајче Попов или оној реценстен рецензентски осврт за филмот ПРАШИНА на Манчевски остануваат базична филмска литература. Неодминливото присуство на Василевски во „Кинопис“ го потврдува неговиот несомнен пишувачки авторитет. Се потсетив на неговиот текст „Континуитетот и преобразбите во современиот руски филм“ кој претставува вистинска аналитичка бравура во пишаната филмска литература.

Не можам да одминам и неколку други автори кои ги збогатија страниците на „Кинопис“ со нови визури и аспекти, со нов аналитички и критички приод кон филмската теорија. Ќе го спомнам текстот на Сузана Милевска, теориската расправа за експерименталниот видеоарт КОКИНО со наслов „Дисеминација на соблазителноста“, во манир на псевдо-

лакановски структурирана анализа, или на Роберт Алағозовски со есеј за постмодернизмот во македонскиот филм во кој беа систематски предочени својствата на постмодернизмот, теоретска и терминологска платформа за: хибридизација, конструкционизам, фрагментарност, колаж и монтажа, интертекстуалност, цитатност, автореференцијалност, интермедијалност, палимпсест, еклектицизам, пасиш... раритетен и конструктивен текст со трајна публицистичка вредност.

Се присетувам и на некои значајни историографски прилози (Петрушева) за старите кина во Велес и во Скопје; на шармантниот текст на Јелена Лузина и споредбата на театарската и филмската верзија на драмата „Розенкранц и Гилдерстерн“; на секогаш актуелните филмски рапорти на Благоја Куновски од светските фестивалски епицентри; на освртот на Јагода Михајловска-Георгиева кон ДЕКАЛОГ на Кшиштоф Кишловски (заедно го гледавме во Кан) за кој во поднасловот вели: „Десетте кратки филма од ДЕКАЛОГОТ се истовремено фасцинантно `гласни` и магнетски привлечни. Налик се на темна совест и заматена свест“. Не познавам друга филмчица која е толку заљубена во Кшиштоф!

...

И за крај, ова мое приватно „рециклирање“ на мал дел од текстовите објавувани во „Кинопис“ ќе го заокружам со еден цитат од есеј на ендемскиот литературен филозоф Благоја Ристески-Платнар, објавен во бр.20/21 од 2000 година под наслов „Сабјектиот тигар“:

„Сите големи филмови, без исклучок, со својата кинестетичка среденост и монтираната експресија, се тука за да нè вознесат горе, отаде хоризонтот на нашите мечти, во блескотните небески вилаети каде сè е пожелно и можно. Каде болката и стравот, тој најкус опис на човечката опстојба долу, под покровот од плева свездена, место нема. Та, од тука, филмот е многу помалку естетички објект, отколку куративен медикамент. Оној планетарен лек кој ги вида сите смртни болести на душата затетеравена“.

За 30 години „Кинопис“ се отпечати „само“ во 50-ина броја. Ќе кажеме малку по обем, но сигурно дека е многу по значење. И покрај извесни концепциски варијации, „Кинопис“ останува значаен филмолошки документ. Меѓу другото, „Кинопис“ никогаш нема да ја изгуби медиумската војна со електронските изданија. Едноставно затоа што квалитетот е основниот императив на кинописците.

Имав и имам задоволство да бидам дел од вашето (и наше) списание...!

ЧЕТИРИЕСЕТ ФЕСТИВАЛСКИ ГОДИНИ: ЗРЕЛАТА ДОБА НА ИНТЕРНАЦИОНАЛНИОТ ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА „БРАЌА МАНАКИ“

„Имам четириесет години, грда доба. Човек е сè уште млад за да има желби, а веќе стар за да ги остварува. Штета што немам десет години повеќе, па староста би ме чувала од побуни, или десет години помалку, па би ми било сеедно. Бидејќи, триесет години се младост, тоа сега го мислам, кога неповратно се оддалечив од неа, младоста која од ништо не се плаши, па ни од себеси“...

*Меша Селимовиќ („Дервишот и смртта“, роман,
1966, „Свјетлост“, Сараево)*

Оваа мисла, изговорена од дервишот Ахмед Нурудин во романот на Селимовиќ како судбински пресек на главниот јунак, сепак, некако се наметнува како сентиментален поглед по завршувањето на годишното 40. издание на Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола. Најстариот филмски фестивал во светот, оној во Венеција, се ближи до своето 80. издание (годинава се одржа 76.), потоа „Оскарот“ годинава наполни 90 години... Кај нас има постари фестивали од битолскиот кој е посветен на филмската камера, „Охридско лето“, „Струшки вечери на поезијата“, МОТ (Младиот отворен театар) е четири години постар, а „Скопје uez фестивал“ е само две години помлад од битолскиот. И сè некако нè влече на сумирање на сметките на еден фестивал во зрела доба според „мерилата“ на Нурудин: дали ИФФК „Браќа Манаки“ сè уште има желби; ги остварил ли претходните желби и замисли; дали му е сеедно што има/нема „побуни“?



Екипата и гостите на Фестивалот пред хотел „Епинал“ (1979)

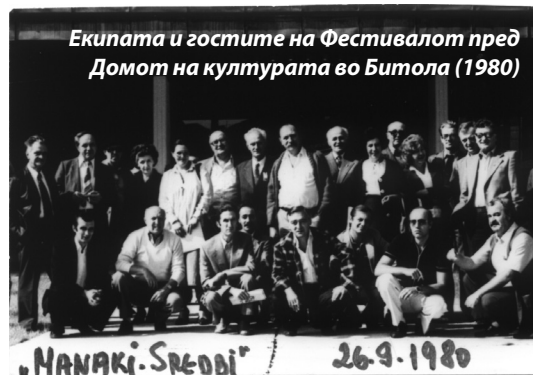
Фестивалите се прават за да ги радуваат луѓето, затоа и се измислени и затоа постојат. Зошто се прави фестивал? Како се прави фестивал? Дали основачите на некој фестивал уште на првото издание имале/имаат визија како ќе изгледа 40., 50., 100-то издание?

Еден човек сигурно не прави фестивал – иако има и човек-фестивали, не дека нема! – но ми се чини дека ИФФК „Браќа Манакџ“ бил и останал еден од ретките „фестивали по човечка мерка“, „фестивал со човечки лик“. Тоа, впрочем, редовно го истакнувале учесниците и гостите на фестивалот во изминативе четири децении: иако и овој фестивал во последниве две децении практикува црвен тепих на свечените отворања и затворања, сепак нема „недопирливи“ автори, освен неколкуте актерски ѕвезди што ги красеа фестивалските изданија во последниве 9 години. Но, за тоа – потоа...

Кога во 1979 година во Битола се собрале група филмски автори од разни калибри со намера да дискутираат за филмот – а особено за улогата на филмската камера – веројатно не ни помислувале дека неколку години подоцна по битолските улици и во Домот на културата ќе зачекорат иконите на филмската камера во светот: Свен Никвист, Фреди

Френсис, Мирослав Ондричек, Тонино Дели Коли, Виторио Стораро, Валтер Карваљо, Вилмош Зигмонд, Роџер Дикинс... кои се меѓу кинематографите кои биле лауреати и гости на ИФФК „Браќа Манакџ“.

Но, листата на ИФФК „Браќа Манакџ“ со доајените и новите ѕвезди на филмската фотографија, режија, глума, сценарио, монтажа, музика, продукција и филмска критика, иако малку подолга, вреди да се распостели на овие страници. Клаудија





Екипата и гостите на Фестивалот (1981)

Кардинале, Роџер Дикинс, Ерик Готје, Лукаш Жал, Џузепе Ротуно, Пјер Ом, Милчо Манчевски, Рајнер Клаусман, Марсел Рев, Пол Рене Ростанд, Лука Коасин, Ерол Зупчевиќ, Михаил Кричман, Мартин Гшталд, Кристијан Бергер, Драган Бјелогриќ, Микеле де Анџелис, Ањес Годар, Роби Милер, Џон Сил, Федон Папамихаел, Јаромир Шофр, Божидар Николиќ, Ришард Ленчевски, Александар Сребрењак, Бруно Ганц, Матијас Ердељи, Адам Аркопов, Митко Панов, Крис Менџис, Лука Бигаџи, Жулиет Бинош, Ѓора Бејач, Срѓан Драгојевиќ, Хозе Луис Алкаин, Изабел Ипер, Кико де ла Рика, Виржин Сен Мартен, Елма Татараѓиќ, Лучијано Тоголи, Кетрин Денев, Јоланта Дилевска, Фред Келеман, Милутин Чолаковиќ, Дамјан Козоле, Данте Спиноти, Мики Манојловиќ, Најџел Волтерс, Вилмош Жигмонд, Дерил Хана, Роџер Прат, Павел Павликовски, Дарко Митревски, Наташа Браер, Александар Поповски, Столе Попов, Били Вилијамс, Петер Сушиџи,

Отворање на изложба (1991)



Ентони Дод Ментл, Слободан Шијан, Валтер Карваљо, Вељко Булаиќ, Карен Шахназаров, Бранко Лустиг, Анатолиј Петриџи, Срѓан Карановиќ, Чарлс Дејнс, Фабио Чанкети, Владимир Блажевски, Дарко Марковиќ, Тјери Фремо, Владо Цветановски, Вадим Јусов, Лабина Митевска, Тонино Дели Коли, Антонио Митриќески, Мирослав Ондричек, Анри Алкан, Ерик Жиро, Јиржи Менџел, Иво Трајков, Александар Баширов, Дејан Дуковски, Јан Хитјенс, Тјери Арбогаст, Леонида Манаки, Свен Никвист, Мартин Лангер, Јиржи Војчик, Сергеј Астахов, Јацек Петриџи, Бранко Михајловски, Сајмон Пери, Живко Залар, Кирил Ценовски, Неда Арнериќ, Љубе Петковски, Раде Шербеџија, Карпо Година Аќимовиќ, Петар Лаловиќ, Димитрие Османли, Мајкл Јорк, Бранко Гапо, Тео Ангелопулос, Благоја Дрнков, Мустафа Надаревиќ, Милена Дравиќ, Мето Јовановски, Јосиф Јосифовски, Томислав Османли, Илија Џувалековски, Драган Салковски, Данчо Чевревски, Илинденка Петрушева, Коста Крпач, Ацо Петровски, Борис Ноневски, Жорж Скригин, Љупчо Константинов, Едвард Лакман, Фатих Акин, Јорџос Арванитис... се дел од гостите што биле на „Браќа Манаки“.

Убаво изгледа, и тоа многу убаво, кога ќе види- те некое име од македонската филмска фела покрај светски познатите мајстори на филмот, нели?! Ретки моменти кога имаме чувство дека и ние сме дел од тој посакуван свет на високи вредности и уште повисоки естетски и професионални достигнувања. Како се наоѓаме, макар повремено, во тој круг? А кога би ги наредиле сите наслови што сме ги виделе во изминативе 40 години на ИФФК „Браќа Манаки“, тоа веќе би било една убаво дебе-

ла книга за – можеби?! – подоброто минато на светската кинематографија.

Хронологијата вели дека на 5 март 1979 година во Битола се одржала комеморативна седница посветена на делото на Милтон Манакџ за одбележување на 15-годишнината од неговата смрт. По проекцијата на филмскиот материјал на Милтон Манакџ, водени се разговори меѓу истакнати претставници на Друштвото на филмските работници на СРМ, Кинотеката на Македонија, Сојузот на филмските работници и Самоуправната интересна заедница на културата на Битола околу реализација на филмска манифестација **„Денови на документарен југословенски филм“** во Битола или како што многу набргу ќе се зацврсти името на оваа манифестација – **„Манакиевџ средби“**. Звучи по малку здодевно и „социјалистички“, но на тој собир се водечките авторски и теоретичарски имиња на ексјугословенската и македонската кинематографија. Прв доајен на фестивалот е режисерот и сликар Миќа Поповиќ.

Следното издание е посветено на 100-годишнината од раѓањето на Милтон Манакџ, тркалезната маса се занимава со минатото и иднината на филмската камера, се одржува ревија наречена „Мала Пула“ со 6 играни наслови, а доајен е Благоја Дрнков.



Пригодна инсталација за Фестивалот, пред Домот на културата во Битола (1995)

Следната деценија фестивалот расте како уникатна манифестација посветена на филмските сниматели од некогашната југословенска кинематографија. Доајени на фестивалот стануваат: Бранко Блажина, Иван Маринчек, Александар Веслигај, Стеван Лепетиќ, Бранко Иватовиќ, Милорад Марковиќ, Ненад Јовичиќ, Томислав Пинтер...





Фестивалски украсената Битола (2005)

Фестивалот ја збогатува програмата и според бројноста и според квалитетот, па „**Манакиевите средби**“ имаат селекции во официјална конкуренција на играни, документарни и кратки филмови. Веќе во 1991 година се наметнува идејата за интернационализација на фестивалот.

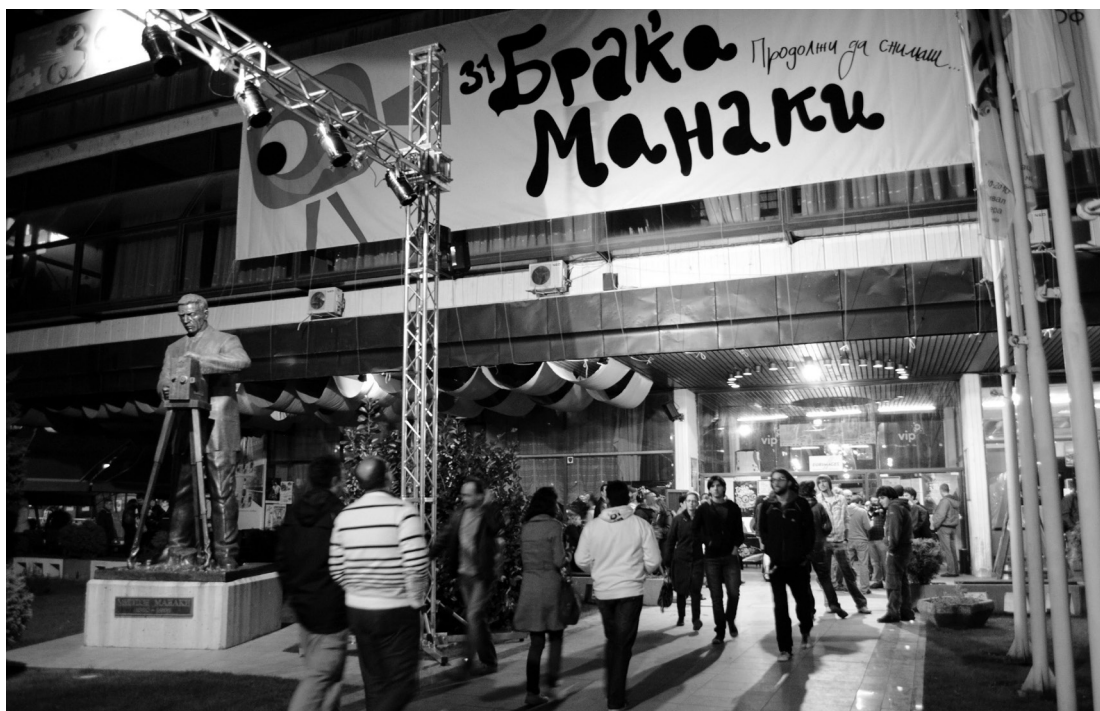
Тоа, сепак, ќе се случи во клучната 1993 година (во претходната 1992 фестивалот не се одржа, бидејќи некогашната државна заедница конечно се распадна). Во организација на Кинотеката на Македонија, 14. издание на фестивалот го добива актуелниот современ формат: **Интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“**. Концептот на тој облик на фестивалот носи наслов „Нов поглед, ново препознавање“, директор е Борис Ноневски, а селектор е филмскиот критичар Георги Василевски. Се воведуваат наградите „Златна“, „Сребрена“ и „Бронзена камера 300“, секако според камерата што браќата Јанаки и Милтон Манаки ја купиле во Лондон во 1905 (или 1907) година и со која започнала пионерската филмска одисеја на Балканот. Претседателот на државата станува покровител на фестивалот, а Министерството за култура му дава финансиска поддршка. Доајени на ова издание се Љубе Петковски и Илхан Аракон (Турција).

Следната година е минијубилејот, 15. издание, отворено со ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски, кој неколку дена претходно беше награден со „Златен лав“ на фестивалот во Венеција. Доајени на фестивалот се Бранко Михајловски и Венец Димитров (Бугарија).

Следното издание е во организација на „Вардар филм“, директор на фестивалот е Горјан Тозија, а на селекторската позиција застанува филмскиот критичар Благоја Куновски-Доре. Тој е селектор на филмовите во натпреварувачката програма до ден-денешен, годинава славеше четврт век на таа позиција.

Фестивалската програма полека се збогатува и со нови содржини, со филмови надвор од конкуренција, па следните 25 години сведочиме и за програми за документарен и краток филм, европски перспективи, студентски филмови, работилници и мастер-класови на гуруата на филмската камера, ретроспективи, фокус на национални кинематографии...

Од 1996 година фестивалот е во организација на Друштвото на филмските работници на Македонија, а на директорската позиција ќе застанат и Делчо Михајлов (до 2000), двоецот Владимир Анастасов и Томи Салковски (2001), повторно Томи Сал-



На фестивалскиот влез (2010)

Настан во Малата сала од Домот на културата во Битола (2014)





*Јубилејното 40. издание
на Фестивалот (2019)*

ковски (до 2009), Лабина Митевска (до 2014), Димитар Николов (2015), Благоја Куновски-Доре (2016/2017) и Гена Теодосиевска (2018/2019). Фестивалските содржини во последниве 4 години се селектирани од уметнички директор, а на таа позиција во последниве 4 години беа последните двајца директори.

Се чини дека може да разликуваме три фази на современиот формат на ИФФК „Браќа Манаки“: **(1) почетна фаза** на интернационално етаблирање на фестивалот под водство на Кинотеката на Македонија (1993 – 1994); **(2) фаза на пробивање и стабилизација** во периодот до 2006 и **(3) фаза на своевиден „копнеж по спектакл“**, до ден-денешен, кога од фестивалот се очекува(ше) да донесе некое звучно актерско име како ѕвезда на изданието на фестивалот. Тој тренд започна во мандатот на Митевска, па низ Битола прошегаа: Дерил Хана, Викторија Абрил, Кетрин Денев, Изабел Ипер, Жулиет Бинош, Клаудија Кардинале...

Последните две фази не беа имуни на превирања и контроверзии. Најтензичното издание беше во 2008, кога организаторите на фестивалот сакаа да преселат фестивалски содржини во Скопје. Тоа издание на фестивалот се одвиваше безмал-

ку во атмосфера на „стадионска грозница“, со класичните меѓусебни обвинувања на релација Битола – Скопје и со жаргонот на навивачките пароли на „чкембарите“ и „комитите“. Ако воопшто треба да бираме, можеби најсимпатична беше паролата на битолчани: „Вие го имате Боки (13), оставете ни го Манаки“, срочена веројатно (и) поради римата.

**„Останав верен на својот народ
и на мојата убава Битола и најверен
на својата камера, која не знаеше
за никакви преправања. Ако тоа чини,
сум завршил голема работа...“**

Милтон Манаки

Од денешен аспект, изгледа депласирано да се говори и пишува за концепциски судири од пред деценија и пол, но на годинешното издание на ИФФК „Браќа Манаки“ на тоа потсети Најџел Волтерс, долгогодишниот претседател на ИМАГО (Асоци-

јација на кинематограферите): за него сликата кога битолчани протестираат пред скопското кино „Милениум“ на силен пороен дожд – е доказ дека Битола го сака и го заслужува овој фестивал...

„КЛУБ НА ВЕЛИКАНИТЕ“ НА „МАЛИОТ ФЕСТИВАЛ“

Денес Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ може да се пофали со импресивен „Клуб на великаните“, кој неформално ја замени титулата „доајен на фестивалот“.

Во „Клубот на великаните“ на ИФФК „Браќа Манаки“ се запишани (хронолошки според прогласувањето, започнувајќи од 17. фестивалско издание во 1996 година, па сè до јубилејното 40. издание во 2019 година) имињата на Милтон и Јанаки Манаки, Љубе Петковски, Бранко Михајловски, Свен Никвист, Јиржи Војчик, Фреди Френсиз, Мирослав Ондричек, Анри Алекан (постхумно), Тонино Дели Коли, Раул Кутар, Владимир Јусов, Виторио Стораро, Мајкл Балхаус, Анатоли Петрички, Валтер Карваљо, Били Вилијамс, Петер Сушички, Вилмош Жигмонд, Данте Спиноти, Лучијано Товоли, Хосе Луис Алкаине, Крис Менџис, Јаромир Шофр, Ришард Ленчевски, Божидар Николиќ, Роби Милер, Џон Сил, Џузепе Ротуно, Пјер Лом, Роџер Дикинс, Едвард Лакман и Јоргос Арванитис.

„Преведете“ ги позициите на овие кинематографиери – плус сите други кинематографиери што биле учесници и лауреати на наградите „Златна“, „Сребрена“ и „Бронзена камера 300“, како и наградуваните за посебен придонес во филмот – со оние на режисерите или главните актери и ќе го добиете пантеонот на славните оскаровци, или во најмала рака, лауреатите на Европската филмска академија.

Во тоа и се состои „малата големина“ на ИФФК „Браќа Манаки“. Гледано од аспект на големите центри на културата, уметноста и филмот (Париз, Рим, Венеција, Кан, Њујорк, Москва, Лос Анџелес, Лондон, Токио...), Битола е само мало гратче што се наоѓа „на полпат до никаде“ („on a halfway to nowhere“) – како што гласи самоироничната максима. Но, „јанлаш“ ќе бидат не само оние филмации што никогаш нема да дојдат во Битола за време на фестивалот, туку и оние што ќе помислат дека, ете, тој е уште една мала „селска приредба“.

Прочитајте ги повторно имињата и нека каже некој дека ИФФК „Браќа Манаки“ е мал фестивал...!!!

25 ГОДИНИ ОД ПРЕД ДОЖДОТ – ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ СВЕТСКИ ПРИЗНАТ КЛАСИК



Номинацијата
за Оскар на
филмот

Кога на 6 септември 1994, ПРЕД ДОЖДОТ имаше светска премиера на 51. Венециски филмски фестивал, сите беа изненадени кога на првата официјална проекција во 18 часот, во големата сала на „Лидо“ се појави директорот на Мостра – легендарниот италијански режисер Џило Понтекорво. Тој ја пречека екипата на филмот и особено срдечно се поздрави со режисерот дебитант Милчо Манчевски. Додека разговараа, дојде еден од фестивалскиот протокол и почна забрзано да им кажува на луѓето да влезат на проекцијата.

А Џило го запре со раката и рече: „Додека јас зборувам, никој нема да ме прекинува“.

Режисерот Манчевски се сеќава дека тогаш Понтекорво му рекол: „Прашај кого што сакаш, сите ќе ти кажат дека јас за сите овие години колку што сум директор на Мостра, никогаш досега не сум дошол на проекција на еден филм кој е во конкуренција за награди. Ама за твојот филм решив да дојдам и лично да му изразам поддршка“.

Шест дена подоцна, кога ПРЕД ДОЖДОТ триумфираше на Мостра, освојувајќи го Златниот лав за најдобар филм и уште 9 други награди на фестивалот, Понтекорво на церемонијата извика: „Баста, сињор Милчо!“

Но беше далеку од доста – во следната година и пол – ПРЕД ДОЖДОТ, првиот македонски филм кој победил на најпрестижниот светски фестивал, освои уште 20-ина фестивалски награди низ светот, доби киноприкажување во 50-ина земји и како што вели британскиот финансиер и најзаслужен за постоењето на овој филм Сајмон Пери, „беше да побудалиш блиску до тоа да го освои Оскарот за најдобар странски филм“ во 1995.

„Њујорк тајмс“ потоа го вброи ПРЕД ДОЖДОТ меѓу 1000 најдобри филмови на сите времиња, Венеција именува една споредна награда на фестивалот според мотото на филмот „Кругот не е тркалезен“. ПРЕД ДОЖДОТ натаму продолжи да живее исклучителен живот во светот – беше предмет на научни конференции и десетици научни трудови, стана дел од наставната програма на стотици универзитети во светот, а во Италија е и дел од средношколската лектира, делото и авторот се споредувани со делата на Џојс, Кундера, Бергман, Тарковски.

„ПРЕД ДОЖДОТ ја впиша Македонија на светската мапа“, напиша легендарниот американски филмски критичар Роџер Еберт во февруари 1995 за американската премиера на филмот. Во јапонските весници цртаа мапи на Македонија за да објаснат од каде доаѓа филмот и како се изговара името на земјата. „Македонија, љубов моја“, „Од Македонија, со љубов“ и „Мајсторот од Македонија“ беа наслови во весници во САД, а „Милчо Македо-

BY GLENN KIFF

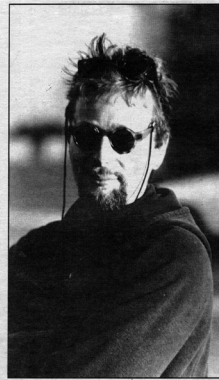
STAFF WRITER

When Milcho Manchevski returned to his native Macedonia to film "Before the Rain," he expected to run into a few problems. After all, it had been six years since he had been to his homeland, a part of what used to be Yugoslavia. ("Was a good idea," he explains. "They would have drafted me.") There were no access roads to some of the locations where he wanted to shoot. ("We built them ourselves," Manchevski says. "I now have a career to fall back on.") And members of his crew spoke six different languages. ("I try coordinating that," he says.)

Still, Manchevski worked as an interpreter, counted his euros, located his music, and was not to begin filming when he encountered the one obstacle that could not be surmounted. "I had no camera," he says. "I could be being delirious because we were up in the mountains in the middle of nowhere," Manchevski says. "But we were late because somebody forgot to pay for the camera, so it didn't get shipped in time."

Manchevski, directing his first feature film, was understandably a little upset. He spent three days playing his cover play cards, drink excessively and lose what little discipline he had managed to instill in them. On top of that, one of the film's producers was sufficiently peeved to drop out of the film altogether.

"Turns out it was his loss," Before the Rain received an Oscar nomination for best foreign film when the Academy Awards were announced last week. The movie, made for \$2.5 million, has already earned its money back—and it



Before the Rain is director Milcho Manchevski's first feature film.

MASTER FROM MACEDONIA

QUIRKY FILMMAKER NABS OSCAR NOMINATION

Manchevski even played yet in the United States. (It opens in theaters today.) And Manchevski is being hailed by critics for his bold visual style and original storytelling.

Manchevski—like most nominees—learned of his Oscar nomination after being jarred awake by the telephone.

"It was a small step for the Academy, but it was an awfully big step for me," he says, laughing. All the recent hoopla has left Manchevski feeling a little

overwhelmed. Until recently, he was living fairly anonymously in New York, directing commercials and music videos. He spent his spare time haunting backgammon games and thinking about a film outline that was languishing in his computer.

The outline was for "Before the Rain."

Manchevski wrote it in 1992 after making his first trip to Macedonia in six years. The film is divided into three parts with a nearly circular narrative structure that has the action ending where it began. Its characters include a young Macedonian monk, a mysterious Albanian girl and a London-based war photographer who returns to his native Macedonia and is immediately thrust into a violent ethnic conflict.

It's easy to read Manchevski's life into Before the Rain, but he says the movie is purely fiction. Macedonia, in fact, is one of the regions of ex-Yugoslavia that hasn't been involved in civil war.

Manchevski does acknowledge that the movie's title—and its central theme—came from something he felt while overseas. "There was this sense of expectation in the air, like something big was about to happen," Manchevski says. "That's

what I wanted to capture in the movie... the feeling that you have before the rain when you sense that pressure inside your mouth."

He captured it all right. But the original outline sat in his computer for a year and half before Manchevski sent it to anybody. He figured his idea was too quirky, too topical, contained too many languages and just wasn't commercial enough to attract

BEHIND THE SCENES

■ The Village language in New York's Greenwich Village made an center for poetry readings, the club branched out into other arts, beginning with the Revue, a satirical group that included Andy Green, Betty Corbin and Jay

Californians related to edge a place to make movies in 1964, with 438 film starts compared to 73 for its nearest rival, New York. Scouting out the top five states are Texas, Florida and Nevada.

■ Director Robert Altman ("Hombre to West," "The Player") in Kansas City, Mo., to film his new movie, read and appropriate enough, "Hombre City," it's his hometown. In the film, a period piece about gangsters, politics and jazz.

■ Followed producers are trying but over a new contract between the Writers Guild of America and the studios which gives the writers a more prestigious position in film credits, last

month for the director, which is where producers have been, until the 1960s, producers got the nod and studio still being directed.

Одгласи за филмот (САД)

нецот“ во Италија. Со помош на ПРЕД ДОЖДОТ се изучуваше македонскиот јазик на универзитети во САД и Полска, а во Кореја – англискиот. Дури има и италијанско вино што се вика ПРЕД ДОЖДОТ, а во Болоња и во Џерси, САД има ресторани што се викаат така.

Филмот сè уште игра во разни ретроспективи и кинотечни програми насекаде низ светот, последната во октомври 2019 во Колумбија.

А во 1994, Македонија беше само едно ново име на светската мапа. Огромниот успех што филмот го имаше во светот, како и огромниот публицитет што го проследи тоа во светските медиуми, на името Македонија му дадоа лице и со тоа, дефинитивно, ја етаблираа како факт на светската мапа. За ПРЕД ДОЖДОТ се објавени над 5000 текстови на 50-ина јазици, неколку илјади текстови емитувани на радио и на телевизиските мрежи низ светот, има десетина илјади референци за овој филм на интернет.

Во една анкета во Македонија за најпопуларна личност во 1995, Манчевски беше на второ место, веднаш по тогашниот претседател Киро Глигоров.

Дваесет години подоцна, Манчевски во една пригода ќе се присети: „Понекогаш, кога сум во Њујорк, ми текнува дека во 1994, кога ПРЕД ДОЖДОТ беше избран да игра во конкуренцијата за награди, Венецијанскиот фестивал ми пиша љубезно писмо да ме праша какво е македонското знаме, оти нико-

гаш не го виделе. Во 1993, 'Бритиш скрин' почна соработка со Македонија за ПРЕД ДОЖДОТ, иако Велика Британија немаше дипломатски односи со државата. Во 1995, кога ПРЕД ДОЖДОТ беше номиниран за Оскар, се скарав со Американската филмска академија оти одбив на свеченото доделување филмот да биде најавен како филм од ФИРОМ и успеав да оди под уставното име – Република Македонија”.

Во земјава, реплики од филмот станаа дел од популарната култура. Кон крајот на 1990-тите на зградата на Македонската опера и балет стоеше графит со дијалогот: „Нема тука да пукне, мирен е народот – така и за Босна викаа, сега Запад сеир гледа, чека да се испоколат”.

Репликата „Пукај бе, братучед“ веќе 25 години се испишува на разни објекти во Скопје, а беше мо-то и на транспарентите на сега веќе легендарните студентски протести во 2014-2015, исто како и „Кру-

гот не е тркалезен”. По повод 25-годишнината од Златниот лав, едно кафуле во Скопје креираше кок-тел со име „Пред дождот”, кој редовно е на менито.

А 14 години по светската премиера, Македонија го доби својот прв светски признат класик: на 24 јуни 2008, легендарниот американски издавач „Крајтирион колекшн” го издаде ПРЕД ДОЖДОТ на ДВД. Ова е прво комерцијално ДВД-издание во светот на нашиот најуспешен филм.

Професорката на Универзитетот Колумбија, Анет Инсдорф, во коментарот што е дел од ова ДВД,

Одгласи за филмот (Израел)

YEDIDOT ACHARONOT

לילות השבוע



נקודת קשרין קרטליד' וראדה סרברדי'ה

זהירות, יצרים

למני הגשם, מוזיאון תל-אביב, ת"א • מבט מסימי על היצרים הקמאיים, שמוכילים את האדם והחברה אל פי התהום

סרט

יהודה סמיר

★★★ בצינעה, הרחק מזרקורי הפרסום, מוקרן במוזיאון ת"א סרט מרשים ממקדוניה: קולנוע עז ביטוי, יצירי, רוחו אלימות קשה. סרט של מילצו מצבסקי, קולנוע מוכשר, מיטן, המתבונן במצלמה מסונגנת ובעין ביקורתית בשבר שניסך את יונסלביה לרסיסים ומאיים על כל הבלקן.

התסריט נע בין שלושה צירים נפרדים, לכאורה, המשתלבים זה בזה. באחד מסופר על נזיר צעיר במחוזי מילצו בחורים, המגנוע על נערה מוסלמית אלבנית, ממני כנסיית מורעים פרימיטיבית. בשני מסופר על עיתונאית לונדונית (קתרין קרטלידג), הנקרת בין בעלה הישטוני לבין מאהב סוער (ראדה סרברדי'ה), עלם מקדוני זוכה טרס מליצר, המתנד את האותיות במלחמת בוסניה. בשלישי חוזר הצלם המחולל לכפר ילדותו, נחלץ לעזרת העזרה האלבנית במינור, נחלץ לנקוט עמדה אידיאליסטית ותערבותו מביאה לטרנדז'ה.

מילצו מצבסקי שולח אצבע מאשימה על טבעו האנושי של האדם, תשלט יציאות חיות, יוצר קסא ושקא, פריצי אלימות טורא. הוא בודק את הדברים במשור האנושי של גיבוריו, במשור החברתי כמו גם במשור הלאומי. מצבסקי מגיע למסקנה המדכאת, שלחיון ולשכל הישר אין ולא כלום עם היצרים הקמאיים המנחים את האדם ומכילים אותו ואת החברה שבתוכה הוא חי, אל פי התהום. את אלה מתאר מצבסקי בעזרת צילומים מרשימים בכוחם הוויזואלי, ובסיוען לירי מעטיר בסמלים ובמטאפורות, העושים את. למני הגשם' לסרט ייחודי ואנושי, כדאי לראות.

ДВД-издание на филмот (Исланд)

Fyrir regnið

PERLUR
URVALSMYNDIR
FRÁ HASKOLABÍO



Meistarlega byggð, uggvænleg og ógnarfögur.
***Ö.H.T. Rds 2

Frábær mynd, sem spinnur órlagavef persóna og atburða í sláandi stríðsádeilu og minnir á til hvers er ætlast af okkur hvar og hver sem við erum. ***Mbl.

...óvenjugslegleg kvikmynd. ***1/2DV

PolyGram
Filmed Entertainment

Fyrir regnið hlaut Gullna ljónið í Feneyjum 1994 og var tilnefnd til Óskarsverðlauna sem besta erlenda myndin 1995.

HASKOLABÍO

вели дека ПРЕД ДОЖДОТ е „едно од најдобрите дебија во историјата на филмот“¹, а професорката Ен Киби во книгата „Теорија на сликата“ вели дека е „еден од најзначајните филмови на деценијата“².

Самиот факт дека на ДВД излезе по 14 години од светската кинодистрибуција, дека излезе во Америка (која не често објавува странски филмови) и дека го издаде баш „Крајтирион“, кој и самиот е класик и објавува само ремек-дела, јасно го потврдува статусот на класик за ПРЕД ДОЖДОТ. Со ова издание ПРЕД ДОЖДОТ влезе во богатата колекција на „Крајтирион“, кој на американската публика во изминативе децении ѝ ги промовираше најзначајните светски автори, од Бергман, преку Фелини, Курасава, Фасбиндер, Бресон, Озу, до Трифо, Реноар, Годар, како и комплетните дела од францускиот нов бран, италијанскиот неореализам, германскиот нов филм.

Кога ПРЕД ДОЖДОТ во 1994 година го освои Златниот лав, тоа беше првпат македонско дело не само да учествува рамноправно во светска конкуренција, ами и да победи. Многу ретко се случило малечката Македонија во светот да ја сметаат за рамна на себе, а – што е уште поретко – и ние самите така да се почувствуваме. Тој громогласен аплауз со кој светот ги прими филмовите на Манчевски за нас не беше само сплотувачки фактор, туку и извор на самодоверба и на национално самочувство.

Нека ми биде дозволено ова да го поткрепам со моето лично искуство со овој филм.

Во професионалниот живот на секој новинар, најубавиот момент е кога можеш да известуваш за светски релевантен настан кој е поврзан со твојата земја. А ако тој настан е убав, а не е војна или несреќа, тогаш тоа е вистинска среќа.

Јас имав среќа да известувам за премиерата на ПРЕД ДОЖДОТ на Венецијанскиот фестивал во 1994 кога освои Златен лав и во 1995 кога беше номиниран за Оскар.

Речиси десет години работев на еден голем проект на архивирање на животот и на одгласите за филмот низ целиот свет, кој во 2004 година резултираше со книгата „Дожд – светот за ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски“ што ја уредивме со коллегата Благоја Куновски-Доре.

Дотогаш контактирав над 50 земји и уште толку фестивали во светот каде што играше филмот. И буквално секаде, кога ќе кажев дека се јавувам од



Тајвански плакат за филмот
Одгласи за филмот (Италија)

SPETTACOLI

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

Milcho il Macedone

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

di PAOLA JACOBBI

Solitario del Blue Bar del Hotel Excelsior al Lido di Venezia, la Mostra del cinema è in corso. Il via vai di festival è frenetico. Si chiacchiera continuamente, ossessivamente di cinema. Tra gli altri, si notano due giovani straraganti. Uno, alto, nautico, in bermuda e camicia rosso nautico, è Quentin Tarantino, regista americano iconoclasta. L'altro è Milcho Manchevski, 34 anni, nato a Skopje, in Macedonia. Veste in jeans e maglietta, porta minirecchietti e capelli biondi spennacchiati. La Mostra ha appena presentato il suo film *Before the Rain* (Prima della pioggia). Tarantino l'ha vi-

124 - PANORAMA - 23 SETTEMBRE 1994

- 1 Анет Инсдорф, аудиокоментар, „Пред дождот“, ДВД, „Крајтирион колекшн“
- 2 Ann Kibbey, "Theory of the Image, Capitalism, Contemporary Film and Women", Indiana University Press, 2005, стр. 203

Macedonia, Mon Amour

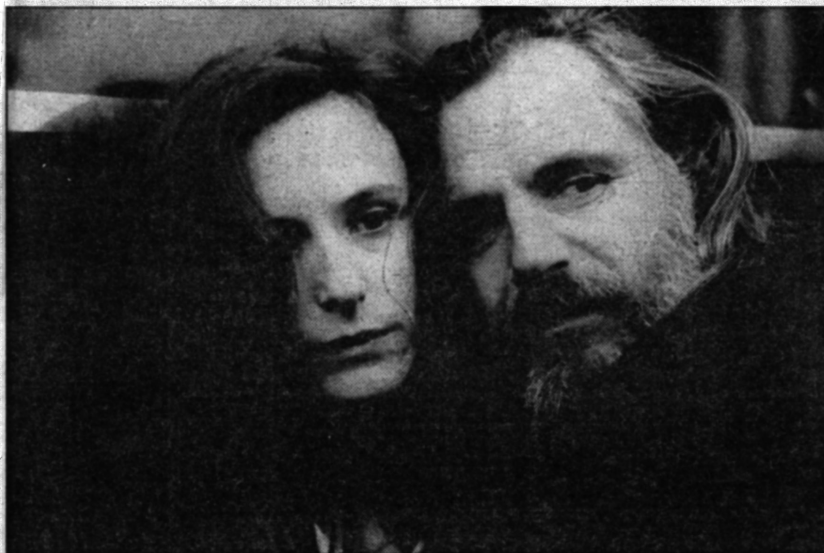
A new director
moves deftly
between 2 worlds
in 'Before the Rain'

★★★

BEFORE THE RAIN. Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija. Directed by Milcho Manchevski. At the Lincoln Plaza Theater. Running time: 116 mins. In English, Macedonian and Albanian. Unrated.

THE WINNER OF THE grand prize at last fall's Venice Film Festival, Milcho Manchevski's "Before the Rain" is a somber, stylish, extremely ambitious three-part film on the relationship between personal crises and national tragedies.

The action circles between a beautiful, sun-baked region of the former Yugoslavia, where rival tribes of Macedonians and Albanians live in constant tension, and the media world of London, where a British photo editor (Katrin Cartlidge) is caught between her affection for her feckless



A STUDY IN CONFLICT: Katrin Cartlidge and Rade Serbedzija in Milcho Manchevski's "Before the Rain"

Одгласи за филмот (САД)

Одгласи за филмот (Јапонија)

Македонија во врска со ПРЕД ДОЖДОТ, бев пречекана со исклучителна почит. Не со патронизирачки тон во смисла – о, вие симпатични дивјаци, па и филм сте снимиле! Не, туку со вистински восхит и рамноправен прием. За илустрација – нека се спореди тој тон со оној на еден европатеник кој на крајот на 1990-тите во Скопје пред парламентот си го вртеше часовникот за да ни покаже дека времето ни одминува.

Во 1998 бев членка на жириото на Меѓународната федерација на филмски критичари – ФИПРЕСЦИ на Венецијанскиот фестивал и сосема случајно се погоди токму од таа година фестивалот да востанови награда за млади автори именувана според мотото на ПРЕД ДОЖДОТ – „Кругот не е тркалезен“. А од следната учебна година, овој филм влезе во наставната програма за средните училишта во Италија.

Во 1995, со колешката Јагода Михајловска-Георгиева бевме првите македонски новинари покачени да известуваат од Грција – тоа беше само една година откако Грција го радикализира наметнатиот спор за името и ја затвори границата, а милион луѓе излегоа на антимакедонски митинг во Солун. Поводот за известување беше пак ПРЕД ДОЖДОТ – првиот македонски филм што играл на Солунскиот фестивал, а подоцна и во кино во Грција.

映画MHA [ピフォザレイン]

★ 美しい自然と複雑な歴史の地、バルカン半島
旧ユーゴスラヴィアから分離独立した共和国

数え！
MAKEDONIJA
「マケドニア」

マケドニアの概要
位置: 旧ユーゴスラヴィア
面積: 25,713平方キロメートル
人口: 2,048,000人
言語: マケドニア語
主要都市: マケドニア首都

第一話(異議)
第二話(異議)
第三話(異議)

「ピフォザレイン」

2月3日公開

19. イラスト/関月 京

А по премиерата во Венеција и Златниот лав во 1994, грчкиот весник „Апогематини“ пишуваше: „Овој филм на младиот скопјанец би требало да го земе под заштита грчкото Министерство за култура и да им го покажува на членовите на комитетите на Центарот за кинематографија и на оние што доделуваат награди на грчки филмови што не успеале. Да ги повикува сите режисери и да им кажува: ете што направи скопјанецот за својата татковина, зашто и името на новосоздадената земја го направи познато!“

А весникот „Та неа“ заклучи: „Ова не е никаков антигрчки заговор. Жално е што и Грција не може да создаде филм вреден за Златен лав“. Дури и агенцијата „Франс-прес“ во веста за грчките реакции имаше наслов „Нема антигрчки заговор“.

Кинопремиерата во Грција беше во 1995, откако беше потпишана Привремената спогодба меѓу двете земји за спорот за името. „Еден филм – мост на пријателство со Скопје“, беше насловот во „Елефтеротипија“, каде што пишуваше: „Изненадувачки добар прв филм. Зошто и грчките истакнати режисери не можат да направат сличен филм?“

Сето ова, а на крајот и ДВД-то на „Крајтирион“, е и уште една потврда на вредноста на културната дипломатија: со ниедни пари не може да се купи тој публицитет, фактот дека земјава му станува поблиска на светот, и тоа преку едно уметничко дело, преку еден класик. Со ниедни пари не се купува тоа да може дело од една мала земја да влезе во лек-

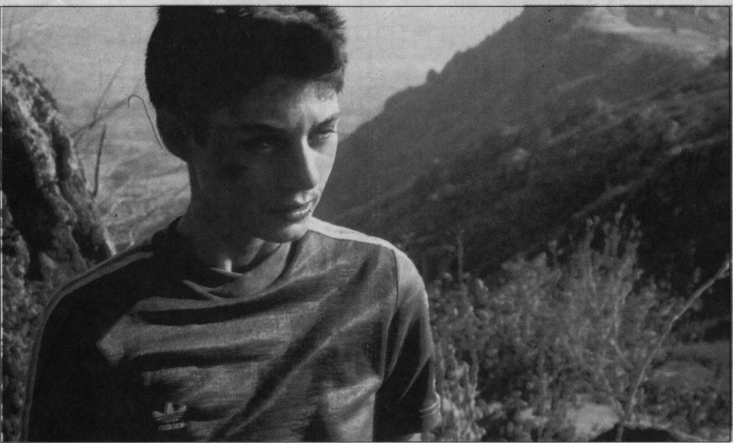
тира на друга земја. Со ниедни пари не се купува, и тоа десетици илјади пати да биде спомнувано во светските медиуми и на интернет, авторот да има можност во интервјуа да го изнесува пред голем аудиториум својот став и да ја промовира земјата.

25 години подоцна, јасен е фактот дека Манчевски ја отвори македонската култура кон светот и кон професионалноста. ПРЕД ДОЖДОТ беше македонско-француско-британска копродукција, во Македонија се снимаше 6 недели есента 1993, а потоа 3 недели во Лондон. Во најголемиот филмски успех Македонија вложи 7% во неговиот буџет – ПРЕД ДОЖДОТ беше 93 отсто финансиран од Велика Британија и од Франција. Неговиот втор филм ПРАШИНА беше 95 отсто финансиран од Велика Британија, Германија, Италија и Шпанија, а само 5 отсто од Македонија. Иако живее во Њујорк, во изминативе две и пол децении Манчевски својот професионален углед и искуство секојпат ги носел во Македонија. Во македонската култура преку македонските копродукции на Манчевски влегоа директни инвестиции од странски партнери и влади (Велика Британија, Германија, Франција, Италија, Шпанија, Бугарија и „Еуримаж“) во вредност од над 15 милиони евра, при македонски влог од околу 3 милиони евра. Со други зборови, 5:1.

Од практичен аспект, во Македонија цела една генерација домашни филмски работници и актери

Одгласи за филмот (САД)

M 8
THE SEATTLE TIMES MOVIES SUNDAY, MARCH 5, 1995



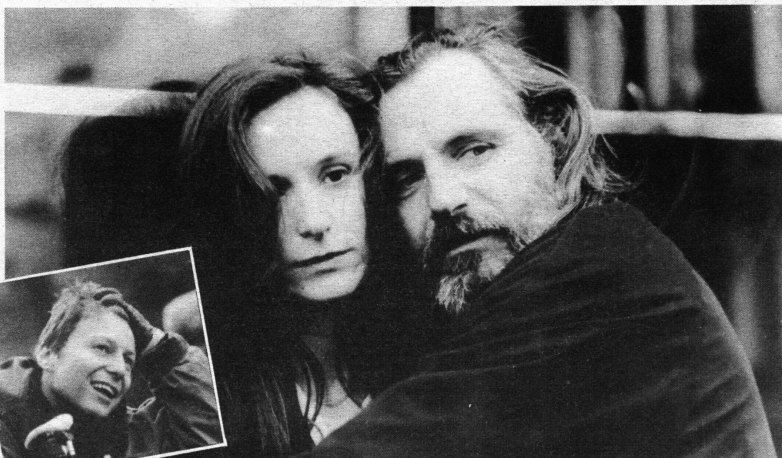
SOPHIE MILLINS
Labina Mitevaska
stars in the
Macedonian film
"Before the Rain,"
a political drama
that has been
nominated for the
foreign-film Oscar

Award-winning film comes from Macedonia, with love



Reader's Guide to **Entertainment**

CINEMA ROCK & POP ACOUSTIC & COUNTRY COMEDY & CABARET JAZZ CLASSICAL THEATER



Before the Rain, Milcho Manchevski (inset)

Macedonian Masterpiece

Director Milcho Manchevski Discusses His Country's Very First Oscar Entry

■ **BEFORE THE RAIN.** WRITTEN AND DIRECTED BY MILCHO MANCHEVSKI. WITH GREGOIRE COLIN, KATRIN CARTLIDGE, RADE SERBEDZIJIA, AND LABINA MITEVSKA. (GOLDWYN, SUNSET 5)

By Andy Klein

Milcho Manchevski's debut feature arrives in American theaters with almost universal critical support. It was the popular film among audiences at the Toronto Film Festival; and, at the Puerto Rico Festival, it won every award except Best Latin American Film, for which it was obviously unqualified. Macedonia's first Oscar entry ever, it received one of the five Best Foreign Film nominations and is an extremely strong contender for the award. (Of course, I've said that sort of thing before, only to see the Academy choose the least impressive bit of fluff from among the nominees.)

се школуваа со практичната работа на меѓународните копродукции на Манчевски снимани во земјава. Врвни светски професионалци со огромно искуство и талент од дури 14 земји, добитници на најпрестижни меѓународни награди, работеа на македонско тло и ги споделуваа своите искуства со нашите филмации и актери.

Неговите филмови етаблираа нова фаза во современата филмска продукција во Македонија (први меѓународни копродукции, воведување кастинг процес, сториборд, сублиминален тон; претставувања на македонски играни филмови на фестивали од А-категирија, светска кинодистрибуција на македонски филмови и друго).

Во глобални рамки, Манчевски е ценет поради естетските и филозофските достигнувања на својот опус. Споредуван е со Џојс, Кундера, Тарковски, Бергман, Кишловски. Но, светската јавност кај Манчевски уште повеќе го цени тоа што тој со својата

работа и со своите ставови поставува меѓународни стандарди. Стандарди за иновативност во авторскиот пристап, за инвентивност во креативниот израз, но стандарди и за тоа како бескомпромисно се прави авторско, вредно дело, независно од огромниот напор кој е неопходен за да се зачува интегритетот на делото од упади на оние на кои уметноста не им е на прво место: финансиери, дистрибутери, цензори или политичари.

Искуството на ПРЕД ДОЖДОТ беше охрабрувачко и за другите креативци – тој им покажа дека можат слободно да се натпреваруваат со другите во светот, а не само во државата, иако не е лесно. Откако ПРЕД ДОЖДОТ победи во Венеција, веќе е нормално да очекуваме наши филмови да гледаме во Кан, Берлин, Роттердам, Санденс и да очекуваме тие да освојуваат награди. Веќе е нормално да очекуваме дело од македонски автор да биде рамноправен дел од светското културно наследство.

eventually Yugoslavia. Bulgaria has a piece still; and Greece still has a nice chunk. But now there's also the Republic of Macedonia. [For insane political reasons, the country had to call itself the Former Yugoslavian Republic of Macedonia to appease the Greeks and the United Nations.] It's a bit analogous to the situation with Northern Ireland. ...

You grew up there?

I grew up in Macedonia in what was part of Yugoslavia. I was raised in Skopje, the capital.

I assume that's bigger than the village in the film.

Well, it's your typical southern European ex-Communist Third World big city. Close to three quarters of a million. Very urban, with highrises. I was there through high school ... and went to college in Illinois. Now I live in Macedonia and in New York.

What films influenced you growing up in Europe?

Well, everything you see influences you whether you like it or not. The question is to what degree. The people I like today are Scorsese and Fassbinder. And Kieslowski very much. But I grew up on James Bond movies and spaghetti Westerns ... and then in film school I saw a lot of experimental films — Michael Snow, Stan Brakhage ...

Did you think of yourself as Macedonian or Yugoslavian?

Well, both. In the sense of someone thinking of themselves as Italian-American. You have a culture, a language, a tradition ... but there is still the larger political entity.

In much of that area, the collapse of the Eastern bloc and the disappearance of communist control has led to the reemergence of ethnic hostilities. Is there a desire for Macedonia to reunite?

That's a very sensitive subject. It depends on who you talk to. There is an

'Rain' is putting Macedonia back on the map

By Roger Ebert
Special to The Bee

A kid in Macedonia wants to be a movie director, but there are no openings in the official film school in Belgrade. One day a professor from Southern Illinois University comes to lecture in his hometown, and the kid gives the professor a pitch about how he wants to go to film school, and the professor says, "Fine, send me some of your work," and the kid mails his writings and some of his short films off to Carbondale, and they give him a scholarship.

So Milcho Manchevski arrives in Illinois, thinking he speaks English. "I had learned



Milcho Manchevski is nominated for an Academy Award for his first film.

"Before the Rain," which opens Friday in Sacramento, is quite a film. The winner of the Golden Lion at the 1994 Venice Film Festival, it has been compared to Quentin Tarantino's "Pulp Fiction," Krzysztof Kieslowski's "Red" and Atom Egoyan's "Exotica," and like those influential films it has a plot that winds back upon itself, so that, in the words of T.S. Eliot, "In my beginning is my end." It is not often that a single film, a first film, announces that a major director has arrived, but on the basis of "Before the Rain," Manchevski must be taken seriously.

His film's style is not directly influenced by Tarantino and the others: the screenplay was

"It was Macedonia, which was part of Yugoslavia."

There's a disagreement, isn't there, about the use of the word "Macedonia"?

"Yes. The Greeks think they own the copyright."

But it's been called Macedonia for a long time.

"Well, the geographic region has been called Macedonia since Philip, in 5 B.C. He came up with it; he has the copyright."

He grinned. Manchevski is a youthful, 30ish man with an easy smile and easy English that now includes all the necessary nouns. After graduating from Southern Illinois, he tried to get several features off the

Одгласи за филмот (САД)

За Македонија, опусот на Манчевски е од колосално, формативно значење. Од ПРЕД ДОЖДОТ (1994) до ВРБА (2019), неговите филмови освоија повеќе награди во светот и беа видени и почитувани во повеќе земји, од што и да е што е создадено во Македонија. Па сепак, прашање е дали современото македонско општество и култура, чие ткиво е систематски разјададено од тридецениската сурова посткомунистичка транзиција и кое просто патолошки избегнува саморефлексија, имаат капацитет да ја апсорбираат колосалноста на опусот на Манчевски и да ја негуваат како трајно наследство. Во изминативе 25 години има константна дихотомија во односот на Македонија кон Манчевски како уметник и интелектуалец: омилен и почитуван од публиката, од една страна и игнориран, напаѓан, шиканиран од културниот естаблишмент, од друга страна. Токму неговото одбивање да го компромитира сопствениот авторски интегритет и подготвеноста гласно да го брани јавниот наспроти политичкиот, партискиот, идеолошкиот интерес се во средиштето на споменатата дихотомија и се извор на конфликт со естаблишментот. Резултат на тоа, особено по филмот МАЈКИ во 2010 година, каде што со форензичка прецизност се открива она што е, веројатно, единствената неоспорна вистина – агресивната недоветност на државниот систем, филм што тогашниот естаблишмент отворено го доживеа како напад и се обиде да го задуши, е фактот кој звучи речиси како иронија на судбината: најпознатиот македонски уметник во светот 8 години не можеше да работи во својата родна земја. Повторно се врати во Македонија во 2018 да го снима ВРБА, чија македонска премиера беше на 1 ноември 2019.

За многу гледачи од светот, ПРЕД ДОЖДОТ беше поттик да тргнат на пат и да дојдат да ја видат Македонија. Во архивата на Манчевски има стотици пораки и писма од гледачи од целиот свет кои сведочат за тоа.

„Пред 7 години слушнав за еден прекрасен филм наречен ПРЕД ДОЖДОТ, на начин како што во дамнешните времиња некој би чул за тоа дека во градот е познат исцелител или мистик“, пишуваше еден гледач од Израел и кажа дека оттогаш филмот го гледал повеќе од 10 пати, па дури и со тројца пријатели дошол во Македонија и отишол да ја види црквата на Канео во Охрид.

А дома, пак, за ПРЕД ДОЖДОТ, но и за сите негови дела, има и такви на кои им пречи како Манчевски „нè претставува во светот“, а тоа најдобро се сублимира во забелешката „па кај го најде тој скапан автобус?“

Одговорот на Манчевски веќе 25 години е речиси ист: „Моите филмови не се пропагандни пораки. Тие се уметнички дела. И сепак тие ја отсликуваат Македонија како земја во која живеат луѓе со комплексни судбини, со динамичен внатрешен свет и богатство на морално размислување. Тоа – и фактот дека од Македонија доаѓа вредно уметничко дело – е вистинската промоција на оваа култура. Не се согласувам со вашата потреба земјата и културата да се пропагираат со санитарски кич или со вашето срамење од материјална сиромаштија. Важно е духовното богатство и обидете се да го видите во себе. Во моите филмови тоа е повеќе од евидентно.“

А автобусот од ПРЕД ДОЖДОТ, ене го, уште вози секој ден по „Илинденска“, во центарот на главниот град.

ВТОРА ШАНСА – ФИЛМ ЗА СЕКОЈДНЕВЈЕТО ШТО ПРОГОЛТУВА

- за играниот филм ВТОРА ШАНСА,
режија: Марија Џицева, продукција: Смол
мувс филмс и Биберче продукција, 2019 -

Една од позначајните македонски режисерки на документарен филм, Марија Џицева, во 2018 година го комплетираше и својот прв долгометражен игран филм ВТОРА ШАНСА, со чија премиера се отвори 22. Скопски филмски фестивал.



Плакат од филмот

Ако се земат предвид квалитетите на Џицева, како документаристичко око со истакната прецизност во портретирање на социјални теми, ВТОРА ШАНСА не е воопшто туѓ на оваа уметничка одлика на Џицева, но се издвојува од нејзиното досегашно филмско милје и навлегува во една лиричност на темата на приказната, како и во филмската нарација.

Филмот е македонско-српска ко-продукција на „Смол мувс филмс“ и „Биберче продукција“, снимен според сценариото на Огнен Георгиевски. Филмската екипа брои докажани македонски и меѓународни филмачии кои одлично го одработуваат своето. Директор на фотографија е Дејан Димески, додека, пак, музиката е на Дино Имери. Монтажата ја изра-

ботува Блаже Дулев, додека, пак, арт-директор е Срѓан Митровиќ. Костимографијата е на Жаклина Крстевска, шминката на Марија Ковачевиќ.

Главните улоги ги толкуваат Мирјана Карановиќ како Ангелина, мајката на резервистот кој е повреден во маскарот кај Вејце, кој се случи за време на конфликтот во 2001 година, Даниела Ивановска како Елеонора, мајката на Емил, дете што е жртва на булинг во неговото училиште и Наталија Теодосиева, како Сандра, анестезиолог што забременува со своето прво дете и се соочува со избор дали да основа семејство или да прифати специјализација во странство.

Филмот се отвора со кадри што ги следат огледањата на трите главни женски ликови во огледалата на нивните бањи на почетокот на денот. Секоја жена најпрво се соочува со својот лик и со сопствената индивидуална приказна и станува слика за микрокосмосот на еден свет кој својата сомнамбулност ја доловува преку пастелните тонови на небесно сина, сива и бела боја во кадрите.

Сите три жени се сосетки од една зграда во Скопје и сите се поврзани со оската на лифтот. Преку оваа симболика на движење низ катовите, етапите на животот – од млада жена кон современа мајка и средовечна мајка – стануваат рамништа на кои Џицева ги гради приказните.

Приказната започнува во Воена болница и веднаш нè внесува во духот и состојбата на времето

во конфликтот со кој се соочи земјава во 2001 година. Секоја од овие жени се наоѓа во одреден дел од животот чии пресвртници се случуваат предизвикани од масакрот во Вејце, како и од постојаната закана од војна.

Филмот започнува *in medias res*, конфликтот е веќе остварен, тие живеат во оваа навидум предвоена состојба. Филмската приказна не е обременета со предистории, па така Џицева успешно го поставува светот на филмот и гледачите неосетно ги согледуваат собитијата на филмот.

Ангелина е мајка што за доброто на семејството решила да онеми и да стане невидлива, со цел нејзиниот сопруг и синот да прекинат со насилните односи кои довеле до разделување на семејството. Нејзиниот сопруг Петре е сосема разочаран од нивниот син, Илија, за кој дознаваме дека бил наркоман пред да биде пријавен за резервист и дека постојано е во конфликт со него, со цел да успее да го натера да оствари одреден успех во животот. Мајката Ангелина е онаа на која преминуваат сите кавги, борби и солзи од кои овие мажи треба да се ослободат.

Елеонора е мајката на Емил, која и покрај обидите на својот сопруг Кирил да оствари среќен дом за нив двајца, не успева да биде среќна со она што ѝ е понудено. Таа е сосема разочарана од својот сопруг, првенствено зашто не успеал да ја спаси од силувањето кое се случило во минатото, така



Сцена од филмот



Сцена од филмот

што само е навестено дека Емил е зачат во тој трауматичен момент од нејзиниот живот. А исто така тука се и неговата немоќ и апатичност за ситуацијата во која нивниот син станува жртва на училишно насилство.

Сандра е млада докторка што живее заедно со својот дечко Дамјан. Тие се модерно, современо семејство кое се наоѓа на крстопат кога треба да се прават избори меѓу кариерата и семејството. Дамјан, како истражувачки новинар, е засегнат од следење на настаните за време на конфликтот во 2001 година во Македонија, а пак Сандра е докторка што чека одобрување за специјализација во Куала Лумпур.

Животите на овие жени се разлишани од напливот на насилство во секојдневјето. Дали станува збор за масакрот во Вејце или училишното насилство или влијанието на озлогласениот насилник од полицијата, Миле, овие сосетки се жени што се поврзани во приказна што ја следи нивната борба за глас, збор и одлука.

Успешното поврзување на филмската нарација и филмската слика го прави филмот отежнат, преку употребата на длабоки кадри низ собите и вратите на становите во кои живеат филмските ликови. Реалноста на семејните животи низ тишината на секојдневните обврски создава чувство на задушливост.

Ако Норка сака да замине, нејзиниот сопруг сака да купи стан и да остане. Ако Сандра сака да за-

мине на специјализација во Куала Лумпур, Дамјан сака да го задржат детето и да живеат заедно. Ако Ангелина се труди да го поврати животот и да го излекува синот, нејзиниот сопруг Петре постојано го омаловажува и му ја ослабува и онака малата самодоверба.

Ако оската на движење на жените е од горе надолу, Цицева таа оска ја претставува преку лифтоот кој ги минува катовите и праговите на ударите на животот, па тогаш овие жени низ филмот се движат како еден вид страдалнички преку кои треба да поминат насилството и тагата – за тие одново да родат некаква нова надеж за својот живот и благосостојба.

Брачните кревети стануваат простори на тешкотија и самотија, повлекување пред да се добијат ударите од страна на несвесните партнери. Сандра по караницата со Дамјан се преправа дека спие, истото тоа го прави и Норка, но го премолчува изјавувањето љубов од страна на нејзиниот сопруг, додека, пак, Ангелина ја чувствува тежината во дишењето и го бакнува крстот за спасение.

Особено значајна сцена што ја отсликува сложеноста на ликовите е сцената во која Сандра разговара со својата колешка. Кафе-муабетот на балконот во Воена болница во Скопје ја претставува оваа длабочина преку многуте рамки на кадарот добиени од бетонските столбови. Површниот муабет дека Сандра има сè во животот и дека веќе ѝ е

време да стане мајка за неа е нешто што ја ужасува и ѝ предизвикува слабост и напади на паника.

Можеби единствената реплика на филмот која го содржи насловот ВТОРА ШАНСА – е изустена од страна на Петре, кој се обидува да го подучи својот син на подобро искористување на животните прилики.

Катализаторот на нивните животи е „невидливиот“ лик, т.н. Миле, мистериозниот човек кој има моќ да влијае врз животите на сите овие ликови, а воедно е и коренот и причината од кои извираат сето тоа насилство и уништување на семејните односи. Ако Миле е службеник во војската со висок чин, кој го прима Илија како резервист во војска, како услуга на неговиот пријател Петре, тој истиот е оној Миле за кој се навестува дека учествувал во заседата кај Вејце, а тој е и оној што ја подбужнува тепачката во училиштето. Изворот на омразата и насилството е некаде далеку, невидлив, физички отсутен од филмската приказна, но затоа – истовремено – неодминливо и силно присутен со својата очигледна отсутност...

Додека Ангелина се грижи за туѓо дете, нејзиното дете станува жртва на насилство од омраза. А пак Сандра која треба да се грижи за идното дете развива некаква љубов и симпатија кон туѓото дете. Борбата за промена на сопствената позиција и бунтот за излегување од сивилото на пасивноста, Ангелина ја доведуваат до раб на бунт во моментот кога нејзиното дете е повредено.

...

- Денес првпат откако почна војната почувствував мир.

- Ке помине.

- Не.

- И јас мислев така, ама не.

- Блазе си ти...

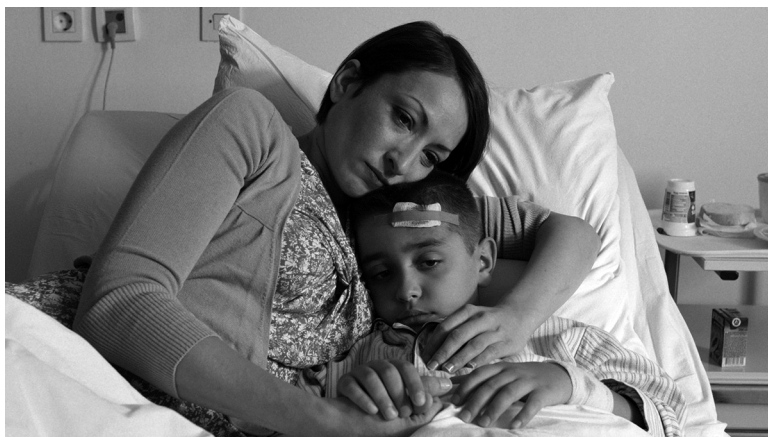
...

Ова е разговорот меѓу Сандра и Илија во кој таа ја решава својата животна ситуација. Лифтот е местото што ја пренесува кон нови почетоци. Сандра решава да го задржи детето, Ангелина да го спаси синот, а Елеонора да го пронајде оној што го повредил нејзиниот син.

Несигурноста на домот што ја чувствува Сандра, несигурноста во Бог која ја чувствува Ангелина и несигурноста во партнерот која ја чувствува Елеонора стануваат основни двигатели во нивната борба за нивните сопствени животи.

Пресвртот е постигнат, но филмската приказна тука ја губи својата сила – па дополнителните кадри, каде што ликовите сè уште се борат со демоните од своите животи – донекаде ги обременуваат наративната линија и динамиката на филмот. Ликовите на трите жени во таа борба избледуваат и стануваат помалку или повеќе важни за приказната. Ако Сандра не успева да се смири без апчињата кои можеби ќе ѝ наштетат во бременоста, Елеонора се обидува да го замени сопругот со својот поранешен љубовник Миле (да, тој истиот Миле, кој е извор на сето насилство во приказната), а Ангелина го остава и она што ѝ носи профит: слаткарството. Сите овие проблематични аспекти од нивните карактери многу доцна се појавуваат во филмската приказна и – помалку или повеќе – ја одолговлекуваат, наместо да ја комплетираат и привршуваат приказната...

Ангелина многу доцна во филмот го решава своето постоење на радикален начин – кавгата меѓу синот и сопругот е толку гласна што таа решава конечно да онеми и да се изгуби од нивните животи. Но, иако сценаристички доволно видливо, сепак е недоволно јасно дали Норка се состанала со Миле и дали таа го убила или не, и дали наместо тоа (или и покрај тоа) решила да остане покрај својот син (иако ова нема некакво значајно вли-



Сцена од филмот

јание во филмската приказна); а Сандра, пак, дури на крајот од филмот почнува да се сомнева во здравјето на плодот поради зависноста од апчињата за смирување.

Мошне нејасниот расплет на филмот значително ја уништува претходно поставената нарација. Доцниот расплет не носи некаква заокруженост на приказната. Миле е фигурата околу која се окупираат сите нивни судбини, па неговата смрт според принципот на *deus ex machina* – носи катарза на сите овие ликови.

Како што се отвора филмот со симнување на трите женски лика по оската на лифтот, така и филмот се заокружува со симнувањето на машките ликови по оската на лифтот. Сандра веќе симболично му го одзема далечинскиот управувач на Дамјан и го испраќа до продавница, Ангелина ги испраќа синот и сопругот, а Петре и Илија заминуваат во полиција за да ја пријават Ангелина како исчезната.

За пофалба е актерската игра кај женските ликови. Ангелина на Мирјана Карановиќ е парадигма за мајката што станува средишна точка на семејството преку која минуваат сите конфликти, разочарувања, но и радости. Елеонора, во изведба на Даниела Стојановска, е борбената мајка што решава да згази сè пред себе за доброто на своето дете. Додека пак Сандра, која ја портретира Наталија Теодосиева, е млада жена која уште на почетокот од својата кариера – мора да го направи из-

борот меѓу семејството и кариерата, избор дополнително обременет и со актуелната несигурност на животот.

Кадрите што ги носат сивилото и резигнацијата што се јавуваат кај ликовите успешно ја создаваат општата атмосфера на филмот. Темпото на филмот во првиот дел е соодветно на развојот на настаните, но во втората половина, развојот на настаните станува хиперзабрзан и нереален. Развојот на ликовите е задоволителен, но нејасноста и недефинираноста на крајот на филмската приказна ги разводнуваат сите нивни убедувања, решенија и одлуки.

ВТОРА ШАНСА е филм за апатични секојдневја и носи апатичен крај. Лиричноста што филмот на почетокот ја навестува – на крајот станува претешка за гледање. Затоа крајот на филмот се чини малку разочарувачки, бидејќи, иако останува отворен, не остава задоволително чувство кај гледачот. Можеби е пресилно да се каже дека крајот на овој филм не го краси делото, бидејќи сепак – самиот тој крај – токму на тој начин (преку самиот себе) – зборува и дава надеж за „втора или следна шанса“ која секому, кога-тогаш, му е потребна, па како и на самиот филм (можеби преку второ гледање), така и на авторката Марија Џицева, за да создава добри и успешни филмски дела во нејзината понатамошна режисерска кариера.

Сцена од филмот



АЛЕКСАНДАР ТРАЈКОВСКИ

УДК 791.497.7(049.3)
Кинопис 55-56(30), 2019

КРСТОТ КАКО ПРАШАЊЕ НА ЖИВОТ ИЛИ СМРТ

- за играниот филм ГОСПОД ПОСТОИ, ИМЕТО Ќ Е
ПЕТРУНИЈА, режија: Теона Митевска, продукција:
Сестри и брат Митевски, 2019 -

Жените и религијата, иако секогаш оделе заедно, речиси секој пат биле во еден нерасчистен однос, некоја дискрепанција која не дава еднаквост како што е случајот со мажите. Историски, религијата познава дискриминаторска поставеност кон жените, од религии што отворено или заткулисно пропагираат насилство и омаловажување на жените, до религии што ја ставаат улогата на жените на некое пиедестално ниво, но таа улога речиси секогаш е омаловажувачка за нив. Не би сакал да продолжам во феминистички теории на заговор и ќе застанам кај заклучокот дека религијата, со сета своја улога во општеството, сè уште ги следи практиките од минатото за величање на машкиот пол како носител, како столб, односно глава на семејството, но и групите, а жените како должни машини за раѓање синови и одржување на куќата.

Оттука ќе се навратам на поархаичните култури што во нашите простори имаат оставено силен белег, но повеќето ја носат универзалната идеја за жената како центар на универзумот, како кука, мајка и главен водач. Овој циклус на менување улоги во однос на водачот, односно стожерот на една заедница е важен за овој текст од две причини. Првата е што во Петрунија се гледа лик што го крева женскиот карактер на едно позначајно ниво, ниво на посебност и симбол на истрајност и



Сцена од филмот



цврстина. А втората е што со овој филм, трите жени – носителки на приказната (ролјите ги играат Лабина Митевска, Теона Стругар Митевска и Зорица Нушева) му покажуваат сила на машки ориентираниот естаблишмент дека – сè додека имаат сили – ќе се борат да успеат, и покрај сите препреки што им се поставуваат, а кои несомнено ги има во немал број. Она што извесни струи кај нас се обидуваа да го направат, дискредитирајќи ги авто-

рите, како и самиот филм – „женското друштво“ успеа да го одбрани со номинација на Берлинскиот филмски фестивал, како и на редица други престижни филмски манифестации во Европа и низ светот.

Целата приказна на ГОСПОД ПОСТОИ, ИМЕТО Ѐ Е ПЕТРУНИЈА ја следиме низ ликот на Петрунија, 32-годишна девојка која и покрај своето високо образование, сè уште е невработена и деновите ги

Сцена од филмот



поминува во безделнични прошетки и повремени дружба со својата другарка Благлица. Уште во самиот почеток се соочуваме со неможност да ги разбереме нејзината цел и филозофија, бидејќи ни се дадени многу малку информации за тоа. Поради тоа, на почетокот таа не ни е толку симпатична, туку изгледа арогантна и мрзлива. Повеќето насоки што ги добиваме околу нејзиниот лик се релативни и не сме сигурни дали се вистински или лажни, бидејќи неретко Петрунија кажува работи кои се недоволно јасни, па дури и неточни. Оваа нејзина неодреденост е и сценаристичката поента во објаснувањето на нејзиниот карактер и носител на нејзината трансформација, која триумфира на крајот од приказната. Неодреденоста во почетокот означува медиокритетност, неоригиналност, односно обичност. Таа е дотолку небитна за средината и општеството што се втопува во штипскиот пејзаж. Поради таа своја појава, Петрунија ќе биде и одбиена од работното место секретарка во една текстилна компанија. Безобразниот газда дури и ќе рече дека „толку е обична што не би ја ни е**л“.

Токму овие моменти, заедно со нејзиното несогласување со здодевната мајка и безизлезноста на нејзината ситуација – ќе придонесат за сите нејзини следни постапки во приказната. Нејзината сила е во тоа што напонот на енергијата од оваа своја безизлезност таа не го презема врз себе, што би предизвикало само разочараност и депресија, туку тој напон во неа создава импулс со кој таа се поставува доста сурово спрема општеството и

својата непосредна околина. И токму тој импулс ќе ја натера да ја украде куклата од безобразниот работодавец – наместо да си отиде дома со спуштена глава, засрамена и навредена.

Градацијата на енергијата на овој импулс ја следи Петрунија постојано, трансформирајќи ја полета во она кон што таа е предодредена, во, како што ќе каже полицаецот при испрашувањето, „јагне што облекува волча кожа“. Импулсот – покрај енергија, предизвикува и импулсивно однесување. Врвот на тоа ќе биде нејзиното скокање по крстот во студентите води на реката, без никаква подготовка, без големо размислување за причините и последиците, а можеби и без знаење за што всушност скока. Овој нејзин чекор ќе започне серија настани кои ќе ја ставаат на тест нејзината волја, но и издржливост и упорност. Таа уште од почетокот ќе почне да се среќава со проблеми, односно веднаш по фаќањето на крстот ќе се најде во конфликт со доминирачкиот машки елемент, кој насилно ќе ѝ го земе крстот не водејќи сметка дека таа сепак го фатила. Свештеникот, иако зачуден, ќе ги замоли учесниците да ѝ го вратат крстот, несвесен какви проблеми подоцна тоа ќе му донесе. И покрај негодувањето на сите учесници, Петрунија некако ќе успее да го земе крстот и ќе избега. Овој, иако наивен и неважен чин ќе започне серија настани и случки кои многупати ќе ги претиспаат нејзината сила, цврстина и верба во себе. Таа, како најголем криминалец, ќе се скрие во својот дом со својот плен – светиот крст – и потсвесно



Сцена од филмот



ќе се подготвува за соочување со свет кој, иако познат, не ѝ е близок, ниту пак многу битен.

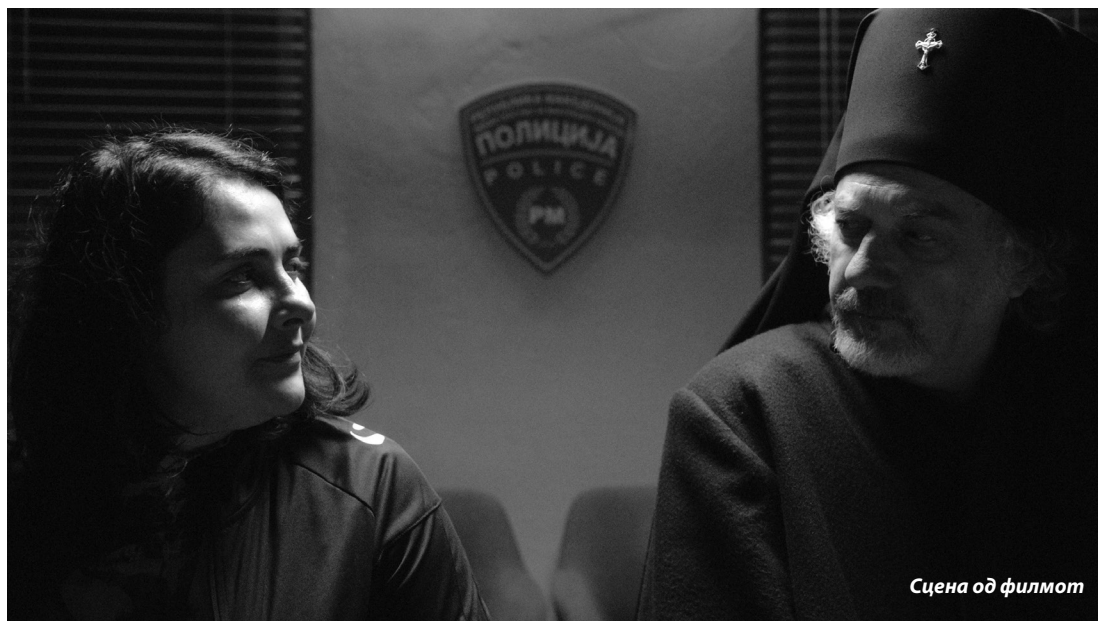
Во тој момент во приказната започнуваат да се прекршуваат линиите помеѓу реалноста, нормалноста од една страна и апсурдот од друга страна. Задоволна од фаќањето на крстот, Петрунија ќе се затвори во својата соба и ќе се обиде на секаков начин да ужива во својата победа. Тоа кратко задоволство ќе биде прекршено набргу: кога ќе се дозвола дека таа го зела крстот. И така, таа ќе треба да се соочи со ситуацијата. Најпрво со својата мајка, која ќе ја убедува да го врати крстот, мислејќи само на мислењето на соседите и другите граѓани и на слични работи од типот „што ќе речат луѓето“. Потоа започнува потерата по Петрунија. Покрај свештениците, по Петрунија ќе тргне и полицијата, но изгледа и целиот град, припишувајќи им го правото врз крстот на групата млади мажи кои не успеаја да го фатат, но затоа веруваат во своето право на него, како свето право дадено исклучиво на мажите. Во тој миг се соочуваме со цврстината на Петрунија и нејзината одлучност и решителност. И покрај стравот од неизвесниот исход, Петрунија цврсто стои и не бега од ситуацијата. Се соочува со полицијата и со целата околина како да нема што да изгуби, како борец сам против сите. Сигурна во својата невиност таа ќе прифати да оди во полициска станица за да си докаже за своето право, но и да разбере каде е проблемот во нејзината постапка. Самото пристигнување во полициската станица за неа ќе биде вистински шок, бидејќи таму

ќе се соочи со чудниот систем и суровоста на мажите во него. Покрај нејзината другарка Благоица, која сепак ќе ја изневери на некој начин, на нејзина страна ќе застане единствено новинарката Славица, која, откако ќе го види виралното видео со фаќањето на крстот, веднаш ќе се нацрта во Штип за да ја следи приказната и навидум да ѝ помогне на Петрунија за да си го добие она што го заслужува. Навидум, бидејќи нејзините намери не се баш јасни. Во еден поглед таа е загрижена новинарка која сака правдата да ја изнесе на виделина и притоа да ѝ помогне на Петрунија во нејзината борба, меѓутоа од друга страна неа ја гледаме како фрустрирана квазифеминистка која се бори само за својата приказна, без оглед на тоа кој е во право или пак каков е исходот. Нејзината појава, но и постојано вмешување во работата на истражните органи е вештачка, неуверлива и празна. Нејзиниот карактер би можел да одигра значајна улога во филмот, за што и веројатно има обид, но некако не успева во тоа. Нејзиниот камерман, на некој начин, успева да извлече информации за неа, како себична и своеволна личност, меѓутоа веднаш добиваме оправдување за нејзиното однесување по разговорот со нејзиниот сопруг (или поранешен сопруг) кој е неодговорен и заборави да го земе нивниот син од градинка/училиште. Сепак, на крајот нејзината појава ќе внесе извесна нелагодност кај истражните органи и ќе ги натера повнимателно да постапуваат со Петрунија. Откако ќе ја донесат на информативен разговор во полициската станица,

Петрунија немо ќе се запознае и со полицаецот Дарко, кој иако наивен и збунет, ќе прерасне во нејзина најзначајна потпора таа вечер, во кого таа ќе почувствува сигурност и пријателство. Оваа негова кроткост и добродушност ќе дадат силен придонес во нејзината трансформација и решителност, но и попуштање во клучниот момент, на самиот крај, кога и покрај тоа што ќе ѝ го дадат крстот, таа ќе одлучи да го врати, кажувајќи дека нејзе не ѝ е потребен и дека на попот повеќе му е потребен отколку на неа.

За време на своето краткотрајно патешествие во полициската станица, таа ќе се сретне со серија различни ликови, кои ќе пронаоѓаат начини да ја разубедат да се откаже од крстот, дури и претерано, бидејќи сè се случува во период од една вечер и бидејќи поентата е јасна уште со самото запознавање со командирот на полицијата Милан, игран од Симеон Мони Дамевски и попот, кој го игра Суад Беговски. Апсурдот доаѓа дотаму што за разрешница на случајот ќе дојде и јавен обвинител, кој исто така ќе ја убедува да им го врати крстот на мажите. Во сите овие ситуации, Петрунија покажува неверојатна издржливост и одлучност, добивајќи впечаток дека задржувањето на крстот за неа е прашање на живот или смрт. На нејзиниот лик се забележува решителноста дека крстот е одговор за сите неправди кои ги доживеала во животот и кои ги премолчувала слушајќи ги другите. Тука, таа е решена да оди докрај, дури и по цена на нејзино затворање, па дури и јавен линч.

Покрај карактерните особености, кои генерално се во корелација со приказната и причинско-последичните дискурси во неа, ГОСПОД ПОСТОИ, ИМЕТО Ќ Е ПЕТРУНИЈА се одликува, како и сите претходни филмови на Теона Стругар Митевска, со посебен симболично-визуелен идентитет. Имено, нејзините филмови секогаш играат со поставеноста на главниот лик/ликови во неконвенционални пејзажи, одвојувајќи ја нивната психолошка генерализација од онаа на другите ликови. Во ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС ја имаме Лабина Митевска како лежи на поле, кое полесно станува уметничка слика. Во КОГА ДЕНОТ НЕМАШЕ ИМЕ, ги имаме децата во чудно поле, со страшило во него. Во самиот почеток на ГОСПОД ПОСТОИ, ИМЕТО Ќ Е ПЕТРУНИЈА, ја гледаме Петрунија како стои сама во испразнет базен среде зима. Базенот е голем, а Петрунија стои сама во неговата средина, гледајќи во пустиот пејзаж на градот. Оваа поставеност на ликовите кај Теона Митевска се нејзиниот најинтересен експеримент и печат на нејзините филмови што ги издвојува и ги прави посебни, користејќи ги во карактеризација на ликовите. Оттука, не е случаен ниту секогаш конкретниот избор на директори на фотографија кои се карактеристични според снимањето филмови во одреден манир. За филмската фотографија во ГОСПОД ПОСТОИ, ИМЕТО Ќ Е ПЕТРУНИЈА, повторно се грижи Вирџинија Сен Мартин која релативно добро ја разбира естетиката на Митевска, со оглед на тоа што и претходно има работено со неа на филмот ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС



Сцена од филмот

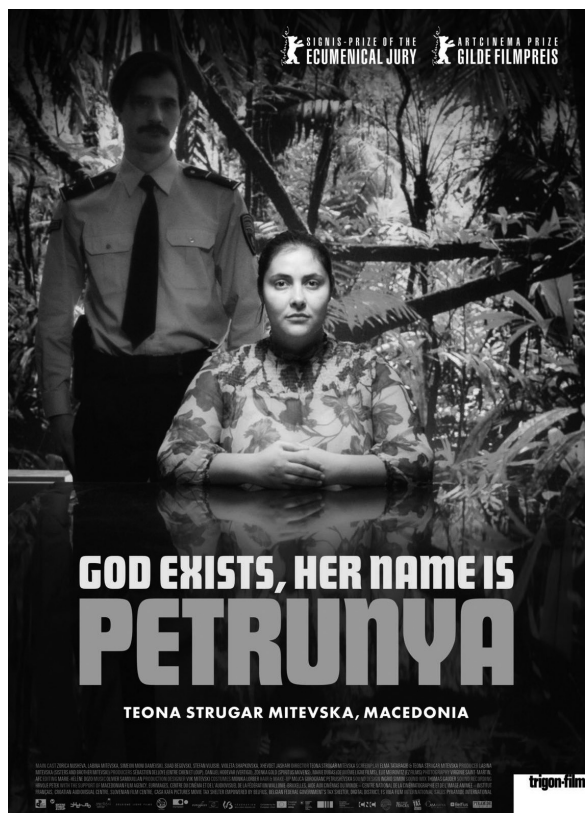
во 2007 година. Оваа естетика, иако привлечна и без сомнение европска, не секогаш ја оправдува својата цел. Во случајов, продуцентаристичкиот пристап на камерата и симболичкиот дискурс во кадрирањето не се совпаѓаат баш целосно. Кај гледачот се јавува извесен неспокој во поврзувањето на овие два дискурса, момент што веројатно не е забележлив при општа опсервација, па сепак постои и донекаде му тежи на филмот.

Покрај овие технички опсервации, може да се заклучи дека на ГОСПОД ПОСТОИ, ИМЕТО ЌЕ ПЕТРУНИЈА најсилна страна му е цврсто формираното сценарио, во кое многу јасно се детерминирани причинско-последичните елементи, како и меѓусебниот однос на протагонистите. Временскиот дискурс од не повеќе од 24 часа е солидно распределен во траењето на филмот, следејќи ја речиси стопроцентно прогресијата на главниот лик низ приказната, претставувајќи ги сите други ликови како сателити кои влијаат врз неговата трансформација, која можеби е моментална, но е експлицитна и значајна. Најголемото значење го дава моментот на важноста на нејзиното издржување/опстојување

вање како носечки елемент на приказната, со универзалната порака дека сите сме еднакви, сеедно дали пред Бога или пред себеси и дека секој човек, без разлика дали е маж или жена, има еднакво право на лична интерпретација на традицијата и верата.

Мора да се спомене дека интерпретацијата, односно претставувањето на македонското општество како толку круто патријархално можеби е малку претерано – со оглед на тоа дека случката е вистинита – и во вистинскиот случај, свештеникот и полицијата застанале зад Борислава, жената што вистински го фаќа крстот во Ново Село, Штипско. Се разбира дека филмската интерпретација е лична позиција на авторот и поентата во филмскиот случај е дотолку посилна доколку целиот систем е против Петрунија, односно против симболот на слободната, своеволна жена која не признава непришани закони и храбро се бори за своето. Овој „напумпан“ пристап е дотолку побитен во денешно време, бидејќи се појавува среде глобалното засилување на борбата за еднакви права на жените со мажите, тренд кој, иако е од одамна, во последните години зема глобален замав – особено во филмската индустрија. Доколку пред 3-4 години тренд беше расната еднаквост, во последните 2-3 години е популарна родовата еднаквост во филмот – како во приказните во филмовите, така и во филмската индустрија. Случајот на Петрунија, заедно со случајот со македонските женски филмски работнички, продуцентки и режисерки е сосема сличен и идејата за нивното поврзување е јасна. Тука се чувствува ефектот на жестока продуцентска опсервација, опсервација што Лабина Митевска и тоа како ја има и со која одмерено и фокусирано одбира теми и пристапи за да задоволи некој европски тренд и/или да погоди точно што сакаат да гледаат светските фестивали и копродуценти...

ГОСПОД ПОСТОИ, ИМЕТО ЌЕ ПЕТРУНИЈА е дефинитивно најдобриот филм на Теона Стругар Митевска досега. Доколку со претходните филмови Теона има покажано извесна храброст за да се издвои од другите филмации сред македонската кинематографија, вметнувајќи апстрактни елементи во сценаристичкиот пристап и техничката реализација, во овој филм се чувствуваат извесна зрелост и одмерен конформизам, што веројатно го заокружува нејзиното дефинирање и дава насоки во кој правец таа треба да го продолжи своето творештво. Веројатно треба да си го задржи косценаристичкиот пристап од последните два филма, со симболизмот на Митевска, но со цврстина и конкретност на друг сценарист, како што во овој случај е Селма Татаргајќ...



Плакат од филмот

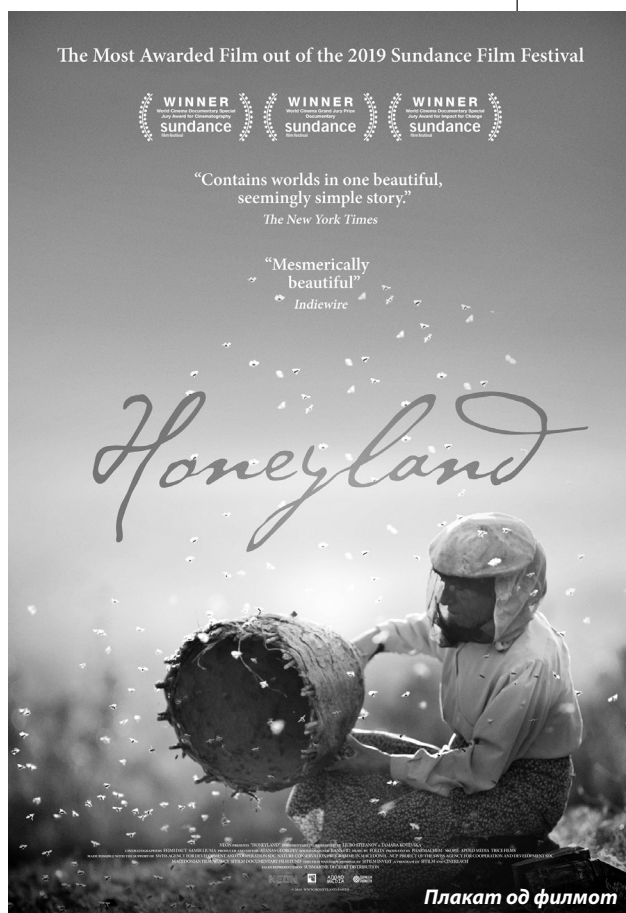
ЗЛАТКО ЃЕЛЕСКИ

УДК 791.229.2(497.7)(049.3)
Кинопис 55-56(30), 2019

МОДЕРНА БАЈКА ЗА АЛЧНОСТ, ОСАМЕНОСТ И ПОСЛЕДНАТА ПЧЕЛАРКА ВО ЕВРОПА

- за документарниот филм МЕДЕНА ЗЕМЈА, режија: Тамара Котевска и Љубомир Стефанов, продукција: Аполо медија и Трајс филмс, 2019 -

Домашната документаристичка филмска ризница беше збогатена со едно исклучително филмско достигнување, кое плени со својата искреност, непосредност, истрајна опсервација, еколошка порака и човечка димензија. МЕДЕНА ЗЕМЈА, односно „Honeyland“ е режисерско остварување на Тамара Котевска и Љубомир Стефанов, посветено на борбата на последната европска пчеларка Атице Муратова против пчеларите номади, кои се закануваат да ја нарушат рамнотежата на екосистемот во природата со своето безобзирно однесување. Тамара Котевска е режисерка на краткотражните филмови: FREE HUGS, PAW LAW, ИГРИ, НОКНО ТАКСИ, ТАА ШТО НИ ЈА ПЛАТИ КИРИЈАТА, документарните: STUdANTS, СИДО, КРОЈАЧИ, музичките видеоспотови за „Колт“ и „Маја Лавел“, а Љубомир Стефанов е режисер на документарниот филм БУЧНИ СОСЕДИ и има работено документарни филмови за еколошки организации. Во 2017 година го режираат својот прв заеднички документарен проект ЕЗЕРО ОД ЈАБОЛКА, посветен на исчезнувањето на рибите во Преспанското Езеро и последиците од промените на екосистемот, а до тематската определба на МЕДЕНА ЗЕМЈА имаат дојдено работејќи на проект за промената на текот на реката Брегалница, кој настанува секоја деценија, при што се поместуваат и самите села, налетувајќи на интригантните отвори за пчели во кар-





пите и на Атице Муратова и нејзината фасцинантна пчеларска приказна, која во период од три години, 100 снимачки денови и 400 часа снимен материјал – ја синтетизираат во деведесетминутно маестрално дело.

Пролет: матица, пчела и трутови

Гледачот со протагонистката на филмот, Атице Муратова, се запознава додека ја забележува како се искачува по опасниот и непристапен планински предел, посетувајќи ги дивите пчели за кои се грижи во отворите на карпите. Покрај негата за пчелите, ги забележуваме и нејзината неисцрпна емпатија и грижељубивост кон нејзината 85-годишна мајка Назифе. Од нејзината фамилија постарите браќа, исто така, се занимавале со пчеларство, а според семејната традиција, на најмалата ќерка ѝ припаднала должноста да се грижи за родителите, до нивната смрт во селото Бекирлија. Овој предел во централниот дел на државата е напуштен по Втората светска војна и се оформуваат турски села при замената на населението меѓу Македонија и Турција. Меѓутоа, овие настанати села низ годините имаат одлив на жители во поголемите градови во потрага по подобра егзистенција. Атице и нејзината мајка се останати во трошна куќа во оваа месност. Иако постојат мали несогласувања и пркосења меѓу нив, неизмерни се заемната почит и љубов која е сеприсутна. Постојни се каењата на двете жени за судбината што им ја наметнал животот во овие тешки услови на преживување и немањето можност Атице да оформи сопствена фамилија низ годините. Тоа не ја спречува да ги демонстрира својата дружељубивост и игривост со децата на сосе-

дите, имплементирајќи ги своите неискористени мајчински квалитети и потенцијали.

Атице е гостопримлива и добродушна. Таа е полиглот, со оглед на тоа што говори пет јазици. МЕДЕНА ЗЕМЈА, всушност, претставува еден поглед на животот на трудољубивата пчеларка низ четири годишни времиња. Таа ретко употребува скафандер, што е чинител кој сам по себе сведочи за некаков заемен пакт за ненапаѓање меѓу пчелите и Атице, чија беспрекорна грижа за пчелите е доказ за посветеноста да се одржуваат во живот улиштата во планинските карпи и да

се овозможат идеални услови за пчелите да може да произведат квалитетен мед, кој таа го продава во Скопје. Постои некаков хармоничен соживот меѓу Атице и пчелите во природата, некаква идилична балансираност меѓу човекот, животните и природата. Своевидно, филмот го романтизира овој исчезнувачки начин на живот кој го води осамената Атице, која иако е субјект на делото, забележливо е дека сака интеракција со луѓето и ужива во неа. Во филмот се вметнати и сцени од посетата на скопските пазари, за да се долови хероината во урбаниот свет, позиционирана до панкер со „четка“ во автобус или во процесот на купување фарба за коса од пазарче и при најразличните интеракции за продавање на медот.

Нејзината мајка Назифе речиси неподвижно седи на креветот низ целиот филм. Таа има оштетен вид и слух, знае да ја демонстрира својата нервоза преку ритмичкото движење на ногата, свесна дека ја измачува и кочи во животот својата ќерка со грижата што е обврзана да ѝ ја нуди. Нејзиниот сопруг во минатото не ги прифаќал стројниците кои доаѓале за раката на Атице, што било причинител принципот на бел коњ да не дојде до нејзината колиба. Тоа не значи дека Атице нема да го чека, со отсутен поглед во празно, покрај запалениот оган во печката, среде немилосрдната зима.

Наспроти Атице, дружељубивата жена што станала жртва на животот во изолација, без струја и вода, во трошна куќа, грижејќи се за својата закрепостена мајка, хранејќи ја, капејќи ја и дружејќи ја, преживувајќи во овие сурови услови, во вториот чин на филмот доаѓа фамилијата што се доселува покрај неа со својата камп-приколка, седмочлено семејство со пет деца, чиј живот комплетно е на-

двор од контрола, забележливо при односот со добитокот и меѓусебниот третман, кој е уловен на камера. Во една сцена децата имитираат борачи-пеливани кои ги погледнале на панаѓур, што говори дека тие ги повторуваат согледаните практики меѓу возрасните, па затоа Атиџе ги подучува да даваат нега кон животните, а не удари. Во една сцена, бунтовниот син не смета дека аспирација во животот треба да биде алчноста на родителот и покажува знаци на здраворазумност и правичност, со кои, доколку ги поседуваа неговите родители, немаше да ескалираат работите и да се наруши балансот во природата. Нивните две семејства веќе се впрегнати во постоеен анимозитет, донесувајќи го потребниот агенс на конфликт во приказната. За разлика од отвореноста на Атиџе, втората фамилија со сомнеж приоѓа на документирањето, децата се кријат на почетокот, меѓутоа Атиџе им приоѓа и си игра со нив, за подоцна екипата сниматели што била прифатена како член од фамилијата на Атиџе да биде прифатена и од соседите кај кои потребата за покажување и пофалба на своите достигнувања овозможува да се добие потребната противтежа во филмот. Очигледно е дека оваа фамилија ги пружила нозете многу подалеку од таму кај што им достигнува чергата, загрозувајќи го животот на најмладите, кои се изложени на овие услови од секакви заболувања и доловена е сцена со давење на едното од нив. Во друга сцена, убод од пчела добива и најмалото од нив, кое едвај има проодено, а силата на сопругата е неизмерна во кадрите во кои го турка

камионот. Покрај комичноста на одредени ситуации, филмот знае да прикаже и невообичаени сцени од колоквијалниот живот, ситуации на живот и смрт, како што е пораѓањето на телето од страна на детето или пак ставањето облоги на повредата на лицето на Назиџе. Дефицитот на вредности станува очигледен и при користољубивата постапка на соседите во одгледувањето на пчелите, љубоморни на успешното менаџирање на Атиџе, меѓутоа – не поседувајќи ги нејзините исклучителни пчеларски квалитети, способности и вештини на танц со пчелите. Дури и може да се повлече една очигледна паралела меѓу хиерархијата на ликовите и пчелите, поистоветувајќи ја мајката Назиџе како матица на ројот пчели во улиштето, Атиџе една од пчелите што се грижат за својата матица и соседите трутови коишто го напаѓаат соседното улиште, нарушувајќи ја хармонијата. Филмот содржи една срцепарателна инстанца, која директно го зграпчува во дланка срцето на секој гледач и не го пушта сè додека не се запраша каква ќе биде судбината на овие ликови, чиј живот еднаш засекогаш ќе се промени.

Лето: кршење на законот на природата

Филмот нема класичен негативец, сублимиран во некој од ликовите. Антагонистот е сиромаштијата, која присилува луѓето да ја дисбалансираат природната рамнотежа и да го нарушат соодносот воспоставен меѓу производителите и произведувачите, кој Атиџе најдобро го оформува во клаузулата



Сцена од филмот

изговорена на пчелите: „Пола за мене, пола за вас“, односно таа зема половина од создадениот мед и остава половина за нив, за да ја преживеат суровата зима. Не баш сите ликови се придржуваат до ова непипшано правило на природата, сметајќи дека со кршењето на овој природен закон, нема да имаат реперкусии. Можеби тие не, меѓутоа сите преостанати жители ќе ги сносат последиците. Штом Атице ги согледува човечката свирепост и алчност при прекршувањето на нејзиното правило, таа се обидува да ги спаси сопствените пчели и повторно да ја воспостави рамнотежата во природата, наспроти целите на нејзините соседи, кои се водени од ненаситни побуди и брза заработка, која не е можна во рамките на законите на природата.

Законот на пчеларството гласи: „Земји пола, остави пола“, што прераснува во мото на филмот. Мед има доволно и за луѓето и за пчелите, па затоа постои ова правило, бидејќи пчелите иако создаваат доволно мед за да има за човекот, потребен им е и на нив, за самите да се прехранат. Доколку нема доволно за нив, настанува сеопшто безредие. Тие ги напаѓаат пчелите во другите сандаци, се борат со нив, ги убиваат и им го јадат медот, како што беше илустрирано во еден крупен план, во кој беше доловена оваа борба за живот и смрт меѓу две пчели.

Кога само еден од нас ќе го прекрши правилото на природата – сите ја плаќаме цената. Тука лежи метафората на балансирањето на светот, која блика од срцевината на филмот. Доколку луѓето не би биле лакоми, со непочит кон богатите што еднакво ги заслужуваат преостанатите, кои бесрамно ги земаат својот дел и делот што им припаѓа на другите, од расипнички профитерски побуди (без да се размисли за каузалните последици од нивните пакосни дејанија), не би биле доведени во ситуација да ѝ робуваме на сиромаштијата, додека некој друг се богати од туѓ труд. Затворен е овој магичен круг на пропаста, но некаде мора да се стави крај, да се прекрши, со цел да се излезе од редундантниот тек на пропаста. Дисеминацијата меѓу пчелите многу лесно може да се преслика и меѓу луѓето. Човекот, впуштен во опортунистичка наезда да биде подобар од конкуренцијата, по секоја цена, доведува до ова подло поматување на вредносниот систем, кој ладнокрвниот капитализам не го распознава, бидејќи тој ја слави алчноста на надмените кариеристи, наградувајќи ги користољубивите дејанија. Ова е големата поука која филмот индиректно ја носи на свој грб, која се заборава во миговите кога гледачите во понеделник ќе бидат искушени да ги задоволат своите амбициозни побуди на сметка на туѓата пот. Ова е алегоричен филм за тоа како живееме и како грешиме.

Од еколошки аспект, МЕДЕНА ЗЕМЈА е дело за преискористување на природните ресурси. Алчноста ги води соседите да се снабдат со прекумерна количина мед од пчелите, притоа уништувајќи го нивното живеалиште. Уште при насилниот третман на нивниот добиток ја забележуваме негрижата кон животинскиот свет, кој сакаат да го искористат, без да врачат љубов и нега за возврат, по што ќе следува соодветната поетична казна за нивното свирепост и негрижливо однесување. Филмската екипа нема каснување од пчелите на Атице, затоа што грижата од нејзина страна е беспрекорна и тие не се провоцирани или заплашени за да се бранат, што не е случајот со пчелите на соседите, на кои им се одзема медот за преживување, кои револтирано ги повредуваат сите што ќе им се доближат. Тоа е уште една индикација во која природата навестува дека е во дисбаланс, но човечката вообразеност не може да го регистрира нејзиниот плач.

Во 2007 година масовно се прошири загриженоста од синдромот именуван „Colony collapse disorder“, при што огромен број пчели ја напуштаат матицата, со преостанат мед за младите и исчезнуваат од улиштето. Наведени фактори за оваа епидемија се: подлегнување на најразлични паразитски инфекции, неухранетост, генетски фактори, пад на имунитетот, невозможност за ширење полен во природата, употреба на пестициди и промена на начините на одгледување на пчелите. Со самото процентуално зголемување на умирањето и исчезнувањето на пчелите, ударот којшто ќе го претрпи земјоделството е завиден. На тој начин, МЕДЕНА ЗЕМЈА се вклопува во ова алармантно осакатување на природата, при што човечкиот фактор е директно засегнат и во причинување на оваа катастрофа и во носењето последици од неа. Кога пчелите умираат, тоа е јасен индикатор дека нешто не е во ред со природата.

Есен: визуелна поезија без струја и вода

МЕДЕНА ЗЕМЈА е структурално симплифициран со цел да наликува на модерна бајка со силно дидактичко начело. Меѓутоа, за да бидат илустративни проблематиките кои се разработуваат, потребно е значенската содржина да биде спакувана во супериорна форма, што е еден од двата адута во техничката подготовка на филмот. Низ приказот на визуелната поезија, реализирана преку кинематографијата работена од Фејми Даут и Самир Љума (кои имаат огромно филмско знаење стекнато како асистенти на камерманите на бранот на најквалитетните модерни домашни филмски остварувања), многу лесно се одзема здивот кога првпат ќе

се погледнат кадрите во ентериерот на куќарката на Атиџе, кога снопот дневна светлина продира низ прозорецот врз неа, а нејзината мајка е во сенка на креветот, наликувајќи на уметничка слика. Преку ден природното светло кое продира во ентериерот изнудува одличен контраст, а ноќното снимање е изведено на свеќи, затоа што нема електрична енергија и со зголемен ИСО-сензитивитет на сензорите на ДСЛР-уредите на никон и канон со кои е снимен филмот, се уловуваат овие кадри. Печката ја задимува просторијата и дава дополнителна текстура на фотографијата, меѓутоа нема оцак и шири јаглерод диоксид во собата, кој со постопано вдишување предизвикува зашметување, па затоа ентериерот е сниман на смени. Екипата била составена од режисерите и двајцата сниматели-кинематографиери кои кампувале во шатори во дворот, со ресурси за три дена во лето и невозможни услови за снимање во зима. Овие тешки услови на снимање подразбираат да се носи со себе што е можно полесна опрема, бидејќи не само што е тесен просторот за снимање на ентериерите, туку има и доста пешачење на опасен предел во филмот, кој не може да се сними со гломазни уреди. Почнато е да се снима со Никон Д810 и Д800, па подоцна е употребен Никон Д5 со драстично подобри перформанси. Употребени се дронови на почето-

кот на филмот, меѓутоа донесена е одлука да се снима на рака, што е мудро решение, затоа што треба да се состави филм за интимноста на приказната, а не репортажа за природна убавина. Употребата на осмо-стабилизаторите е минимална, камерата е фиксирана само во ентериерите, а надвор се цели на доловување на пристапот „синема верите“ со помош на рачно снимање во сцените, во чекор со протагонистите, кое дополнително додава на автентичност. Секој следен уловен кадар од секојдневјето само ја надградува прекрасната визура од ентериерите, изградена со врвно мајсторство и без разлика дали е во прашање широкиот план на минускулниот човек наспрема гигантната природа, протекувањето на емоциите во крупните планови или портретирањето на стоицизмот на Атиџе во соочувањето со предизвиците, нејзината посветеност и истрајност, овие слики говореа со илјадници зборови.

Баш поради јаснотијата на монументалната фотографија, овој филм ја анулираше потребата од наратор на делото. Тоа значи дека МЕДЕНА ЗЕМЈА не е класичен „токинг хед“ документарен филм, составен од низа интервјуа и нарации. Кога било почнато снимањето на филмот, немало јасна визија кон што ќе се цели, бидејќи екипата не го разбирала јазикот на кој говорат ликовите во филмот, па затоа

Сцена од филмот





Сцена од филмот

ги следеле во чекор активностите на Атиџе. Монтажерот и продуцент Атанас Георгиев се има водено од визуелните прикази на делото, врз чија основа има создадено една конститутивна целина со извиструено течение од 400 часа снимени во период од три години, за кога ја добиле транскрипцијата на дијалозите само за да се продлабочи значењето на оваа творба. Со помош на овој редослед на напннатата драматуршка поставка на елементите, се овозможува документарниот филм да излезе надвор од рамките на својот „флај-он-д-вол“ фах и структурално да наликува на игран филм, што е извонредно достигнување за едно конзистентно и целесообразно дело, изградено врз подлогата на механизмите на наративниот игран филм, со протагонисти, антагонисти, експозиција, заплет, конфликтна ситуација и разрешница. Оправдано е појавата на недоверба кон екипата составена од двајцата режисери, кинематографи, монтажер и тон-мајстор, дали ги имаат нарушено светите правила на документарниот филм и интервенирале во животите на своите набљудувани субјекти, провоцирајќи интеракции за да се насочи делото кон посакуваната фикциона структура, манипулација која што е недозволена во документарниот опсервациски филм. Меѓутоа, самиот филм е сведок дека постојат луѓе како соседите на Атиџе, кои не се интересираат за правилата на нештата кои ги засегнуваат сите. Сомнението се јавува затоа што толку многу се доближува до структурата до игран филм, така што не е верно колку добро е контролирано насочувањето на приказната во монтажата, а сепак е доловена своевидната реалност во рамките на документарниот филм. Ова правило е поставено

со цел да се избегне пропагандистичко извртување на вистината за протрнување на нечија политичка агенда преку творбата, која краде од естетската вредност на самото дело, а кое треба да ѝ служи на уметноста, а не на некаква си пропагандистичка доктрина. Меѓутоа, секаков вид манипулирање на материјалот е оневозможен, кога не се знае јазикот на кој говорат ликовите. Може да се избере што ќе се снима и прикаже во делото, но кога се поседува материјал од сто снимателски денови, ќе излезат на површина значајни ситуации од сечиј живот, колку монденски и да изгледа на прв поглед. Меѓутоа, поголемата дилема што се јавува кај документаристичката екипа е таа тенка линија помеѓу опсервацијата наспроти моралната обврска како човечки битија. Сомнеж може да се појави дека со самото присуство филмската екипа ќе влијае врз исходот на одредени меѓусебни релации, кои иако се прифатени како делови од фамилијата на протагонистите, во функција на нивната дејност, тие се само гости во овој предел, а ликовите мора да научат да преживеат како што знаат и умеат, бидејќи тие ќе продолжат да живеат таму по исклучувањето на камерите. Најголемата етичка и морална дилема е дали да интервенираат додека ја евидентираат во објектив неправедноста со сечењето на дрвото на кое живеат пчелите или пак во давењето на едно од децата на соседите. Во тие ситуации екипата одлучува да не се меша, затоа што не е нивно место да интервенираат, што можеби изгледа како нехуман потфат, но за да се зачуваат легитимитетот на делото и довербата на гледачите, потребно е да се направи таа нечовечка жртва за уметноста. Со средствата добиени како парична награда за филм во

развој во Сараево, екипата има купено кука со струја и вода во околното село за Атиџе, кај што престојува дел од нејзината фамилија и пријатели, а на семејството на соседите му е подарен џипот со кој екипата одела до непристапните предели во зима, така што тоа е среќниот крај на самото дело, кој се одвива во реалноста.

Музиката на филмот ја работи бендот „Фолтин“, која е забележлива на влезот и излезот на делото, што е сосема валидно решение, затоа што нема потреба да засилува некое дејствие во средиштето на филмот, затоа што доволно силни се емотивните квалитети кои ќе ги побудат кадрите, во оваа осаменичка борба за преживување во домашните планини.

Зима: една тегла „медена земја“ на филмскиот пазар

МЕДЕНА ЗЕМЈА е дебитантски долготражен филм на Тамара Котевска и Љубомир Стефанов, кои претходно имаат снимено по неколку различни играни и документарни краткотражни остварувања, но овој филм ја крунисува нивната соработка, затоа што двајцата успеаат да постават на нозе едно уникатно остварување во кое го имаат најдено совршениот субјект, кој со својата отворена соработка им дозволува нивното набљудувачко око да улови зачудувачки сцени од животот на Атиџе. Секој кадар е пресметан и си го заслужува своето место во делото, а со тоа го задржува и будното внимание на секој гледач, кој штом ќе се запознае со главните ликови, останува со нив до крајот на делото. Конкурентноста на филмот на светско ниво е валидна, затоа што денешниот модерен светски документарен филм, иако е снимен со добри камери и дронави, боледува од својата шупливост, потпирајќи се строго врз една и единствена идеја, која е развлечена до напукнување, сметајќи дека харизмата на протагонистите е доволна да се снимат долготражен филм, да се натрупа со излишна секвенција на сцени кои го застрануваат делото, правејќи го неконзистентно, експлоатирајќи нечија животна приказна или пак глорифицирајќи ја, губејќи секаква објективност, нудејќи примероци спакувани во исполпана амбалажа убава за око, но без нутриционистичка вредност за мозокот. МЕДЕНА ЗЕМЈА не боледува од ниту една од наведените болести на модерниот документарен филм. Во филмот недостасуваат повеќе сцени меѓу Атиџе и населението на селото, интеракција што ќе открие повеќе за нејзиното минато, не само сцената од панаѓурот на Ѓурѓовден, чисто колку да се установаат условите во кои се живее и бега од ова село, да се овековечи некаква конверзација која ќе ја прошири приказната, ќе ја прикаже картографијата

или ќе евидентира од каде доаѓаат соседите и зошто баш тука се закотвуваат, меѓутоа, од друга страна, пак, тогаш ќе се нарушат изолираноста и отсеченоста на приказната и ќе се изгуби превезот на мистеријата. Тогаш постои опасност филмот да наतेжне врз социоекономските причинители за детериоризацијата на селото, наместо да го доближи вниманието на гледачот до една интимна приказна од секојдневјето на Атиџе и да ги задоволи неговите воајерски привилегии. Секое вообличување може да ја наруши оваа внимателно изградена структура. Филмот покажува наместо да кажува, што е особина што најмногу се цени во филмската уметност.

Забележливи се никулци од творбите на скандинавскиот филмски великан Ингмар Бергман, засадени во кадрирањето на МЕДЕНА ЗЕМЈА, особено во сцените на бркањето на дивите животни со пламениот факел на протагонистката и искачувањето на планините заедно со детето на соседот. Филмот допира и до експанзивната иранска кинематографија со проникливоста во колоквијалниот живот и постојните морално конфликтни ситуации во социјалниот реализам, предмет на делата на Абас Киаростами, Мохсен Макмалбаф и Јафар Панахи. Неизбежни се и компарациите со модерниот романски натурализам или пак со еден своевиден бајковиден италијански неореализам, потхранет со силна еколошка алегија. Доколку ја земеме предвид автодеструктивноста на животната средина, водена од човечката алчност, паралели може да се повлечат и до ЛОРАКС на д-р Сус, меѓутоа ако се земе како императив штетата што им се наноси на пчелите, тогаш филмот мора да се спореди со документарецот КОЛОНИЈА од 2009 година во режија на Картер Ган и Рос Мекдонел, во кој американски пчелари се обидуваат да се справат со феноменот на исчезнување на пчелите и да ги одржат во живот нивните улишта, на кои им е потребна помош од властите, затоа што последиците може да бидат катастрофални за човештвото. На истата тема во 2009 година се појавува уште еден доку-



Сцена од филмот



Сцена од филмот



Сцена од филмот

ментарен филм: ИСЧЕЗНУВАЊЕТО НА ПЧЕЛИТЕ во режија на Марјам Хенеин и Џорџ Лонгворти, со Елен Пејц како нараторка. Во него се фрла поглед на економските, политичките и еколошките импликации од исчезнувањето на пчелите, се прикажува состојбата на агрокултурата денес, се потенцира поврзаноста на човекот со природата и се нудат солүции кои се применливи во секојдневниот живот за да се зачува екосвеста. Во 2012 година режисерот Маркус Имхоф патува во Калифорнија, Швајцарија, Австралија и Кина за да ги спореди различните начини за справување со болестите кои ги убиваат пчелите во филмот ПОВЕЌЕ ОД МЕД, посочувајќи го капитализмот како причинител број еден за екстинкцијата на пчелите. Филмот го цитира Алберт Ајнштајн, кој говорел дека четири години по исчезнувањето на сите пчели ќе изумре човештвото, затоа што нивната полинација е заслужна за една третина од храната во светот. Во Кина во филмот може да забележиме дека поради тоа што нема пчели, самите луѓе пренесуваат полен на цветот на јаболката.

Без разлика дали ќе се спореди со еколошките околности на документарните филмови 11-ТИОТ ЧАС или пак НЕУДОБНАТА ВИСТИНА – МЕДЕНА ЗЕМЈА на ниту едно друго место немаше да биде снимен под овие тешки услови и немаше да изгледа онака како што изгледа. Фестивалскиот живот овој филм го започна на престижниот „Санденс фестивал“, фестивал од највисок ранг, каде што освои три награди (за најдобра кинематографија, награда од жири и за најдобар интернационален филм), а потоа освои награди на фестивалите во Сарасота, Монтклер, на „Докс Барселона“, на „Док Авив“, во Беркшир, „Милениум докс агенст гравити“ и „МакеДокс“. Рецепцијата на филмот е различна во сите држави, меѓутоа пораката што ја шири филмот е универзално разбирлива. Во Хонгконг гледачите се поврзуваат со самотијата на главниот лик, во Њујорк ги препознаваат канците на капитализмот и човечката

алчност, а во Швајцарија просечните гледачи се на годишната возраст на хероината на филмот. „Неон“ е компанијата што ги откупи правата за дистрибуција на филмот во САД, овозможувајќи неколку недели да се најде на американските киноплагани, со постепено проширување од десетина киносали неделно, достигнувајќи цифра на педесетина киносали, со постепено откривање на филмот од потенцијалната публика и достигнувајќи го врвот на посетеност во шестата недела од неговото прикажување. Дали беше максимално искористена побарувачката на филмот по позитивните рецензии од извиканите филмски критичари и дали доволно маркетинг и лобирање се спроведоа за филмот на американско тло, се прашања што бараат соодветен анализа. Филмот ќе биде годинешен претставник на државата во категоријата „Оскар за интернационален филм“, со потенцијална можност дополнително да се избори за номинација во категоријата за најдобар документарен филм. Филмот е сериозен конкурент и за Европските филмски награди, односно популарниот „Европски оскар“. Прашањето е колку „Неон“ ќе се заангажира да го промовира филмот во трката за Оскарот со одвоените милион долари за таа цел и намена, или цврсто ќе застане зад своите миленичиња кои им заработија милиони: АПОЛО 11 и НАЈГОЛЕМАТА МАЛА ФАРМА?!

МЕДЕНА ЗЕМЈА е еден од најквалитетните домашни документарни филмови коишто некогаш биле снимени во историјата на домашната кинематографија. Филмот е способен да ги заинтригира, насмевне, револтира, расплаче и восхити сите гледачи со секој одмерен кадар. Ова е документарен филм нанижан по дезен на играна форма, кој во себе содржи една силна универзална порака, за која не е потребен превод за да биде разбирлива на сите јазици и култури. Кадрите говорат, а гледачот треба само да го сослуша револтот на природата, инициран од човечката алчност, во суровата борба за преживување... Ќе дојде ли пролет за Атице...?

Д-Р АТАНАС ЧУПОСКИ

ЧЕТИРИ ДЕЦЕНИИ – УЧИЛИШТЕ ЗА ФИЛМСКАТА УМЕТНОСТ

– за 40. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола –

Најреномираниот домашен филмски фестивал – *Интернационалниот фестивал на филмска камера „Браќа Манаки“* достоино го прослави својот јубилеј – 40 години од постоењето. Имено, повеќегодишниот раководен тим на фестивалот, предводен од уметничкиот директор Благоја Куновски-Доре и директорот Евгенија Теодосиевска-Гена, реши јубилејот да го одбележи на најубав можен начин: без непотребна помпа и патетика, туку како што тоа впрочем на овој фестивал се прави со години – со ставање акцент на филмот и филмските автори. Оттаму, во Битола годинава, како и во изминативе години, повторно главни „свезди“ беа луѓето зад камерата. Годинава таа чест ја имаа американскиот директор на фотографија Едвард Лакман и неговиот грчки колега со постојана адреса во Париз, Јоргос Арванитис. И додека во последнава деценија стана практика на фестивалот да пристигнува барем по една актерска свезда, најчесто актерка со светско реноме (Дерил Хана, Викторија Абрил, Изабел Ипер, Жулиет Бинош, Кетрин Денев, Клаудија Кардинале), овој пат отсутствуваше и тој сегмент, па честа на „филмска свезда“ заслужено ја одбрани германскиот режисер од турско потекло, популарниот Фатих Акин, заедно со неговиот постојан директор на фотографија, Рајнер Клаусман, чест гостин на битолскиот фестивал. Покрај Акин, како претставник на *Европската филмска академија*, гостин на фестивалот беше уште едно големо режисерско име, ирскиот сценарист и режисер Џим Шеридан, автор на филмовите *МОЕТО ЛЕВО СТАПАЛО* (MY LEFT FOOT, 1989), *ВО ИМЕТО НА ТАТКОТО* (IN THE NAME OF THE FATHER, 1994), добитник на „Златна мечка“ во Берлин и *БОКСЕР* (BOXER, 1997), сите со Дениел Деј Луис во главната ролја. Честа пак на македонската кинематографија ја одбрани композиторот Љупчо Константинов, кому *Друштвото на филмските работници на Република Македонија* му ја додели традиционалната награда „Голема свезда на македонскиот филм“.

УДК 791.65.079:778.53(497.784)(060.91)
Кинопис 55-56(30), 2019



Од отворањето на Фестивалот

Официјална програма

И годинава, како што впрочем тоа се случува години наназад, разбирливо, најквалитетна програма на фестивалот – онаа што секогаш привлекува најголемо внимание – е официјалната програма во која директорите на фотографија конкурираат за „наградата за најдобар кинематографер“, односно за наградата „Златна камера 300“. Таквиот статус на оваа програма делумно се должи и на воспановената практика на селекторот, веќе спомнатиот филмски критичар Благоја Куновски-Доре, филмовите за оваа селекција да ги бира исклучиво на најзначајните и најголемите филмски фестивали во светот, во Кан, Берлин, Венеција, Торонто, Карлови Вари... Проверената формула и годинава беше успешна, па така во официјалната селекција за оваа програма беа прикажани дванаесет остварувања, сите со завидни естетски квалитети.

Фестивалот беше отворен со последниот филм на шпанската режисерска звезда, Педро Алмодовар, БОЛКА И СЛАВА (DOLOR Y GLORIA), кинематограферско ремек-дело на директорот на фотографија Хозе Луис Алкаин, претходен лауреат на фестивалот, добитник на „Златната камера 300“ за животен опус, кој исто така беше присутен во Битола.

БОЛКА И СЛАВА, без сомнение, е најличен филм на Алмодовар досега, речиси автобиографска приказна за остарениот филмски режисер хомосексуалец кој со години тагува по загубената љубов од младоста, притоа испреплетувајќи ги сеќавањата од сиромашното, но среќно детство. Во особено тешката улога на режисерот импресивна ролја оствари шпанската актерска звезда, чест гостин во филмовите на Алмодовар – Антонио Бандерас, за што беше награден во Кан, а во особено импресивна епизодна ролја во улогата на мајката на режисерот блесна актерката која е исто така заштитен знак на неговите филмови – Пенелопе Круз.

Следуваа БЕДНИЦИ (LES MISÉRABLES), на францускиот режисер Лац Ли, експлозивна, акциска, но истовремено и изворедно психолошки изнијансирана драма за судирот на полицијата со тинејџерска банда од сиромашно предградие на француската престолнина. Повредата на еден од тинејџерите од страна на полицијата е повод за немилосрден одмазднички напад врз полициската патрола која, за да преживее во суровото гето, исто така мора да биде немилосрдна. Во градењето на извонредниот ритам на филмот што кулминира кон крајот на приказната, не мала улога, разбирливо, има ди-



Претседателот Пендаровски му ја врачува наградата на Едвард Лакман

ректорот на фотографија Жилијан Пупар, а филмот, не случајно, беше награден од жирито во Кан.

СИНОНИМИ (SYNONIMES), француско-израелско-германска компродукција на режисерот Надав Лapid и директорот на фотографија Шаи Голдман, годинашниов победник на „Берлинале“, е филм што на сугестивен начин ја раскажува анархофилската приказна за млад Израелец кој емигрира од својата земја во Париз, во обид да го потисне сопствениот национален идентитет обременет со милитаристичко минато, а за таа цел оди дотаму што се обидува да го заборави и својот мајчин јазик, но останува разочаран кога сфаќа дека и во новата средина се соочува со барањата на државата да изгради нов државен идентитет, што е особено импресивно прикажано во сцената кога емигрантите, кандидати за државјанство, ја учат француската химна. Авторскиот тандем во СИНОНИМИ, преку невообичаени изразни средства и експерименти со формата на филмскиот израз, се обидува да проговори со делумно неконвенционален филмски јазик што ѝ дава одредена привлечност на оваа, и според содржината – нековенционална, но и според формата – нековенционално раскажана филмска приказна.

Бразилската филмска мелодрамска епопеја НЕВИДЛИВИОТ ЖИВОТ НА ЕВРИДИКА ГУЗМАН (A VIDA INVISÍVEL), во режија на Карим Ајнуз, работена според истоимениот роман на Марта Батаља, беше наградена со најголемата награда од официјалната конкуренција – „Златната камера 300“ за извонредното кинематограферско остварување на директорот на фотографија, Французинката Елен Лувар. Филмот, чиј наслов во оригинал е НЕВИДЛИВ ЖИВОТ и кој ја доби наградата „Извесен поглед“ во Кан, ја следи животната приказна на две неправедно разделени сестри од младоста до староста. Едната од нив е Евридика Гузман, која живее живот под друг идентитет во мегалополисот Рио де Жанеиро. Дури на крајот на филмот, кога едната сестра веќе не е меѓу живите, филмската напација ги поврзува патиштата на потомците и го расплетува сложениот заплет на филмската приказна.

СВИРКАЧИТЕ (LA GOMERA), романски гангстерски трилер, работен по сценарио и режија на Корнелиу Порумбоју, ја раскажува приказната за поврзаноста на романската и шпанската мафија преку тајниот „свиркачки“ јазик од Канарските Острови. И покрај импресивната фотографија, дело на кинематограферот Тудор Мирча, кој беше при-



Алкаин на отворањето на фестивалот

Фестивалското жири (2019)



сутен на фестивалот, филмот сепак не успеа да се отргне од шематизираната нарација карактеристична за жанрот.

Исландската психолошка драма карактеристична за скандинавскиот свет, БЕЛ, БЕЛ ДЕН (HVIÐUR, HVIÐUR DAGUR) на еден од водечките исландски режисери Хлинур Палмасон, преку извонредната фотографија на младата кинематограферка Марија фон Хаусволф и импресивните островски пејзажи, ја раскажува приказната за љубовта, довербата, неверството и пријателството, раскажана од гледна точка на главниот лик во филмот, остарениот полицаец Ингимундур.

Прочуената полска кинематограферка Јоланта Дилевска, лауреат на „Браќа Манак“ од пред неколку години, и годинава ни го демонстрираше своето супериорно визуелно мајсторство, за кое, за чудо, остана ненаградена од жиријот во Битола, доби само т.н. „посебно признание“, низ мултинационалната копродукција, филмот на казахстанскиот режисер од руско потекло Сергеј Дворцевој, насловен според главниот лик АЈКА (АЙКА). Со динамична камера од рака, во „догме неореалистички“ стил, авторскиот тандем Дворцевој/Дилевска, во овој филм исклучително успешно, преку ликот

на Ајка, за кој актерката Самал Лесламова беше наградена за најдобра актерска креација во Кан, го прикажува животот на маргинализираната емигрантска киргистанска заедница во метрополата Москва и низ цела Русија. Во овој филм камерата на Дилевска успева да ги визуелизира сите психосоцијални нијанси вткаени во извонредното сценарио на Дворцевој, напишано во соработка со Генadiј Островски, а кулминативна точка на филмската приказна секако претставува продажбата на сопствената рожба за да се сочува голиот живот.

Италијанскиот филм ПИРАНИ (LA PARANZA DEI BAMBINI), кој доби „Сребрена мечка“ за сценарио на годинешново „Берлинале“, визуелно многу успешно, благодарение на искусниот директор на фотографија Даниеле Чипри, ја раскажува приказната осмислена од младиот режисер Клаудио Џованези, за тинејџерската мафија во Неапол. Сепак, и покрај одличната фотографија и актерска игра, солидната режија и наградениот сценарио, не може да се избега од впечатокот дека е прикажана стилизирана, артифициелна приказна за неаполското подземје.

Нејзин контрапункт, без сомнение, беше дебитантскиот филм БИКОТ (БЫК), на рускиот режисер

Јоргос Арванитис со наградата





Борис Акопов, автор и на сценариото. Преку визуелното мајсторство на директорот на фотографија, младиот Хлеб Филатов кој беше гостин на фестивалот и преку ултрареалистичното прикажување на млада криминална банда од осиромашено московско предградие во деведесеттите години на минатиот век, по распадот на Советскиот Сојуз, авторите на филмот креираат исклучително силна, пренабиена со емоции, со мелодрамски елементи, приказна за растроеното руско општество во ерата на претседателот Борис Елцин. Оттаму, по трагичното финале на филмот, тој не случајно завршува со документарна снимка на Елцин, кој на телевизорот на протагонистите, но и пред целата руска јавност, на дочекот на 2000 година и новиот милениум, ја најавува својата оставка.

ЖАЛИМЕ ШТО ВЕ ПРОМАШИВМЕ (SORRY WE MISSED YOU) е уште еден во низата социјално ангажирани филмови на британскиот режисер Кен Лоуч, чие сценарио е дело на неговиот долгогодишен соработник Пол Лаверти. На Фестивалот во Кан, режисерот Кен Лоуч се појавил со раката во гипс и изјавил дека тоа е неговиот последен филм кој учествува на фестивали. Директор на фотографија е искусниот кинематографер Роби Рајан, но како и во другите филмови на Кен Лоуч, визуелна-

та компонента на филмот ѝ е подредена на филмската приказна, овој пат за четиричлено семејство од пониската средна класа кое едвај врзува крај со крај во безмилосното современо британско капиталистичко општество. Според проверениот рецепт на Лоуч, и во овој филм натуралистичката наратива која се задржува и на навидум неважните детали го постигнува посакуваниот ефект – ја презентира општествената стварност во Британија од гледната точка на деклариран левичар. Тоа, се разбира, не ја намалува вредноста на неговите филмови, а тоа важи и во овој случај, каде што, со степенот на тензиичност и емоции што ги споделуваат главните протагонисти, таткото, мајката, синот, ќерката и работодавецот, филмот несомнено успева да ја оживее британската реалност. Неговиот отворен крај само го потцртува тоа.

Уште едно извонредно дело на младиот германски режисер Јан Оле Герстер, по неговото деби О, МОМЧЕ (OH, BOY, 2012), по седум години пауза, е ЛАРА (LARA), исклучително режирана суптилна психолошка драма во која, преку главниот лик, средовечната Лара која бргу се приближува кон староста, успешна деловна жена во пензија, но неуспешен пијанист во младоста, е претставена нејзината психичка состојба на денот кога полни ше-

есет години, ден во кој нејзиниот син треба да одржи соло концерт на пијано и да се потврди како музичар. Суптилната камера на директорот на фотографија Франк Грибе, уште еден поранешен лауреат на битолскиот фестивал, како и стрпливо водената нарација што опфаќа временски период од само еден ден, преку ликот на Лара и конфликтните ситуации со ближните, со луѓето од нејзиното непосредно окружување: синот, поранешниот сопруг, поранешниот учител по пијано, мајка ѝ, поранешните службенички, одлично ја отсликуваат душевната состојба на главната хероина соочена со сопствената ароганција, со стравот од староста и осаменоста, но и со обидот да се промени, особено по разговорот со некогашниот учител по пијано, кој, наспроти нејзиното уверување дека не била доволно талентирана, ѝ нагласува дека отсекогаш имала талент, но не и доволно посветеност, затоа што веднаш сакала да биде најдобра, по што таа сфаќа дека залудно ги напуштила часовите по пијано, нешто со што отсекогаш сакала да се занимава. Најдобра актерка на годинашниот фестивал во Карлови Вари беше токму актерката Корина Харфоух за улогата на Лара во истоимениот филм на Јан Оле Герстер.

Последниот филм во конкуренција за главната награда беше уште еден кански учесник, кинескиот криминален „ноар“ филм ЕЗЕРОТО НА ДИВИТЕ ГУСКИ (NAN FANG CHE ZHAN DE JU HUI), чиј наслов во оригинал гласи СРЕДБА КАЈ ИСТОЧНАТА ЖЕЛЕЗНИЧКА СТАНИЦА, дело на режисерот и сценарист Јинан Диао и директорот на фотографија Јинсонг Донг кој за својата исклучителна работа во Битола беше награден со „Сребрената камера 300“. Во депресивната атмосфера на кинеското подземје, главниот лик се обидува да се спаси од криминалната банда што го гони и притоа, среќавајќи галерија ликови по пат, се соочува со разни искушења, сè до трагичното финале на филмот.

Мастер-класови

Мастер-класовите се онаа специфика на „Браќа Манак“ што уште повеќе го одвојува од другите домашни филмски фестивали. Имено, мастер-класовите на овој фестивал се вистинско училиште на филмската уметност и предизвикуваат внимание не помало од официјалната програма. А секако, има и зошто! На тие мастер-класови лауреатите се претставуваат одблизу, ги споделуваат со публиката своите сеќавања за почетоците на својата кариера,

Мастер-клас на Едвард Лакман



за соработката со големите режисерски имиња, за тајните за кинематограферскиот занает. Во интимата на малата сала на Домот на културата во Битола, овие мастер-класови претставуваат единствено искуство за секој искрен филмофил. Оттаму, тие се веројатно и најпечатливиот миг на фестивалот, затоа што евентуално пропуштениот филм од главната програма може да се најде и од други извори, на други фестивали, а мастер-класовите на овие големи мајстори се уникатна можност за средба со нивната уметност, но како што рековме, и со тајните на занаетот.

Така, Ед Лакман, американскиот директор на фотографија што беше награден со „Златна камера 300“ за животен опус, кинематографер што соработувал со такви режисерски имиња како: Роберт Алтман, Тод Солонц, Пол Шредер, Стивен Содерберг, Вернер Херцог, Вим Вендерс, Ханиф Курејши, Улрих Сејдл, Мира Наир, Софија Копола и др., на својот мастер-клас се потсети на употребата на светлината кај своите учители: легендарниот шведски кинематографер Свен Никвист, снимателот на Бергман, италијанскиот маг на филмската фотографија Виторио Стораро и големиот американски директор на фотографија Роби Милер, сите неко-

гашни лауреати на битолскиот фестивал. Лакман нагласи дека тој ја преферира природната светлина и дека за него филмскиот јазик отсекогаш се однесувал на сликите, а не на зборовите.

И Лакман даде свој прилог во дебатата што веќе со години трае меѓу кинематограферите на фестивалот во Битола: дали е подобро да се снима на филмска лента или со дигитална техника? Се разбира, како и многумина пред него, и Лакман се определи за филмската лента, образложувајќи го тоа со фактот дека филмската лента низ изложеноста на светлината има поголема длабочина и поверодостојно ги прикажува боите затоа што дигиталната снимка е фиксирана на пиксели и затоа не го постигнува квалитетот на боите од зрнестата структура што ја поседува филмската лента, која, поради тоа што е поретка во осветлените кадри и погуста во деталите во сенка, ѝ дава особен емотивен квалитет на снимката направена на филмска лента.

Си спомена Лакман и за искуството со снимањето на документарниот филм на германскиот режисер Вернер Херцог во 1977 година, *LA SUFRIÈRE – OČEKUVAJŔKI JA NEIZBEJNATA KATASTROFA* (*LA SOUFRIÈRE – WARTEN AUF EINE UNAUSWEICHLICHE KATASTROPHE*), кога екипата снимала на островот

Мастер-клас со Љупчо Константинов





Мастер-клас со Фатих Акин и Рајнер Клаусман

Гваделупе на Карибите, на вулкански кратер што секој миг требало да еруптира, но поради храброста на Херцог и екипата се чувствувала безбедно.

Потоа се осврна и на режисерот со кој има најплодна соработка, американскиот режисер Тод Хејнс, за кого нагласи дека пред почетокот на снимањето изработува албум со фотографии поврзани со темата на филмот и им го дели на сите раководители на одделенијата, на тој начин илустрирајќи ги сопствените идеи поврзани со темата, но и со тогашната политичка, историска, демографска ситуација во регионот кој е предмет на интерес, како и достигнувањата во уметноста и мода од епохата што се обработува, но и филмскиот јазик актуелен во времето за кое филмската приказна раскажува, со што се конструира емотивната структура на филмот.

Во чест на лауреатот Лакман беше прикажан и филмот во режија на Тод Хејнс, КЕРОЛ (CAROL), кандидат за „Оскар“ во 2015 година, филм за невообичаената љубовна врска меѓу две жени од различни општествени класи во Њујорк кон средината на минатиот век, со Кејт Бланшет и Руни Мара во главните ролји, а според сценарио работено по романот на Патриша Хајсмит. Извонредната фотографија на Лакман, што одлично успева да ја до-

лови атмосферата во американската метропола од средината на векот, како и емотивната состојба на протагонистите, е уште една потврда за неговото тврдење дека отсекогаш го привлекувале приказни каде што ликовите се во судир со себеси и со општествената средина.

Мастер-класот на вториот лауреат за животен опус на годинашних „Браќа Манаки“, Јорго(с) Арванити(с), не предизвика помал интерес од оној на Лакман. И овој мајстор, која во својата богата кариера снимил повеќе од стотина филмови, а соработувал со големите режисерски имиња на грчкиот и европскиот филм: Дино Димопуло, Пантели Вулгари, Тонија Маркетаки, Михаел Какојани, Жан-Жак Адријан, Жил Дасен, Ранда Шахал Сабаг, Фолкер Шлендорф, Жан-Пјер и Лик Дарден, Марко Белокио, Ањешка Холанд, Горан Паскаљевиќ, Марко Ферери, Раду Михалеану, контроверзната Катрин Бреја, Амос Гитаи, Коста Гаврас и др., се потсети на своите почетоци кога храбро се одлучил да прекине со исплатливата кариера на снимател на реклами во Атина и да тргне во неизвесната авантура на снимање филмови со тогаш сосема младиот, непознат и бунтовен режисер Теодорос Ангелопулос, со кого потоа ќе сними повеќе од десет филмови, меѓу кои и добитникот на „Златната палма“ во Кан,

ВЕЧНОСТА И ЕДЕН ДЕН (MIA AIONIOTITA KAI MIA MERA, 1998). Со Тео Ангелопулос воведува и нов вид поетика во современиот грчки филм, која потоа влијае врз повеќе европски синеасти, долги кадри, често пати снимени во широки тотали и многу бавна филмска нарација карактеристична за арт-кино на Ангелопулос.

Во чест на лауреатот Арванити(с), во Битола беше прикажан еден од филмовите што ја означува плодната соработка со Ангелопулос, грчко-француската копродукција, филмот ПЧЕЛАРОТ (O MELISSOKOMOS), од 1986 година, чиј косценарист е проучениот италијански сценарист, соработникот на Фелини, Тонино Гвера, а во главната ролја на пчеларот Спиро гостува омилениот актер на Фелини – Марчело Мастојани. Повторно снимен со бавни и долги кадри и бавно темпо на нарацијата, филмот ја раскажува приказната за остарениот пчелар кој мора да тргне на пат низ рурална Грција со камионот пчели, за да се пронајде себеси.

Арванити(с) на мастер-класот истакна дека секогаш, при осмислувањето на фотографијата во филмот што треба да го реализира, тргнува од сценариото, а потоа во разговорите со режисерот го анализираат секој лик одделно и донесуваат одлука за тоа како ќе ја постават камерата, како таа ќе се движи и какво ќе биде осветлувањето, односно атмосферата во одредени сцени од филмот.

Голем интерес предизвика и мастер-класот на македонскиот композитор на филмска и театарска музика Љупчо Константинов, кој се потсети на почетците на својата музичка кариера на плажите во

родниот Охрид, но и на детската фасцинација од филмската уметност преку проекторот што го добил на подарок. Потоа се осврна на работата на филмот, со што остави неизбришлива трага во историјата на македонската кинематографија, компонирајќи ја музиката за филмовите ТУЛГЕШ (1977) на Коле Манев, ЦРВЕНИОТ КОЊ (1981), СРЕКНА НОВА '49 (1986) и ТЕТОВИРАЊЕ (1991) на Столе Попов, ЈУЖНА ПАТЕКА (1982) и НЕЛИ ТИ РЕКОВ (1984) на Стево Црвенковски, ХАЈ-ФАЈ (1987) на Владимир Блажевски, МАКЕДОНСКА САГА (1993) на Бранко Гапо, АНГЕЛИ НА ОТПАД (1995) на Димитрие Османли, ПРЕКУ ЕЗЕРОТО (1997) на Антонио Митриќески, ВРЕМЕ, ЖИВОТ (1999) на Иван Митевски и др. Во негова чест, во Битола беше прикажан филмот СРЕКНА НОВА '49, едно од најрепрезентативните дела на македонската филмска уметност.

Сепак, разбирливо, најголем интерес предизвика мастер-класот на популарниот германски режисер Фатих Акин, одржан заедно со кинематограферот на поголемиот дел негови филмови, Рајнер Клаусман, кој, заради големиот интерес, мораше да биде префрлен во големата сала на Домот на културата. Духовитите Акин и Клаусман се потсетија на почетоците на својата професионална соработка, кога Клаусман веќе бил прочуен кинематографер, а Акин млад актер во филм на свој пријател, за нивниот прв заеднички филм СОЛИНО (SOLINO, 2002), за нивниот досегашен најголем успех, филмот кој доби „Златна мечка“ во Берлин, СО ГЛАВА ВО СИД (HEAD-ON, 2004), а кинематограферот Рајнер Клаусман „Златна камера 300“ во Би-

Мастер-клас со Џим Шеридан



тола, за нивните понатамошни заеднички остварувања, сè до последниот заеднички наслов, реализиран во 2019 година, филмот ЗЛАТНАТА РАКАВИЦА (DER GOLDENE HANDSCHUH), инспириран од вистински настан, работен по сценарио инспирирано од романот на Хајнц Штрук. Филмот што го портретира серискиот убиец од Хамбург во седумдесеттите години на минатиот век имаше специјална проекција во Битола и уште еднаш ги потврди стандардите поставени од тандемот Акин/Класуман во нивните претходни остварувања – дека бескомпромисно раскажуваат насилни приказни притоа не користејќи холивудски препарати за забавување на грозоморните злосторници туку со филмската композиција, темпото на нарација и актерската игра успеваат реално да ја доловат атмосферата на пристанишниот германски град во осмата деценија на минатиот век, презаситена од алкохол, како и да направат исклучителен психолошки профил, без непотребни сентименталности, на импотентниот сериски убиец чија жртва се подостарените проститутки.

Придружни програми и проекции

Главната програма, како и на секој друг филмски фестивал, разбирливо, предизвикува најголемо внимание. Но, како и секој друг фестивал, и „Браќа Манаки“ има свои придружни програми, некои од поодамна, а некои нововостановени. Годинава на фестивалот беше прикажана програмата на краток филм во која беа презентирани десет филма од различни дестинации; програмата „Перспективи на европскиот филм“ со седумнаесет дебитантски филмови претежно во продукција од балканските земји; документарната програма која понуди неколку интересни наслови, меѓу кои и филмот на Корделија Дворак за француската режисерка и писателка од еврејско потекло, Марслен Лоридан-Иван, која ги преживеала стравотите на концентрациониот логор Аушвиц – филмот МАРСЛЕН. ЕДНА ЖЕНА. ЕДЕН ВЕК; програмата на македонски филмови „Макпоинт“ во која беше прикажана рецензната македонска играна, анимирана и документарна продукција на краткиот и средниот метар, а во селекцијата се најде и последниот аматерски филм на неодамна починалиот професор по филмска уметност и голем вљубеник во филмот, Стефан Сидовски, ПОСЛЕДНОТО КАФЕ; програмата во која беа прикажани петнаесет краткометражни филмови во избор на Европската филмска академија; студентската програма; детската програма, а во програмата „Земја во фо-

кус“ годинава беа кинематографиите на Црна Гора и Грузија, претставени со по четири остварувања.

Во соработка со *Кинотеката на Македонија*, првпат на фестивалот, на отворено, во дворот на споменикот на културата, зградата на „Магазата“, беа проектирани филмови од особено значење за македонската кинематографија: ФИЛМСКИОТ ОПУС НА БРАЌАТА МАНАКИ (1905 – 1935), ВОЛЧА НОЌ (1955) на Франце Штиглиц, МАКЕДОНСКИ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ (1971) на Ватрослав Мимица, ТЕТОВИРАЊЕ (1991) на Столе Попов и МАКЕДОНСКА САГА (1993) на Бранко Гапо, како и филмовите на годинава починатите доајени на македонската филмска уметност: играните филмови ЈАД (1975) во чест на режисерот Кирил Ценовски и ЈАЗОЛ (1985) во чест на режисерот Кирил Ценовски и кинематограферот Драган Салковски, и документарниот филм ПОЛНОЌНИ ТАНЦУВАЧИ (1985) во чест на режисерот кој беше чест фестивалски гостин, еден од најплодните и најквалитетни македонски документаристи Мето Петровски.

Фестивалот имаше и неколку специјални проекции од кои најголемо внимание предизвика проекцијата на многунаградуваниот македонски долгометражен документарен филм МЕДЕНА ЗЕМЈА (2019), во режија на Љубо Стефанов и Тамара Котевска, во присуство на голем дел од филмската екипа. Филмот ја раскажува приказната за последната одгледувачка на диви пчели во Европа, Атице, припадничка на етничкото малцинство на Турците-Јуруци во Македонија, лик кој авторската екипа го открила случајно, снимајќи реклама за средство против болестите на пчелите, во рамките на Програмата за зачувување на природата во Македонија, проект на Швајцарската агенција за развој и соработка, реализиран во координација со приватната компанија за трговија со лабораториска опрема и еколошки консалтинг „Фармахем“ од Скопје. Откако ја откриле Атице, повеќе од сто часа во тек на подолг временски период ја снимале нејзината активност околу пчелите, како и активноста на номадското семејство што се доселува во нејзиното село и кое претставува опасност за опстанокот на пчелите. Филмот е потоа постпродукциски „испеглан“ во Турција и резултатот е фасцинантен, долгометражна документарна приказна што го одзема вниманието од почеток до крај, а кулминативна точка веројатно претставува смртта на болната мајка на Атице, сцена што авторската екипа на филмот, заедно со кинематографите Самир Љума и Фејми Даут, благодарение на нивната упорност и посветеност, успеала да ја регистрира во целост.

На затворањето на фестивалот беше прикажан документарниот филм МАНАКИ – ПРИКАЗНА ВО СЛИКИ (2018), во режија на Роберт Јанкулоски, кој истовремено е директор на фотографија, работен по сценарио на авторот и на филмскиот критичар Илинденка Петрушева. Филмот, кој ја следи животната приказна на големите мајстори на фотографијата и филмот од првата половина на минатиот век – Јанаки и Милтон Манаки, пред две години веќе беше проектиран на фестивалот, во нешто поразлична верзија од сегашнава, но оваа, дефинитивна верзија на филмот репризата ја имаше по повод фестивалскиот јубилеј – 40 години „Браќа Манаки“.

Заклучок

Фестивалот „Браќа Манаки“ годинава, за својот јубилеј, од страна на здружението ИМАГО, меѓународната асоцијација на директори на фотографија, беше награден со наградата „Кристалното око на ИМАГО“ за исклучителен придонес во промоцијата на филмската уметност. Наградата има уште поголема тежина поради тоа што е доделена од еснафско здружение на професионалци што секогаш се зад направата без која филмот не би ни постоел – камерата. Оттаму, можеме само да посакаме Интернационалниот фестивал на филмска камера „Браќа Манаки“, тоа низ децениите вистинско училиште за вљубениците во филмската уметност, да слави барем уште два пати по толку јубилеи.



Наградата „Кристално Око“ за Фестивалот

Јубилејното 40. издание на најголемиот филмски фестивал во државата, Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“, се одржа од 14 до 21 септември 2019 година во Битола. Со мото „Кажи им на облаците“ – во осум дена на пет локации беа прикажани 128 наслови од филмски автори од над 50 земји во светот, подредени во 14 фестивалски програми.

Главна фестивалска селекција „Камера 300“: беа прикажани 12 филма со експлозивна визуелна динамика инспирирани од светската современост, како што се: БЕДНИЦИ (Les Misérables), на косценаристот и режисер Лац Ли, кој работи со кинематограферот Жулиен Пупар; ЕЗЕРО НА ДИВИТЕ ГУСКИ (Wild Goosy Lake), застрашувачка хроника на современото кинеско општество со гангстерското подземје, на сценаристот и режисер Јинан Диао, чиј кинематографер е Џинсонг Донг; БИКОТ (The Bull) на Борис Акопов, кој работи со младиот и талентиран кинематографер Глеб Филатов; ПИРАНИ (Piranha) на режисерот Клаудио Џованези, кој создава визуелна хроника на војната на неаполските гангстерски банди заедно со искусниот кинематографер Даниеле Чипри; СИНОНИМИ (Synonimes) на режисерот Надав Лапид со кинематогра-

ферот Шаи Голдман; романскиот трилер СВРКАЧИТЕ (The Whistlers) на искусниот сценарист и режисер Корнелиу Порумбоју со кинематограферот Тудор Мирчеа; најновото дело на водечкиот британски тандем, сценаристот Пол Лаверти и режисерот Кен Лоуч со филмот ЖАЛИМЕ ШТО ВЕ ПРОМАШИВМЕ (Sorry We Missed You), во кој искусниот кинематографер Роби Рајан со документаристичка непосредност го слика распадот на едно семејство; бразилскиот НЕВИДЛИВИОТ ЖИВОТ НА ЕВРИДИКА ГУЗМАО (The Invisible Life Of Euridice Gusmao) во режија на Карим Ајнуз, снимен со една од водечките француски кинематограферки, Хелен Лувар; норвешко-данскиот КРАДЕЊЕ КОЊИ (Out Stealing Horses) на водечкиот норвешки сценарист и режисер Ханс Петер Моланд, во соработка со данскиот кинематографер Расмус Видебек; германскиот ЛАРА (Lara) на режисерот Јан-Оле Герстер со водечкиот германски кинематографер Френк Грибе; исландскиот БЕЛ, БЕЛ ДЕН (A White, White Day) на режисерот Хлинур Палмасон, кој работел со младата кинематограферка Марија фон Хаусволф; и автобиографското ремек-дело БОЛКА И СЛАВА (Pain And Glory) на сценаристот и режисер Педро Алмодовар со великанот на шпанската кинематографија Хосе Луис Алкаин. Селектор на програмата беше Благоја Куновски-Доре.

Наградите во главната конкуренција на 40. ИФФК „Браќа Манак“ ги добија:

„**Златна камера 300**“ за кинематограферката Хелен Луварт за филмот НЕВИДЛИВИОТ ЖИВОТ НА ЕВРИДИКА ГУЗМАО, поради „суптилното користење на боите и силните композиции кои ги откриваат емоциите на ликовите и нè приближуваат до приказната. Хелен Луварт маестрално ни ги покажува можностите на кинематографијата и нејзината психолошка моќ за раскажување приказни“; кинематограферот Џинсонг Донг се закити со „**Сребрена камера 300**“ за филмот ЕЗЕРО НА ДИВИТЕ ГУСКИ, поради „квалитетот на фотографијата, постигнат преку светло и бои, особено во нокните сцени. Мокна стилизација на фотографијата и кошмарниот свет на ликовите кои ја збогатуваат приказната“; кинематограферот на филмот ПИРАНИ, Даниеле Ципри, ја доби „**Бронзената камера 300**“ поради „устроениот натуралистички пристап, силата на кадрирање и светлото заедно со мазното движење на камерата“.

На Јоланта Дилевска, кинематограферка на филмот АЈКА ѝ беше доделено **Специјално признание** поради „интуитивната употреба на камерата – пристап кој и визуелно и драматуршки ја изразува емоцијата на главниот лик“, додека наградата „**Мала камера 300**“ ја доби кинематограферката Констанца Сандовал од Аргентина, за филмот ЧУДОВИШТЕН ГОСПОД, поради „поетичноста на сликата и суптилното користење на боите во приказната“, а **Специјално признание** доби Гијом ле Гронтек за филмот КОМБЕТО поради „употребата на рачната камера која ги истакнува главните аспекти на приказната и употребата на боите на експресивен начин“.

Одлуките ги донесе **главното фестивалско жири** во состав: Едвард Лакман (кинематографер, САД), Ненад Дукиќ (филмски критичар, Србија), Доминик Велински (продуцентка и дистрибутерка, Франција), Калојан Божилов (кинематографер, Бугарија) и Фејми Даут (кинематографер, Македонија), со Ед Лакман како претседател на жириото.

Истовремено, Ед Лакман беше и **лауреат** на наградата „**Златна камера 300**“ за **животно дело** на 40. ИФФК „Браќа Манак“. Едвард Лакман со децении е на врвот на листата на американските и светските кинематографиери, со две номинации за „Оскар“, „Награда на БАФТА“ за животно дело и со над 80 филмови снимени досега. Многумина го нарекуваат „волшебникот со камерата“.

Добитник на „**Златна камера 300**“ за **животно дело** беше и грчкиот кинематографер Јоргос Арванитис. Во текот на речиси шест децении тој осветлил и обликувал слики со исклучи-

телна убавина во повеќе од стотина играни филмови во Европа и низ Медитеранот, а работел со: Тео Ангелопулос, Жан Жак Адриен, Динос Кацуридис, Пантелис Вулгарис, Волкер Шлендорф, Микаел Какојанис, Жан Пјер и Лук Дарден, Марко Белокио, Ањешка Холанд, Бруно Подалидес, Горан Паскаљевиќ, Марко Ферери. Наградата на Јоргос Арванитис му ја врачи директорката на фестивалот, Гена Теодосиевска, на 21 септември, на свечената церемонија на затворањето на фестивалот.

Наградата „**Големата ѕвезда на македонскиот филм**“ на Друштвото на филмските работници на Македонија (ДФРМ) ја доби композиторот Љупчо Константинов, кој има компонирано музика за 35 филма, работеше со најголемите режисери во македонскиот филм, но и надвор од Македонија. Наградата му ја врачи *претседателот* на ДФРМ, Игор Иванов. Досега оваа награда ја добиле Кирил Ценовски, Милчо Манчевски, Дарко Марковиќ, Сајмон Пери, Милица Стојанова и „Вардар филм“. Оваа година наградата изгледа малку поинаку, а ја изработи јувелир „Божиновски“ од Битола. Игор Иванов потсети и дека меѓу две изданија на фестивалот, ДФРМ загуби пет свои филмски легенди: Томе Моловски, Ангеле Кузмановски, Мето Петровски, Кирил Ценовски и Драган Салковски. Заблагодарувајќи се на ДФРМ за доделената награда и на режисерите кои имале доверба да му доверат да ја напише музиката за нивните филмови, Љупчо Константинов истакна дека наградата за него има посебно значење, бидејќи неговото потекло е од Битола.

Специјални гости на фестивалот:

Специјален гостин на 40. ИФФК „Браќа Манаки“ беше славниот германски режисер со турско потекло, **Фатих Акин**. Со него на фестивалот како гостин беше присутен и кинематограферот **Рајнер Клаусман**. Како тандем работат веќе 15 години и досега ги снимиле филмовите: СОЛИНО, СО ГЛАВА ВО СИД, НА РАБОТ НА РАЈОТ, СОУЛ КИЧЕН, РЕЗ, ЗБОГУМ БЕРЛИН и ОД НИКАДЕ. На фестивалот имаше специјална проекција на нивниот најнов филм ЗЛАТНА РАКАВИЦА. Пред бројна публика во Големата сала во Домот на културата во Битола, Фатих Акин и Рајнер Клаусман одржаа мастер-клас, кој го модерираше директорката на фестивалот – Гена Теодосиевска.

Уште еден специјален гостин, покрај познатиот режисер Фатих Акин, беше и светски познатиот ирски драматург, режисер, сценарист и продуцент, **Џим Шеридан**, кој на фестивалот дојде како претставник на *Европската филмска академија* (ЕФА). Тој има шест номинации за „Оскар“ и е автор на антологиски филмови во светската кинематографија, како МОЕТО ЛЕВО СТАПАЛО (1989), ВО ИМЕТО НА ТАТКОТО (1994), БОКСЕР и други.

Меѓу гостите на фестивалот беше и еден од најголемите – не само шпански, туку и светски кинематографиери – **Хозе Луис Алкаин**, кој соработува со Педро Алмодовар, чиј филм БОЛКА И СЛАВА беше прикажан на отворањето на 40. издание на ИФФК „Браќа Манаки“.

Мастер-клас на јубилејното издание на ИФФК „Браќа Манаки“ одржаа лауреатите **Ед Лакман**, **Јоргос Арванитис** и **Љупчо Константинов**, како и специјалните гости Фатих Акин и Џим Шеридан.

Првпат на ИФФК „Браќа Манаки“ беа доделени: „**Наградата за најдобар ангажиран документарен филм**“, која ја доделува Општина Битола и „**Наградата за најдобар филм според публиката**“ од програмата *Мак-поинт*. Тричленото жири, кое одлучуваше за најдобар документарен филм, го награди филмот ЗА САМА на режисерката и кинематограферка Ваад ал-Ка-

теаб и режисерот Едвард Вотс, опишувајќи го како интимно и епско патување во време на војна, низ очите на една новинарка. Според гласовите од публиката за најдобрите филмови од програмата *Мак-поинт*, најголем број гласови доби филмот СКОПЈЕ 2020 на Радован Петровиќ и кинематограферот Андреј Лембанов, второто место го освои филмот ДРУГАРОТ на Димитар Оровчанец, а третото место го поделија филмовите ПИСМОТО МИ ГО ДОНЕСЕ ШАМПИОНОТ, документарен филм на авторите Александар Манасиев и Мирко Трајановски и ЈАС НЕ СУМ ИГОР на Сергеј Георгиев.

Фестивалската програма содржеше филмови во 14 селекции, и тоа: Главна програма, Краток филм, Перспективи на европскиот филм, Документарна програма, Мак-поинт, ЕФА-програма, Во чест на..., Земја во фокус (Црна Гора и Грузија), Специјални проекции, Детска програма, Студентска програма, Дополнителна програма, Студија на случај и Да запомнине... на Кинотеката на Македонија:

Селекцијата на Кинотеката на Македонија на македонски филмски дела за јубилејното 40. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ беше составена од наслови од различни периоди во македонската историја на филмот, во распон од речиси еден век. Беше прикажан целокупниот филмски опус (во времетраење од 50 мин.) на браќата Милтон и Јанаки Манаки (1905 – 1930); долгометражните играни филмови ВОЛЧА НОК (1955) на Франце Штиглиц, МАКЕДОНСКИ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ (1971) на Ватрослав Мимица, ЈАД (1975) и ЈАЗОЛ (1985) на Кирил Ценовски, ТЕТОВИРАЊЕ (1991) на Столе Попов и МАКЕДОНСКА САГА (1993) на Бранко Гапо; како и краткиот документарен филм ПОЛНОЌНИ ТАНЦУВАЧИ (1985) на Мето Петровски.

Во организација на МЕДИЈА Деск МК од програмата „Креативна Европа“ за првпат се одржаа „Филмски разговори“ со неколку филмски автори. Темата на разговорите беше успехот и што претставува тој, фестивалски награди или полни киносали, отскок или стапица!? На сесијата „Филмски разговори“ учествуваа: хрватската монтажерка и режисерка Дубравка Туриќ, германскиот режисер Макс Цале, македонската режисерка и монтажерка Елеонора Венинова и кинематограферот Рајнер Клаусман, кои отворено зборуваа за успехите и неуспехите во својата кариера.

Фестивалот „Браќа Манаки“ се придружи на кампањата „Гласно против гласини“ на ОБСЕ, а во рамки на придружната програма се одржа и разговор за ЛГБТ-културата по повод документарниот филм ЏОНАТАН АГАСИ МИ ГО СПАСИ ЖИВОТОТ на Томер Хејман.

Во дополнителната програма се одржа и тркалезна маса на ПИНА на тема: „Жените новинари и предизвиците во ризични ситуации“. Од жените новинарки, кои во својата работа се соочиле со високоризични ситуации, на тркалезната маса учествуваа: Милка Смилевска, Душица Мрѓа и Арбнора Мемети.

На фестивалот се одржа и „Работилница за пишување на сценарио“, како дел од активностите во рамки на едногодишното партнерство воспоставено помеѓу Агенцијата за филм на РС Македонија и Европската програма за развој на долгометражни филмови со ограничен буџет „Less is more“ – за 2019 година.

Светската асоцијација на кинематографиери ИМАГО за време на фестивалот одржа Балканска конференција, а се одржа и состанок на Бордот на ИМАГО.

Работилница „Помалку е повеќе“ (Less is more)



Во рамките на фестивалската програма се одржа и презентација на *Еуримаж* (Euroimage), на која беа претставени новите критериуми за членките на овој европски фонд за поддршка и развој на кинематографиите од континентот. Говорници на презентацијата беа гостинот Серџо Гарсија де Леаниз, проект-менаџер на *Еуримаж* и македонскиот национален претставник во оваа асоцијација, Татјана Ќурчинска-Пепељугоска. *Еуримаж* е основан во 1989 година, како културен фонд на *Европската Унија* со седиште во Стразбур, а Македонија е членка од 2003 година. *Еуримаж* има 38 полноправни членки (без Велика Британија) и две придружни членки, Канада и Аргентина. Годишниот буџет на фондот е 25 милиони евра, кои се распределуваат како поддршка на филмските проекти низ 5 (пет) програми. Покрај редовните евалуации на активностите на *Еуримаж*, во тек е генерална евалуација на овој фонд, од која ќе произлезат и новите критериуми.

На затворањето на фестивалот, на 21 септември, беше прикажан документарниот филм **МАНАКИ – ПРИКАЗНА ВО СЛИКИ** на Роберт Јанкулоски, кој е посветен на балканските снимателски пионери Милтон и Јанаки Манаки, кои со своите камери се втурнале во животот создавајќи ја максимата „Едно кадро за мене, едно за историјата“. И навистина така излезе. Со ова јубилејно 40. издание, нашиот најстар филмски фестивал направи уште еден голем чекор во историјата на македонската кинематографија. Уште една потврда на квалитетот и високото реноме што го ужива *Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“* во светски рамки е големото признание **„Кристално око на ИМАГО“**, награда што на почетокот на јубилејната 2019 година на ИФФК *„Браќа Манаки“* му ја додели *Меѓународната асоцијација на кинематографите (ИМАГО)* – за исклучителен придонес во промоцијата на филмската уметност.

подготвил: Тони Димков

Тони ДИМКОВ

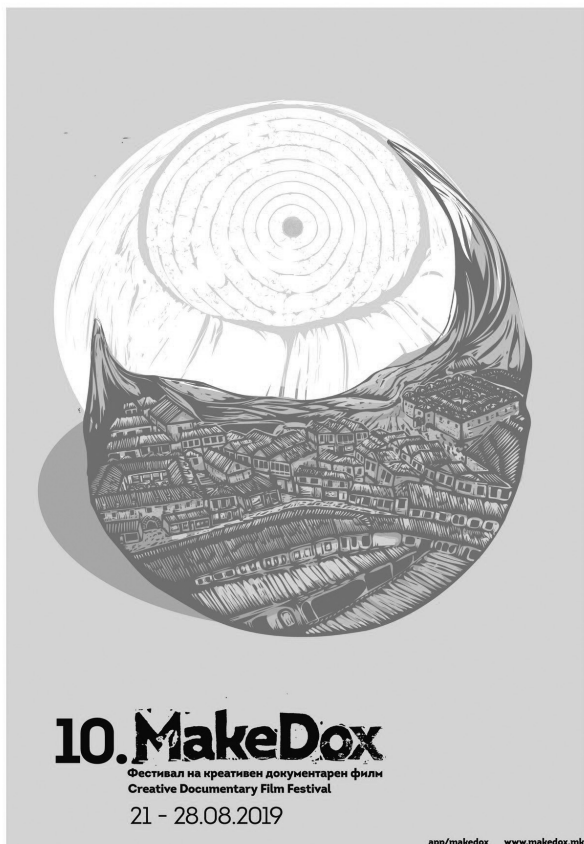
ДЕСЕТ ЛЕТА МАКЕДОКС – ПРОСЛАВЕНИ СО ДЕСЕТ МАКЕДОНСКИ ДОКУМЕНТАРЦИ

- кон 10. издание на МакеДокс, 2019 -

УДК 791.65.079(497.7)“2019” (060.91)
Кинопис 55-56(30), 2019

Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“

– во рамките на своето **јубилејно 10. издание**, кое се одржа од 21 до 28 август 2019 година во Куршумлиан и во МКЦ во Скопје – прикажа 70 документарни филмови во шест категории (од кои десет документарци беа од македонски автори), организираше форум за копродукција заедно со *Медија деск МК* и *Агенцијата за филм на РС Македонија*; потоа имаше работилница за копродукција со Јана Цисар, мастер-клас одржа и светски познатиот документарист Виктор Косаковски, а беа поставени и две изложби... Круна на фестивалот беше македонската премиера на документарниот филм *МЕДЕНА ЗЕМЈА* на Љубомир Стефанов и Тамара Котевска, филм што е македонски кандидат за наградата „Оскар“ во 2020 г., како и за наградите на Европската филмска академија за истата година.





Од отворањето на 10. МакеДокс

На 10. МакеДокс – беа доделени награди во пет категории, и тоа: „Кромид“ за најдобар филм во Главната програма, „Млад кромид“ за најдобар филм од нов автор, „Сечкан кромид“ за најдобар краток филм, „Кокарче“ за најдобар филм од Студентската програма и Наградата за филм со најдобри етички идеи. За наградите одлучуваа пет комисији составени од 15 еминентни странски и домашни автори.

Наградата „Кромид“ за најдобар филм во главната програма ја доби филмот СОЛО (Чешка, Франција, Аргентина, Австрија/2019, 84 мин.) на Артемио Бенки. СОЛО е смел и интимен портрет на еден надарен музичар кој се обидува да воведо ред во својот живот и претставува чувствителна филмска приказна за луѓето што ги обележуваме како „луди“ – образложи жирито во состав: Ен Жоржет, Инеке Смитс и Виктор Еде. **Специјално признание** во оваа категорија доби документарецот ГРАД НА МРТОВЦИ (Шпанија/2019, 55 мин.) на режисерот Мигел Ек. Филмот ги прикажува различните лица на смртта низ визуелната на една група обични луѓе.

Наградата „Млад кромид“ за најдобар филм на нов автор, жирито – во состав: Винсент Дјутр, Виола Штефан и Горче Ставреси – одлучи да ја додели на два филма: на документарниот филм МЕДЕНА ЗЕМЈА (Македонија/2019, 85 мин.) во режија на Љубомир Стефанов и Тамара Котевска – „...поради убавината и силата на сликите, срдечноста при набљудувањето на непознатата и сурова реалност и поезијата во визуелниот пристап...“ – и на документарецот БОГОВИТЕ НА МОЛЕНБЕК (Финска, Белгија, Германија/2019, 73 мин.) на Рета Хухта-

нен – „...поради остроумноста во снимателскиот избор, начинот на кој филмот ни дозволува да ги согледаме големите проблеми во современа Европа низ детските очи, без тронка иронија или лажна дистанца, поради елганцијата во филмските слики и нежниот, внимателен пристап на режисерката при соочување со прашањата кои ги засегаат религиските заедници и глобализацијата...“

Наградата „Сечкан кромид“ за најдобар краток филм ја доби филмот НАШАТА ПЕСНА ЗА ВОЈНАТА (Белгија, Колумбија/2018, 15 мин.) на Хуаните Родригез Онзага – „...поради неповторливото филмско искуство во

кое животот и смртта се среќаваат во еден волшебен миг на помирување...“, образложи жирито во состав: Ондреј Каменички, Мартин Иванов и Анка Паунеску.

Наградата „Кокарче“ за најдобар студентски филм ја доби СЕРПОТ – ВОЗ СО НЕПОЗНАТИ (Германија/2019, 24 мин.) од Мануел Инакер. Жирито во состав: Јасмин Башиќ, Мартина Валентина Баумгартнер и Илеана Станкулеску образложи дека „...ова не е уште еден обичен филм за миграцијата, ова е силен филмски указ што прикажува длабока општествена и политичка посветеност, со искрена почит кон протагонистите – млади луѓе со голема надеж...“. **Специјално признание** за оваа категорија доби филмот СЛУШАЈ, БРАТ! (Русија/2018, 72 мин.) на Александар Елкан – „Формата на овој филм восхитувачки ја отелотворува содржината на приказната. Режисерот ѝ го прикажува сопственото огромно искуство на публиката, зграпчувајќи ја со ритам и енергија“.



Екипата на МакеДокс



Од доделувањето на наградите на 10. МакеДокс

Наградата за филм со најдобри етички идеи ја доби **БОГОВИТЕ НА МОЛЕНБЕК** на Рета Хухтанен. „Размислувајќи за етичките идеи во филмовите, сакаме да ја земеме предвид врската меѓу творецот на филмот и протагонистите. Во овој филм децата никогаш не беа безобѕирно следени или набљудувани од камерата. Сè е снимено од нивното лично гледиште – технички преку задржување на камерата на нивото на очите на децата и емоционално преку нивелирање на приоритетите на самите деца во филмот. Младите протагонисти од различно културно милје можеа слободно да си играат и да се тркалаат додека, во исто време, меѓусебно си ги истражуваа филозофиите и верувањата без предрасуди. А ние имавме прилика да ги споделиме нивниот младешки оптимизам и отвореност...“, образложи жириот во состав: Виван Сторлунд, Ристо Солунчев и Џон Периш.

Со бурен и долготраен аплауз беа дочекани и трите моменти на последната вечер на 10. МакеДокс, на 28 август во Куршумли-ан: Првиот момент – беше објавата на наградата **„Млад кромид“ за најдобар филм на нови автори**, која ја доби филмот **МЕДЕНА ЗЕМЈА** на Љубомир Стефанов и Тама-



Атиџе со Тамара и Љубо на 10. МакеДокс

ра Котевска. Вториот восхитувачки момент – беше излегувањето на комплетната филмска екипа на **МЕДЕНА ЗЕМЈА**, заедно со членовите на групата **Фолтин** пред публиката – по премиерната проекција на филмот во Скопје. Филмската екипа потенцираше дека по бројните проекции на филмските фестивали и бројните награди што филмот ги добива низ светот, оваа беше најзначајната проекција за нив, бидејќи беше прва пред домашната



Од премиерата на МЕДЕНА ЗЕМЈА на 10. МакеДокс



Настапот на „Фолтин“ - со гостинката Атиџе

публика. Одговарајќи на прашања од публиката поврзани со филмот, главната протагонистка Атице Муратова ја откри магијата за нејзината прва средба со филмската екипа, велејќи дека „имала животна мака што сакала некому да ја каже“ и дека режисерите Тамара и Љубомир ја пронашле во најтешките моменти од нејзиниот живот. А третиот момент – беше кога Атице се качи на сцената и испеа неколку песни од својата традиција – некаде при средината од концертот на групата *Фолтин*.

Покрај премиерата на МЕДЕНА ЗЕМЈА, на 10. *МакеДокс* беа прикажани уште девет македонски документарци, како ТЕТОВСКИ САМРАК, последниот филм на прерано починатата режисерка Билјана Гарванлиева (1973 – 2016), филм што го доврши нејзиниот сопруг – Мануел Цимер. Специјална проекција имаше и документарецот МАНАКИ – ПРИКАЗНА ВО СЛИКИ на Роберт Јанкулоски, кој направи приказ на фотографските дела на првите балкански сниматели – Јанаки и Милтон Манаки. Премиерно беа прикажани четири нови кратки документарци од филмската школа *Докуникулци* на *МакеДокс*, во рамките на *Младинската програма*. Се одржа и светската премиера на филмот СПАСЕНИЕ во режија на Никола Ивановски во рамките на *Студентската програма*. Во програмата на кратки документарци своја премиера имаше ГОСПОДАТА ОД СОВРЕМЕНА на режисерката Ана Алексовска. Фестивалската публика имаше можност да ја проследи и проекцијата на филмот ПО ПАТОТ НА КЛАВЕТО во режија на Лидија Мојсовска, филм што произлезе од соработката на *МакеДокс* со танчарите од *Далас блек денс театар* (Dallas Black Dance Theatre).

Првата вечер (21 август) на фестивалот *МакеДокс* беше посветена на ентузијастичката екипа која веќе десет години го свива своето гнездо во Куршумли-ан, неуморно ги толкува слоевите на кромидот низ синеастички вибрации и верува дека филмската уметност навистина може да го промени светот кон подобро. Посвета беше дадена и на професорот Стефан Сидовски-Сидо (1946 – 2019), кој неуморно ги следеше светлосните траги на филмското платно, а беше редовен гостин на *МакеДокс* уште од неговото прво издание во 2010 година.

Фестивалот се одвиваше под мотото „**Десет лета МакеДокс**“. „Земја во фокус“ беше Германија, а работите судбински се наредија – десеттото издание на *МакеДокс* да се совпадне со стогодишнината од основањето на „Баухаус“ и 30-годишнината од рушењето на Берлинскиот ѕид. Во програмата беа прикажани осум германски креативни документарци создадени во последните 20 години.

„Постои еден заеднички именител за авторите-документаристи на овие филмови. Суптилност во визуелното раскажување! Ги регистрираат фактите, користејќи и голем број архивски снимки, со почит ги бележат сеќавањата и исказите на соговорниците, не дозволувајќи, притоа, визуелната глетка да наметнува некакви поинакви толкувања. Сè е јасно, прецизно... Ке прашате – а авторскиот став? Тука е поместена и една поинаква суптилност. За да се дознае авторското гледиште, потребно е да се откриваат скриените знаци. Бев пријатно изненадена кога забележав дека овие германски документаристи, како еден од тие скриени толкувачки знаци, ги користат звукот и тишината. Тоа се, би рекла, авторските коментари. И статичноста или динамичноста на филмската камера...“ – потенцира филмологот Илинденка Петрушева.

Главна тема на фестивалот беше копродукцијата, како алатка за создавање културни врски меѓу државите и градење мостови на соработка меѓу уметниците. На темата копродукција од 25 до 27 август во МКЦ се одржа форумот „*MakeCoProDox*“, на кој учествуваа претставници на филмските фондови и агенции од регионот и скандинавските земји, како и 20-ина проекти на автори од Западен Балкан, а вниманието беше фокусирано кон нужните промени во создавањето на документарните копродукции во регионот. Форумот беше поддржан од Канцеларијата на Креативна Европа – Медија деск МК во Скопје и Агенцијата за филм на РС Македонија. Селекторката на *МакеДокс*, Петра Селишкар, истакна дека форумот е еден од новите слоеви на фестивалот – со намера да се поттикне и воспостави копродукцискиот модел на продуцирање на документарните филмови, не само во нашата држава, туку и во регионот. Форумот се одржа во Младинскиот културен центар во Скопје.



IN MEMORIAM - Стефан Сидовски

Првиот сегмент на форумот го опфати претставувањето на три филмски фондови од нашиот регион. Арбен Жарку ја претстави работата на *Кинематографскиот центар на Косово*, Сехад Цекиќ ја презентираше работата на *Филмскиот центар на Црна Гора*, додека Ана Василевска зборуваше за копродукциските активности на *Агенцијата за филм на РС Македонија*. Модератор на презентациите беше Бригид О'Шеј. На форумот присуствуваа и Хеле Хансен, комесар од *Норвешкиот филмски институт*, Лиза Ниед од *Скане (Шведска)* и Сорен Тарп од *Данскиот филмски институт*. Пред учесниците на форумот, тие ги презентираа можностите на нивните фондови за поддршка на копродукциите на документарни филмови за продуценти од нашиот регион. На форумот присуствуваа и директорот на македонската *Агенција за филм*, Горјан Тозија.

Работилницата „Идеи преку граници“ со Јана Цисар, исто така, беше фокусирана на филмската копродукција, а заедно со учесниците на работилницата се трагаше по идеи што би им биле прикажани на потенцијалните копродукциски партнери. Работилницата се одржа од 22 до 24 август во *Датум-нашин амам*. Работилницата беше поддржана од *Гете институт – Скопје*. Јана Цисар, родена во Маринанске Лазне, Чехословачка, живее и работи во Западна Германија уште од 1969 година. Карриерата ја започнува со работа на театарска продукција како асистентка на Дејвид Брн при подготовките на претставата „Шумата“ на Роберт Вилсон во 1988 година. Потоа продолжува да работи како продукциски раководител при манифестацијата *Денови на германски театар во Москва* и како менаџерка за турнеи на *Малиот театар на Ленинград* во 1989 година. Цисар има работено на разни програми со Лес Бланк, Ричард Ликок, Брадс Квеј, Јан Шванмаер, Дејвид Брн и Томас Браш за *Компанија-*

та за развој на телевизиски програми на Александер Клуге (TV DCTP). Заедно со Мануела Стрихавка го имаат создадено *Филмскиот фестивал „Сомерзен“ (SommerSzene)* во Салцбург. Од 1990 до 1995 година има живеено во Прага, каде што со група луѓе ја има основано програмата „Промоција на чешки филм“, но работела и на чешкиот *Меѓународен филмски фестивал „Карлови Вари“*. Од 1995 година живее во Берлин и работи како независна филмска продуцентка.

„Целта на работилницата за копродукција беше да се откријат причините поради кои одредена идеја би требало да се реализира како партнерство со повеќе продуценти. Често има идеи што е подобро да се реализираат со еден продуцент, бидејќи апликациите за копродукција секаде се различни и секогаш се сложени, така што може да се искомплицира целата работа. На оваа работилница имавме интересна структура на учесниците. Од една страна беа *Докуникулците на МакеДокс*, кои се млади и на кои продуцирањето и финансирањето документарни филмови им се непозната област, а од друга страна, имавме режисери и автори кои имаа проекти во развој и сакаа да најдат нови копродуценти на своите филмови. По меѓусебното запознавање на сите учесници, отворивме дискусија од која мислам дека сите научија нешто ново за копродукцијата на документарни филмови“ – истакна Јана Цисар.

Кулминација на првата половина на десеттото издание на *МакеДокс* беше мастер-класот на Виктор Косаковски насловен „Не следете ги моите правила. Направете си свои“. На неконвенционален и луциден начин, Косаковски зборуваше за состојбите во актуелното човеково општество, нагласувајќи дека во животинскиот свет има природен систем за егзистенција и опстанок, додека човекот ги создал атомската бомба, автоматската



Јана Цисар на МакеДокс



Мастер-клас на Косаковски

пушка „калашников“, концентрационите логори, дека луѓето ги усовршиле вештините на лажење, крадење и измама, а нивото на сензитивност и емпатија им паднало толку ниско што веќе ниту нечие убиство не поттикнува никакви емоции... Во однос на својата филмска работа, тој ги демонстрираше правилата според кои тој самиот ги снима документарците. Потенцираше дека не треба да снима филм некој што сака да *раскажува* приказни, туку оној што има талент да *покажува* приказни. Објасни и дека некој што не знае да гледа, односно кој нема моќ да забележува детали воопшто не треба ни да се занимава со филмска уметност. Потенцираше и дека ако некој со своите филмови сака да пренесува некаква порака што ќе го смени светот, тогаш тој е во заблуда, бидејќи филмовите не *пренесуваат*, туку *покажуваат* некаква порака...

Зборувајќи за својот филм АКВАРЕЛА – истакна дека се снимало во екстремно опасни услови, дека во филмот е снимена смртта на еден човек, а при снимањето во океанот изгубиле и една камера „алекса“. Станува збор за високобуџетна продукција, реализирана со шестчлена филмска екипа. На прашањето како ја дефинира вистината, Косаковски одговори дека животот е поголем од вистината, бидејќи ја содржи и лагата. На крајот ја откри својата причина за снимање документарни филмови. Покрај традиционалниот метод на снимање кој содржи приказна, карактер и филмски јазик, авторот мора да создаде/додаде и нешто што содржи магија, нешто што ќе го остави без здив, ќе го возбуди или вознемири додека тој самиот – го снима филмот. „Снимајте филмови само ако самиот тој чин ве прави среќни!“ – поентираше Косаковски. Тој зборуваше за своите принципи при создавањето на филмските дела не само како режисер, туку и како сценарист, снимател и монтажер. Како блескав пример на неговата работа, во киното „Милениум“ беше прикажан неговиот документарец АКВАРЕЛА (2018), чиј стојерен лик е семоќниот сопатник на Земјата – водата.

Виктор Косаковски е светски признаен режисер, сценарист, снимател и монтажер во областа на современата документаристика. Кариерата ја започнал во 1978 година, работејќи како асистент снимател и монтажер во *Студиото за документарни филмови* во Санкт Петербург (Ленинград). Како студент се приклучил на *Дирекцијата за документаристика* во Берлин и од 1986 до 1989 година – студирал сценарио и режија во Москва. Како филмација и документарист, Косаковски има добиено над 100 награди на меѓународни филмски фестивали, градејќи филмографија со фокус на различни теми, кои ја истражуваат стварноста и ја

преведуваат во визуелна поезија раскажана на автентичен филмски јазик. Во 1989 година, тој го режирал својот дебитантски филм ЛОСЕВ, а три години подоцна и својот најпознат документарец БЕЛОВИ, додека со ДА ЖИВЕАТ АНТИПОДИТЕ! го има отворено *Венецискиот филмски фестивал* во 2011 година. Косаковски неуморно продолжува да прави филмови и да предава документаристика, инспирирајќи ги филмациите ширум светот.

„Чешката вечер“ на *МакеДокс*, поддржана од Амбасадата на Република Чешка во Скопје и Чешкиот културен центар во Софија, се одржа на 27 август – во Куршумли-ан, беше прикажан биографскиот документарен филм со пикантерии за светски познатиот чешки режисер Милош Форман – ФОРМАН ПРОТИВ ФОРМАН (Чешка, Франција/2019, 78 мин.) во режија на иконата на чешката документаристика Хелена Трештикова и на Јакуб Хејна. Истата вечер, на платото пред Куршумли-ан беше прикажана приказната за мистериозноста на ГЛАВНАТА АВТОБУСКА СТАНИЦА во Тел Авив на младиот чешки режисер Томаш Елшик.

Во „Програмата за млади“, која се одвиваше во МКЦ, премиерно беа прикажани четирите филма на *Докуникулците* на *МакеДокс*. На 23 август премиерно беше прикажан есеистичко-поетскиот филм НИЗ ОБЈЕКТИВОТ НА КОПНЕЖОТ на Розе Симоновска. На 24 август публиката на *МакеДокс* го проследи СКОПСКА СИТУАЦИЈА '18 во режија на Анастасија Павловска, филм што произлезе од една рап-песна, а зборува за проблемите на младите генерации. Третата премиера се случи на 25 август, кога беше прикажан ПАЛЕЦ ГОРЕ на Марија Матевска, филм за страста и возбудата што ги носи патувањето со автостоп, а премиерата на ЛОГ-АУТ, филм на младата режисерка Рамона Моња Кочишка – се одржа на 27 август. На многу симпатичен и духовито аналитичен начин, филмот го портретира ликот на нејзиниот татко – Логин Кочишки. Во комплетниот процес – од идеја, снимање, монтажа и продукција на филмовите – беа вклучени млади луѓе од првите две генерации *Докуникулци* на *МакеДокс*.

За време на фестивалот беа отворени две фотоизложби од кои првата беше: „Љубените. Секавање на еден заеднички живот“ – дванаесет портрети од Билјана Гарванлиева (1973 – 2016) и Мануел Цимер, направени со дигиталниот метод на т.н. „проширена реалност“. Портретите се тестамент на нивната љубов во времето на прераната смрт на Билјана, а изложбата беше поставена во Чифте-амам. А втората изложба беше: „МакеДокс – временска машина“, изложба на Сашо Н. Алушевски, поставена во Куршумли-ан.

**Премиера на
документарецот
на ДокуНикулци
ЛОГ-АУТ (LogOut)**



Во програмата „МакеДокс+“ – секое фестивалско попладне – со почеток во 18 часот, се одржуваа *Доку-муабетите*, „Под смоквата“, а во нив учествуваа присутните гости, авторите на филмовите и членовите на петте фестивалски жирија. Благодарение на Националната фондација за демократија (НЕД) од Вашингтон, за време на фестивалот се одржа средба на дел од наставниците што користат документарни филмови во наставата, со цел од прва рака да се добијат информации за темите и содржините кои *МакеДокс* би ги вклучил во новиот сет филмови и прирачник за средните училишта...

На 10-годишниот фестивалски јубилеј беше прославен и четвртиот роденден на *Студентската програма*, а првпат, благодарение на Current Time TV, беше доделена и парична награда за најдобриот студентски филм. *Детската програма* на *МакеДокс* се реализираше во соработка со најзначајниот фестивал на документарни и анимирани

филмови во Германија – *Док Лајпциг*. Во текот на годината, *МакеДокс* оствари соработки и со фестивали на документарни филмови во Франција, Исланд и Грузија.

Јубилејното издание на *МакеДокс* беше поддржано од Агенцијата за филм на РС Македонија, Креативна Европа – МЕДИЈА, Националната фондација за демократија од Вашингтон (НЕД), Институтот „Јунус Емре“, Музејот на РСМ, Археолошкиот музеј на РСМ, Националната галерија, МНТ, Гете-институт – Скопје, Францускиот институт во Скопје, Амбасадата на Швајцарија во РС Македонија, Италијанската амбасада во Скопје, Амбасадата на Република Чешка во Скопје, Чешкиот центар во Софија, Град Скопје, Амбасадата на Република Словенија во Скопје и Current Time TV. Партнери на *МакеДокс* се: *Продукција „Петра Пан“*, „Кино култура“, МКЦ и Кинотека на Македонија.



**Разговори
„Под смоквата“**

ПАТУВАЧКО КИНО 2019

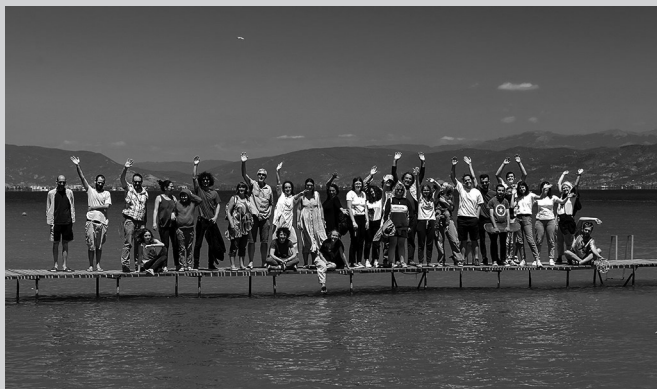
Патувачкото кино на Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“, првпат во своето постоење – имаше регионален карактер и се одржа од 1 до 12 јули 2019 година, а опфати седум населени места на бреговите на Охридското и Преспанското Езеро, од двете страни на македонско-албанската граница, вклучувајќи проекции на документарни филмови во Лабуништа, Бучимас, Вишни, Драслајца, Пустец, Луково и Лин.

Паралелно со активностите на Патувачкото кино се одвиваа и сесиите на третата генерација Докуникулци, која ја сочинуваат 12 млади автори од регионот, на возраст од 15 до 18 години. Сесиите ги менторираа Петра Селишкар од МакеДокс, Еол Чашку и Аријанит Џонбалај од Академијата за филм и мултимедија „Маруби“ од Тирана. Проектот Докуникулци се реализираше како регионална платформа за стекнување знаења и искуства за креативната документаристика.

Пред проекцијата во Луково беше направен „пичинг“, на кој девет „докуникулци“ ги претставија своите идеи за снимање документарен филм. Меѓу темите што беа отворени во предлозите, се истакнуваа впечатоците и приказните од Пустец, ученичкиот живот во интернет, приказните за возачите и за правењето ајвар, еколошката приказна за исчезнувањето на видовите и потрагата по македонскиот рис, но и за губењето на индивидуалноста под влијание на силни идеологии...

Паралелно со проекциите, а по повод десеттото јубилејно издание – почна да се снима и документарен филм за Патувачкото кино на МакеДокс. Креативен продуцент и снимател на филмот е Бранд Ферро од МакеДокс, режисер е Питер Зак од Берлин (кој се занимава со креативна документаристика од 1993 година), ко-продуцент е Јана Цизар (која повеќе од десет години се занимава со продукција на креативни документарни филмови и живее во Берлин), а снимател на звукот е Паоло Бенвенути од Италија.

Проекциите на Патувачкото кино во селата Вишни, Драслајца и Луково беа збогатени и со документарниот филм ПО ПАТОТ НА КЛАВЕТО (The Way of Clave), кој произлезе од проектот „Ширење на видиците“ (Widening the Lens). „Ширење на видиците“ е дел од програмите на Communities Conecting Heritagesm, кои се финансирани од Владата на САД и управувани преку програмата „World Learning“. Проекциите на Патувачкото кино редовно почнуваа со програма на анимирани филмови за деца од фестивалот Док Лајпциг. Патувачкото кино на МакеДокс се реализираше со поддршка на македонската Агенција за филм и Амбасадата на Германија, а беше овозможено од Вестерн балкан фонд...



„Патувачите“
од Патувачкото
кино на МакеДокс

М-Р Сунчица ВЕСЕЛИНОВСКА

ПОТРАГАТА ПО НОВИ ДЕБИТАНТСКИ ПРИКАЗНИ ПРОДОЛЖУВА

- за 4. издание на ИФФ „КинеНова“ – Скопје, 2019 -

ПРВОБОРЦИ



 **KINENOVA**
International Debut Film Festival

04-13 ОКТОМВРИ

4. издание на Интернационалниот филмски фестивал на дебитантски филм „КинеНова“ на 4 октомври, во градското кино „Милениум“, го отвори бугарско-грчката копродукција ТАТКОТО (2019) на бугарските автори Кристина Грозева и Петар Валчанов, овогодишен победник на фестивалот во Карлови Вари, но и филм на авторите што се победници на првото издание на КинеНова.

УДК 791.65.079(497.7)*2019*(049.3)
Кинопис 55-56(30), 2019

Под слоганот „Првоборци“, од 4 до 13 октомври, на три локации во градот: кино „Милениум“, македонската Киноотека и „Котур“ – *КинеНова* стана центар на филмски настани каде што најголемиот простор им беше отстапен на младите автори на кои им е потребна голема упорност на самиот почеток за да успеат да ја преминат таа огромна прва пречка, да ги презентираат своите дела пред публиката и да се пробијат во светот на филмската уметност. Да не се заборава дека многу големи креатори на седмата уметност првпат биле забележани на вакви фестивали. Токму затоа, овој фестивал е вистинска можност да се почувствува ентузијазмот, една свежа енергија, да се препознаат смелоста и неретко бескомпромисната решителност на првоборците од филмскиот свет и да се ужива во уметноста. „Ја продолжуваме и годинава приказната и она што е идентитет на фестивалот со дебитантите уметници кои се во фокус на *КинеНова*. Тоа значи дека *КинеНова* продолжува да пронаоѓа и афирмира филмски автори од целиот свет кои се истакнале по уникатниот филмски наратив, особеноста и актуелноста на тематиката која ја обработиле и храброста со која ѝ пристапиле“, рече на прес-конференција директорот на фестивалот Небојша Јовановиќ.

Визуелниот идентитет на годинешното издание се базира врз содржината и мисијата на *КинеНова*. Фестивалот опстојува и храбро продолжува по зацртаната патека, иако благонаклонетоста на домашните институции наспроти трите успешни изданија на овој фестивал на дебитантски филм беше сведена на нула, односно тие повторно и оваа година не го поддржаа овој настан, но затоа странските институции и спонзорите го препознаа овој фестивал, инвестираа и помогнаа во неговата реализација. Да се организира еден ваков настан кој треба да биде со сите атрибути и да добие позитивни оценки со скромни финансиски средства, како што имаше *КинеНова* во сите четири фестивалски изданија, е навистина голем успех, но и исцрпувачка работа на фестивалскиот тим. Непобитен е фактот дека извор на буџетот на многу од филмските фестивали во Македонија најчесто се државните институции и градовите домаќини. Фестивалот оваа година дишеше порелаксирано без стеги, за разлика од минатата година. Промотивната кампања годинава беше мошне впечатлива, а за тоа помогнаа големата медиумска покриеност, социјалните мрежи, промотивните материјали: впечатливиот плакат, каталози, брошури, постери и брендираните рекламни материјали на спонзорите, во насока на навремено информирање на настанот, најавување на проекциите, филмските

гости, што му дава тежина на едно фестивалско издание. Во однос на посетеноста на проекциите, како забелешка за непреодна оценка кај институциите, оваа година организаторите потврдени и етаблирани професионалци сторија сè за да го издигнат фестивалот на едно повисоко рамниште и да анимираат публика, и тие напори и потези вродија резултати на сите филмски проекции.



Тања Бошковиќ
(добитник на Специјалното признание за
особен придонес во филмската уметност)

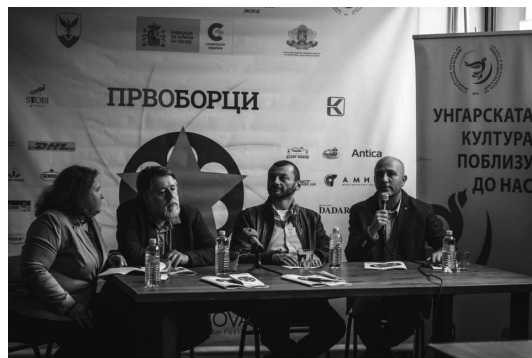
Специјална гостинка и лауреат на годинашното издание на фестивалот беше познатата српска и ексјугословенска актерка која има над четириесет години плодна и продуктивна театарска, ТВ и филмска кариера, Татјана Бошковиќ, на која ѝ беше доделено признание за посебен придонес во филмската уметност. По тој повод Бошковиќ изјави: „Ми претставува исклучителна чест што сум годинашен добитник на наградата за особен придонес во филмската уметност... Оваа награда секако многу ми значи, како и сите награди, но секогаш кога ќе добијам награда, мислам дека не сум ја заслужила. Кога ќе добиете признание за особен придонес, тоа честопати значи дека веќе сте ја завршиле вашата работа во кариерата, сте го одиграле сето она што е важно и сте се оствариле себеси. Со оглед на тоа што ние уметниците постојано имаме порив непрекинато да создаваме уметност, по малку ме

загрижува една вака голема награда, но секако од друга страна, исклучително ми значи и претставува еден вид потврда на сето она што досега сум го работела, во целата моја досегашна кариера“. Актерката од оправдани причини не присуствуваше на свеченото отворање на фестивалот и признанието за посебен придонес во филмската уметност во нејзино име го прими амбасадорката на Србија во земјава, Душанка Дивјак-Томиќ.



Од примопредавањето на признанието за Тања Бошковиќ

Една од главните цели на фестивалот е да овозможи публиката да види што повеќе квалитетни филмови. Оттаму, она што е носечко за еден фестивал е програмската целина. Програмата на *КинеНова* беше богата и разновидна, со исклучително актуелни филмови, кои обработуваат ангажирани општествени теми, но и контроверзни содржини кои предизвикале бурни реакции во своите општества, но и надвор од нив. Програмата беше сортирана во неколку целини со околу шеесет филмски наслови од повеќе земји во светот. Фестивалот го оправда своето име и конкуритивноста секако намами многу млади автори да конкурираат за една од наградите. Главната селекција бараше деби-форма или втори филмови на младите автори, така што на конкурсот имаше пријавено голем број долгометражни филмови кои поминаа низ еден начин на филтрација за да се избере најдоброто. Од избраните седум филмски наслови за официјалната селекција, програмскиот селектор Игор Ангелков ќе посочи: „Токму балканската кинематографија во последниве години е таа што дава некои од највозбудливите авторски имиња, а меѓу нив рамноправно фигурираат и почетниците, оние со прв или втор авторски филм зад себе. Токму таквата ситуација и го детерминираше нашиот избор, фокусот во официјалната селекција да биде ставен токму на неколку нови и свежи во својот пристап балкански филмски остварувања“.



Од прес-конференцијата на КинеНова

Во официјалната конкуритивна филмска програма беа претставени: АЛЕКСИ (2018) во режија на Барбара Викариќ, претставник на новата хрватска кинематографија, „женски“ бран во филмската уметност, неверојатниот филм ПРАСЕТО (2018) на Драгомир Шолев, бугарско-романска копродукција, од грчката кинематографија беше претставен филмот СОЖАЛУВАЊЕ (2018) на Бабис Макридис во надоаѓачкиот „чуден бран“ во грчкиот филм, емотивната приказна ШЕВОВИ (2019) на Мирослав Терзиќ од Србија, ЧОВЕКОТ КОЈ ГИ ИЗНЕНАДИ СИТЕ (2018) на двоецот Наталија Меркулова и Алексеј Чупов од руското ново кино, наградуваната драма СОКРАТЕС (2018) на Алешандре Морато од возбудливата јужноамериканска кинематографија, од Бразил и германскиот ЛЉУБОВЕН АВТОМОБИЛ (2019) на Елке Леренкраус, вистинско жанровско збогатување во официјалната конкуренција со еден документарен филм.

Покрај овие седум исклучителни остварувања, *КинеНова* продолжи со претставување на возбудливи деби-приказни во трка за наградата за најдобар краток филм во меѓународната конкуренција и најдобар краток македонски филм од официјалната селекција на македонски кратки форми. На ова 4. издание беа прикажани и се натпреваруваа повеќе од триесет извонредни, тематски разновидни и мошне храбри кратки остварувања од домашни и странски кинематографии од Европа и светот.

Фестивалот покрај главната програма понуди и неколку паралелни програми. Една од рубриките на годишното издание беше „Посветено на...“, а која произлезе од филмови на мошне успешната турска филмска авторка Јесим Устаоглу, која беше и член на жирито во официјална селекција. Во нејзина чест беше прикажан филмот ПАТУВАЊЕ ДО СОНЦЕТО (2018), во кој се раскажува за тешкотиите во разбирањето меѓу Турците и Курдите, за кој таа доби меѓународно признание во 1999 година и кој



се натпреваруваше на „Берлинале“ и ја доби наградата „Синиот ангел“ (најдобар европски филм) и Наградата за мир пред да го освои Истанбулскиот филмски фестивал со награди за најдобар филм, најдобар режисер, награда ФИПРЕСЦИ и награда од публиката. За овој филм музиката ја компонирале Влатко Стефановски, кој во текот на фестивалот ги посети сите три проекции и одговараше заедно со Јесим на прашања од публиката. „Музиката не треба да е забележлива во филмот, туку таа треба да го надополнува на некој начин, треба да е таму каде што треба и кога треба, за да ги засили чувствата и да ги потенцира, искристализира емоциите“, рече Влатко Стефановски. Вториот филм на Устаоглу, ПАНДОРИНАТА КУТИЈА (2008), прикажува едно отуѓување на луѓето, една семејна приказна која режисерката ја користи како мокна метафора за сите лоши аспекти на модерниот живот. Филмот ги добива наградите на престижниот фестивал во Сан Себастијан, а критичарите во написите ја споредија филозофијата на режисерката Устаоглу со големите мислители на XX век, Хајдегер и Дерида. Последниот и најзрел филм на Устаоглу од 2016 година е СОНЕЖ во кој таа на супериорен начин ја плете приказната околу две Турчинки, едната притисната од традиционалните вредности во општеството, а другата модерна и ослободена од сите морални стегии. Во разговор по проекцијата филмот предизвика голем број прашања од публиката, на кои режисерката со задоволство одговараше.

Новитет на *КинеНова*, а како таков и првпат како дел од еден македонски филмски фестивал, во рамки на програмата е наградата „Лукс“ за 2019 година – која ја доделува Европскиот парламент. Беа прикажани пет од селектираните десет европски остварувања кои се занимаваат со широк спектар на круцијални теми, разновидност на жанровите и стиловите. Меѓу нив се и најуспешните македонски филмови за изминатата година, документарниот

филм МЕДЕНА ЗЕМЈА (2019) за последната одгледувачка на диви пчели во Европа, во режија на Тамара Котевска и Љубомир Стефанов и ГОСПОД ПОСТОИ, ИМЕТО Ќ Е ПЕТРУНИЈА (2018) на Теона С. Митевска, за традиционалната церемонија во земјата по повод верскиот празник Водици. Покрај овие два, во рамките на оваа програма беа прикажани и шпанскиот филм КРАЛСТВО (2018) на Родриго Сорогоен, приказна што го следи животот на популарниот политичар, чие богатство го стекнува на сосема нелегален начин, грчкиот НЕЈЗИНА РАБОТА (2018) на Никос Лабот, во кој се претставува топол и трогателен портрет на една мајка и сопруга, која парадоксално се самоостварува дури и низ работа која е симбол на пониженост и експлоатација, ЗАСТАРЕНИОТ СЛУЧАЈ ХАМЕРСКЈЕЛД (2019) на Мадс Бругер, за обновување на истрагата околу мистериозната смрт на Даг Хамарскјелд, случај стар повеќе од 50 години, кој добива нова димензија и открива криминал многу поголем од убивањето на тогашниот генерален секретар на ОН.

На годинешното издание вистинско освежување беше специјалната проекција на контроверзниот филм ПУТИНОВИТЕ СВЕДОЦИ (2018) на Витали Мански, минатогодишен победник на престижниот фестивал во Карлови Вари во документарната секција. Филмот е редок автентичен поглед за подемот на Владимир Путин кој од поранешен агент на КГБ, станува еден од најмоќните лидери во светот, базиран врз уникатните документираните сведоштва за вистинските причини и последици од операцијата „Наследник“, за назначувањето на Путин за претседател на Русија. Главни протагонисти во филмот се Борис Елцин, Михаил Горбачов, Владимир Путин и руската нација, која отсекогаш била нем сведок на својата судбина. Мански како поранешен соработник на Путин, како што рече, бил сведок и учесник во операцијата „Наследник“ и сметал дека таа приказна е битно да ја прикаже во





Витали Мански во разговор со публиката

нејзиното вистинско светло пред публиката, откривајќи нешто што таа досега не го видела. „Ми изгледаше многу важно да покажам и за Русија и за другите земји, колку може да биде опасно експериментирањето со демократијата и колку лесно, прикривајќи се со демократските идеали, може да се расипе самата идеја за демократијата“, рече режисерот Мански на прес-конференцијата одржана по повод неговото доаѓање на фестивалот. По проекцијата на филмот, Мански во преполнетата сала во *Кинотека* беше достапен за разговор со публиката и одговараше на доста провокативни прашања.

Во контекст на слоганот, првоборците успеаја во својата мисија, ја задржаа публиката која уживаше во проекциите на препознатливите филмови по својата уметничка профилација, а не само по својата прославеност или популарност. На свеченото затворање, интернационалното жири предводено од Витали Мански (Русија), документарист, Јесин Устаоглу (Турција), режисер и Ана Хофман (Германија), селектор на програмата „Форум“ на „Берлиналето“, ја следеше главната конкуренција, одлучи и ги соопшти добитниците на наградата за најдобар филм, најдобра режија, најдобро сценарио и специјална награда за најдобра актерка.

За најдобар филм беше прогласен *ЉУБОВЕН АВТОМОБИЛ*, во сценарио и режија на Елке Маргарет Леренкраус. Инспирацијата за филмот авторката ја добила откако се враќала со автомобил кон дома некаде на северот на рурална Германија, поминувајќи покрај „мобилните љубовни автомобили“ во форма на карвани со трепкачки светилки кои ги насочувале клиентите. Филмот ги портретира проститутките од Источна Европа и Африка кои се обидуваат да преживеат во суровиот свет во кој секоја од нив има своја причина и приказна, мотивирано доаѓаат во Германија во потрага по пари и подобар живот. Нивните животи се заробени во возила, зависни од пороците на нивните клиенти, злоупотребени и небезбедни. Набљудувајќи ги мо-



Ана Хофман

билните бордели, авторката решила да им даде глас на овие жени, откривајќи ја вистинската слика за провинцијата под површината на германската идила.

Наградата за најдобра режија му припадна на Бабис Макридис за филмот *СОЖАЛУВАЊЕ*. Оваа мрачна комедија од таканаречениот „грчки откачен бран“, кој ја замаглува стереотипната граница меѓу комедија и трагедија, ја истражува природата на жалоста, тагата и сочувството. Анализирајќи ги луѓето и самиот себеси, авторот дошол до идеја да прикаже едно универзално чувство кај луѓето, кое се користи за да се добие сожолување во одредени околности и да се привлече внимание. Улогата на средовечен имотен адвокат, кој е зависен од тагата и страдањето и има таква потреба од сожолување, па затоа е подготвен тоа да го добие од другите, совршено ја толкува актерот Јанис Дракопулос. Извлекувајќи го чувството на задоволство од



Од доделувањето на наградите

сочувството, љубезноста и вниманието на околната, тој гради свој идентитет и станува зависен од нејзиното сожалување и се чувствува среќен единствено кога не е среќен.

Рускиот филм **ЧОВЕКОТ КОЈ ГИ ИЗНЕАДИ СИТЕ** во сценарио и режија на дуото Алексеј Чупов и Наталија Меркулова ја доби наградата за најдобро сценарио. Оваа руско-естонско-француска копродукција е уште едно моќно дело од новото руско кино, кое на суптилен начин си поигрува со темата „идентитет“. Ова филмско остварување, со својата натуралистичка форма, ги поврзува легендите и фолклорот, локалниот хумор со современата политика на полето на современите ЛГБТ-права во Русија. Човек на сибирската тајга, кој е почитуван член на локалното општество, откако открил дека има карцином, инспириран од приказната за Замба Дрејк, херојот на легендарната сибирска епоха, го менува својот идентитет. Во настаните се случува неочекуван пресврт. Неговото семејство и локалното општество не го прифаќаат неговото ново јас. Длабоко конзервативните рурални области на Сибир се непожелно место за секој што не ги исполнува хетеронормалните императиви на хетеросексуалната ориентација, традиционалното семејство и бинарниот пол.

Жирито донесе одлука специјална награда за најдобра улога да ја додели на актерката Снежана Богдановиќ, за улогата во филмот **ШЕВОВИ**. Богдановиќ игра една мошне емотивна и суптилна улога на мајка која и по 20 години не ја прифаќа приказната која ѝ е пласирана од породилиштето за ненадејната смрт на нејзиното новороденче. Тивка но упорна, таа не губи надеж и цврсто се бори против болничката администрација и лекарите, полициските службеници, судовите, општински функционери, па дури и нејзиното семејство за да ја открие вистината. Оваа мошне потресна и силна приказна комбинира елементи на трилер и мелодрама и се занимава со една неодамна актуелна тема во поранешна Југославија, но и во денешна Србија за кражба на новороденчиња прогласени за починати и дадени на посвојување. **ШЕВОВИ** е работена според вистинска приказна на една кројачка од Белград, која и по 20 години трага по својот син.

Наградите во конкуренција од 30 кратки филмови, жириото во состав: Димо Попов (кинематографер), претседател, Ујкан Хисај (продуцент и режисер од Косово) и Иван Ивановски (ликовен уметник и режисер на анимирани филмови), своите одлуки ги донесе врз основа на уметничката вредност на филмовите, оценувајќи ги како приказни што се издвоиле од другите. За најдобар интернационален краток филм е прогласен германскиот **КАПЕТАНОТ** (2018) на режисерот Стив Бах, моќна

Од доделувањето на наградите



драма изградена врз врската помеѓу татко и син, чие растење под влијание на успешен татко како модел може да биде товар за проблематичниот свет на малото момче. Наградата, пак, за најдобар македонски краток филм е за **ГОТЛИБ** (2018) на режисерот Крсте Господиновски. Во оваа технички издржана кинематографска целина, изгубен и заглавен во лавиринтот на сопствената потсвест, главниот лик Готлиб грчевито се бори да го пронајде патот назад во реалноста. Во оваа потрага, тој постојано го преиспитува постоењето на својот измислен свет, дури дотаму што се обидува да го деконструира. На самиот крај, додека неговите реалности се судираат една со друга, тој станува свесен за заробеноста во самиот себеси. Специјално признание од жирито добија италијанскиот **МОЈАТА СЕСТРА** (2019) на Саверио Капиело, за неговиот балансиран наративен и естетски пристап и за многу природното раскажување, амбиенталната светлина и глума со скриени мотиви што ја опишуваат силната емотивна врска меѓу сестра и брат и **ЗМИЈУЛЧЕ** (2019) на Крсте Господиновски, Жарко Иванов и Кристина Гацова. Десетминутниот анимиран филм раскажува за еден човек кој скршен и разочаран од општеството и целиот свет околу себе решава да го напушти цивилизираниот свет и заминува да живее во дивината. Во шумата тој наидува на неочекувано ново пријателство.

Фестивалот се заокружи со „Фокус на современата унгарска кинематографија“, програма што ја отвори и за која говореше амбасадорот на Унгарија во Македонија, Ласло Дукс. Тој истакна дека во изминатите две децении унгарската кинематографија доживува преродба со голем број современи филмови кои добиваат престижни меѓународни награди, вклучувајќи и два оскара, во 2015 и во 2017. Во оваа програма беше направен спој на двајца успешни режисери од постарата и помладата генерација филмации, кои ја претставуваат „златната ера“ на унгарскиот филм, Илдико Ењеди, која зад себе има голем број филмски остварувања и

Корнел Мундручо. Филмот ЗА ТЕЛОТО И ДУШАТА (2017), во сценарио и режија на Илдико Ењеди, кој пред една година влезе во најтесниот круг за „Оскар“, тематски обработува една љубовна приказна полна со лиризам и хумор и целосно ослободена од социјалните конвенции, ја прикажува двојноста на сонот и реалноста, на душата и на телото. Дејствието на филмот се случува на едно многу необично место, меѓу двајца интровертни луѓе кои откриваат дека споделуваат ист сон секоја вечер. Во своите соништа, тие се среќаваат како два убави елени. Збунети, несигурни и малку исплашени, тие со двоумење ја прифаќаат оваа чудна коинциденција и се обидуваат да ги остварат своите соништа. Со оваа интересна филмска сложувалка се забележува дека телото често го спречува она што го бара душата и го остава гледачот да размисли што е клучно за формулацијата на личноста: Душата или телото? Вториот филм на Илдико Ењеди, кој ја освои „Златна камера“ на Канскиот фестивал МОЈОТ ДВАЕСЕТТИ ВЕК (1989), е за една мошне интересна приказна која ги следи животните патеки на близнаците Дора и Лили, родени во 1880 година, во истата вечер кога Едисон ја измисли електричната светилка. Неколку години подоцна, тие се разделени под чудни околности и ги усвојуваат различни семејства. Во раните денови на 1900 година, тие се среќаваат во „Ориент експрес“, Лили анархистката и Дора екстравагантна жена со слаб морал, кои не знаат една за друга. Оваа духовита и визуелно зачудувачка алегија говори за женскиот идентитет во ерата на механичката репродукција. Темите како правата на жената и националното самоопределување кои ги застапуваат близнаците сè уште се актуелни.

Во овие рамки на современата унгарска кинематографија беа претставени и два филма на Корнел Мундручо, од новата генерација унгарски филмации кои со своите први и втори остварувања веќе се наметнаа како нов бран во унгарската и европската кинематографија. НЕЖЕН СИН: ПРОЕКТОТ ФРАНКЕНШТАЈН (2010) работен според готскиот роман „Франкенштајн“ (1818) на британската писателка Мери Шели, обработува една доста специ-

Од проекциите во Кинотеката



фична приказна за еден 19-годишник кој посетува интернат и се враќа назад за да живее со семејството. Неговите обиди да ја стекне љубовта на блиските се покажуваат потешки отколку што мисли и сето тоа завршува со катастрофа. Концептот што стои зад сето тоа е доволно јасен и е многу сличен со намерите на Франкенштајн на Мери Шели: луѓето создаваат чудовишта и потоа ги обвинуваат за она што се. Последен филм од оваа програма беше ЈУПИТЕРОВАТА МЕСЕЧИНА (2017), доста амбициозен потфат на режисерот Корнел Мундручо, каде што тој на јасен начин опишува една мошне актуелна тема за голготата на бегалците, како современи номади во суровиот XXI век. По општествено-политички превирања стотици раселени сириски бегалци, меѓу нив и младиот Аријан, бараат сигурно место за живот во една од многуте месечини на Јупитер, за која сметаат дека е извор на нов и непознат живот, големата Европа. Сакајќи да влезат во Унгарија преку Србија, и покрај ветувањата и барањето малку човечност од обичните луѓе и од официјалните власти, на крајот ќе паднат во стапацицата на цинизам и корупција.

Оригиналниот филмски наратив, храбриот пристап и актуелноста на самата тематика во филмската програма на *КинеНова* ја анимираа традиционалната публика, но интегрираа и нови љубители и обожаватели на филмската уметност. Проекциите на годишното издание по свеченото отворање се одвиваа во една топла атмосфера на кинозалата во *Кинотеката*, каде што се почувствуваа сржта на филмот и фестивалската атмосфера, каде што секојдневно се одвиваа значајни филмски дружки на сладокусите на филмската уметност. Според реакциите на публиката и медиумите, годишното четврто издание прикажа возбудлива филмска програма, а доволен доказ за тоа се посетеноста на кинопроекциите и неколкукратното полнење на кинотечната киносала.

КинеНова продолжува со својата мисија во потрага по нови филмски приказни на храбри и одлучни автори за јубилејното издание.

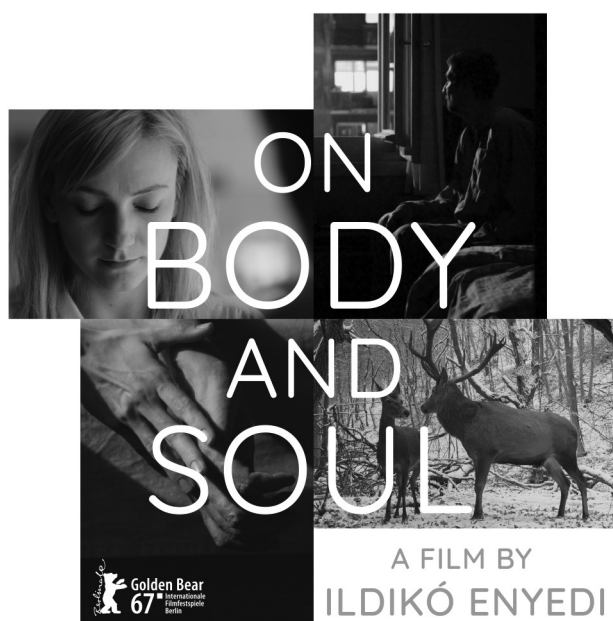


Амбасадорот на Унгарија, Н.Е. Ласло Дукс – на КинеНова

АКАД. КАТИЦА КУЛАВКОВА

СОНОТ ЗА ЕЛЕНОТ И СРНАТА: ИНТИМНАТА ПРЕПИСКА МЕЃУ ТЕЛОТО И ДУШАТА

- анализа на филмот ЗА ТЕЛОТО И ДУШАТА,
режија: Илдико Ењеди, 2017 -



Плакат од филмот

Во овој филм архетипот на Сенката е артикулиран како еротски копнеж по Другиот. Еросот е визуализиран на онирички начин во фигурите на еленот и срната. Сонот е место на метафизичката средба меѓу Марија и Андре. Тој го освестува она што тие го насетуваат, но го потиснуваат. Тој не е претходница на стварноста, туку облик на паралелно постоење, трезор на несвесни слики и облик на имагинарен говор.

Филмот ЗА ТЕЛОТО И ДУШАТА (Testrol es Lelekrol / On Body and Soul) е дело на унгарската режисерка, сценарист и писател Илдико Ёњеди (Ildikó Enyedi), авторка на осум филма, меѓу кои и филмовите МОЈОТ ДВАЕСЕТТИ ВЕК, МАГИЧЕН ЛОВЕЦ и СИМОН ВРАЧОТ. Овој последниов филм е и добитник на „Златната мечка“ на Берлиналето 2017 односно на 67. Берлински интернационален филмски фестивал, а е номиниран од Американската **академија за филмски** уметности и науки за „Оскар“ за најдобар странски филм од неанглиско говорно подрачје (филмот е снимен на унгарски јазик) за 2018 година. Жанрovski, филмот ЗА ТЕЛОТО И ДУШАТА е категоризиран како драма, романса и фантазија.

Дејството на филмот се одвива во Будимпешта, во втората деценија на XXI век. Приказната е реконструкција на појавата и развојот на една емотивна врска меѓу Ендре/Андре (Géza Morcsányi), возрасен вдовец, осамен и воздржан менаџер на една касапница и Марија (Alexandra Borbély), проценител на квалитет (на месото), тукушто дојдена на работа во касапницата (како замена за друго лице), млада, воздржана, повлечена, молчалива и студена самица. Ендре е инхибиран поради тоа што му е инвалидизирана левата рака, додека Марија страда од Аспергеров синдром.¹ Кај Ендре е симптоматична неговата стабилност, потребата за контрола и самоконтрола, помиреноста со осаменоста, емотивната апстиненција. Кај Марија, симптоматично е тоа што има ретка (перцептивна, опсерваторска) дарба за забележување и проценување на подробности кај предметите и луѓето, со енормна меморија и пренагласена склоност кон ред и чистота. Токму тој вишок на смисла за ред и уредност сугерира присуство на некој прикриен/несвесен (психофизички) неред, на некоја траума. Во последните пет години, Ендре се повлекува од вообичаената динамична комуникација со женскиот свет, заситен од површни контакти и врски, без емотивна тежина. Марија нема никакво љубовно, сексуално и еротско искуство. Таа е емоционално инфантилна, блокирана е во комуникацијата со луѓето (кога сака да се искаже, користи играчки/леко коцки и шаховски фигури), нема пријатели, посетува психијатар за деца/млади. Но, по средбата меѓу Марија и Ендре, започнуваат да се

поместуваат нештата во нивниот монотон живот.

Филмот е приказна за трансформацијата на животот на двајца осаменици, Марија и Ендре, приказна за нивната лична преобразба. Станува збор за темелна, неповратна, плутонијанска преобразба. Секој од нив се соочува со самиот себе и со сопствениот „неред“, со внатрешниот хаос, со сопствената смртност, со суицидалното искушение и со стихийниот наплив на силни неконтролирани чувства и на несовладлива еротска привлечност.

Чинот на освестувањето на љубовната состојба и еротската привлечност се одвива со помош на соништата. Всушност, се случува едно мало чудо, кое се состои во тоа што Марија и Ендре сонуваат, секоја ноќ, ист сон. Тоа чудо ќе го наречам „споделен ониризам“. Споделените пориви се проектираат во споделени соништа кои имаат свои симболични канони, свој алегоричен и алузивен говор и своја функција, не само компензаторска, туку и терапевтска. Сонувањето се развива како засебна приказна која трае сè до мигот кога тие двајцата ќе ја доживеат првата љубовна/страсна ноќ. Сонот се состои во тоа што секој од нив се замислува себеси, односно се гледа себеси во сонот како елен (Ендре) односно како срна (Марија).

Приказната за срната и еленот го испишува внатрешниот филм во филмот ЗА ТЕЛОТО И ДУШАТА. Основните рамки на филмот се рамките на реалноста, додека внатрешните рамки се рамките на сонот и на имагинарните слики и пораки на сонот. Или можеби обратно, сонот ги поставува надворешните рамки на филмот, а реалноста – внатрешните.

Филмов е, значи, структуриран како филм-во-филм. Филмот за душата се одвива во филмот за телата на Марија и Ендре. Филмската приказна на соништата се одвива како реплика на филмската приказна на реалноста. Јазикот на сонот, односно севкупната семиотика на сонот е имагинарна, мистична, симптоматична, фигуративна, митопоетична (Gilbert Durand, *L'âme tigrée: Les pluriels de Psyché*, 2010). Јазикот на стварноста, севкупната семиотика на реалноста е брутална, почнувајќи од хронопотоп и иконографијата на кланицата (крв, колење крави/волови/говеда) како синоним за социјална и урбана периферија, продолжувајќи со монотоното секојдневје (работа, кафе-пауза, ручек во менза), завршувајќи со некои црнохуморни сцени, специфичната патологија на таквиот хронотоп (сексуални и социјални фрустрации) и психолошките тестови.

Благодарение на вонредното тестирање што го спроведува една (сензуална) жена – психолог, се разоткрива фактот дека Марија и Андре сонуваат исти соништа. Тоа откритие го забрзува процесот

1 Аспергеровиот синдром (AS, AD, ASD, називот е добиен според австрискиот психијатар Ханс Аспергер) се смета за облик на благ аутизам, кој се одликува со намалена невербална комуникација и социјална интеграција на личноста, со отсуство на емпатија, но без да се одрази врз интелектуалните, когнитивните и јазичните способности на лицето.



Сцена од филмот

на соочување со двата вида егзистенции – онаа на надворешната стварност и онаа внатрешната, ониричката. Во реалноста, телото на Марија е сексуално инхибирано и емоционално осакатено, а телото на Андре е стигматизирано од инвалидната лева рака. Во сонот, и двајцата се наоѓаат во природата, се чувствуваат природно и ги следат своите природни пориви, говорот на својата душа: жедта по вода, жедта по слободно движење, сексуалната возбуда и комуникација преку допир, еротиката на гледањето и конечно, ослободувањето на сексуалната жедба (машко-женска релација) прикажано како галоп по другиот. Хронотопот на сонот е исконска природа, шума, возбудлив шумски ветер, снежна прекривка, планински поток, бистра вода, тишина, слободно движење низ природата, отсуство на баналноста... Сонот е запис на душата, стварноста/јавето е запис на телото. Во сонот се ослободува телото кое е заробено во стварноста. Телото и душата се соочуваат, ги отфрлаат стегите на моралните маски, на фрустрациите и траумите и го иницираат процесот на ослободување, како услов за љубов спрема животот и како клуч на индивидуацијата.² Приказната кулминира во мигот кога се отфрла и последната морална стега и кога двата главни лика, Марија и Андре, се подготвени да си го одземат животот доколку не бидат заедно. Во последен миг се избегнува трагедијата, лекцијата е научена, започнува нов живот на работ на смртта. Во последен миг, телата се ослободуваат и си припаѓаат едно на друго. За првпат и двајцата заспиваат без да сонуваат. Срната и еленот ја донесоа природата дома, во спалната соба на Андре. Кога

телото ќе се излечи, и душата ќе се излечи. И обратно, оти телото и душата се една целина, сè додека смртта не ѝ даде на душата нова шанса за постоење.

Не случајно Карл Густав Јунг (Karl Gustav Jung) смета дека душата е автономна, независна егзистенција. Независноста произлегува од фактот што душата/психата е особен вид енергетска и астрална егзистенција. Но, кога таа психичка егзистенција ќе се всели во едно човечко тело, тогаш телото и душата на еден човек постигнуваат висок степен на единство. Тоа единство функционира додека е човекот жив, потем душата продолжува по својот независен пат, сè додека не се всели во некое друго тело, сè додека не освои некоја друга постојбина, некоја друга личност... Затоа, симптомите на душата, психичките индиции, не смеат да бидат занемарени, потценети, одрекувани. Напротив. Кога душата зборува, таа кажува нешто за себе и за телото во исто време. Кога телото пројавува одредени индиции/знаци, тоа не смее да биде занемарено, затоа што тие знаци кажуваат истовремено и нешто битно за состојбата во која се наоѓа телото, односно човекот.

Личноста наликува на еден совршен склоп, како склоп кој ги чува во себе телото и душата. Кога ќе се наруши нешто во тоа совршенство, започнува да се разнебитува и да се разединува човечката личност, како на планот на телесните, така и на планот на психичките манифестации. Со оглед на бројните општествени морални стеги и забрани/табуа, говорот на душата и на телото се занемарува и напосто не се чита или се чита површно, што предизвикува внатрешни конфликти и еден вид неред и распад на човечката личност.

Сонот е тука да нè потсети на тоа што го занемаруваме, што го потиснуваме и негираме, на сето она со кое одбиваме да се соочиме, а кое е составен дел на нашиот идентитет, нашиот индивидуален и личен идентитет. Сонот покажува дека најдлабоката интима на човекот е проекција на колективната свест, на некоја колективна траума, на некое колективно искушение, на нешто што има своја поуниверзална историја и потекло, на нешто архетипско. Затоа сонот е интимна визија на архетипот на љубовта, на архетипот на сенката, на архетипот на херојството, на кукавичлакот, на мудроста, на мајчинството, на Бога. Затоа човечките цивилизации, колку и да се технолошки напредни, не би требало да ја потценуваат улогата на сакралното, оти без сакралното стварноста би била лишена од смисла, и не само тоа, би била подложна на многу конфликти и деформитети, на морални и душевни нарушувања и болести.

2 Владета Јеротић (2007): „Индивидуациони пут је, за Јунга, у првом реду, пут сазнања; уцеловљивање личности остварује се путем гносе. У том смислу, као прави модерни гностици, Јунг прекида са аскетским идеалима хришћанства. Да би човек остварио целину и потпуност своје личности, он мора да живи, значи и да доживи све могуће супротности у себи. Његов пут је пут постајања и преображавања, ходање кроз блато и смрад“. Цит. сп. <https://www.rastko.rs/rastko/delo/11644/>



Сцена од филмот

Филмот ЗА ТЕЛОТО И ДУШАТА опоменува токму на таа потреба, да им обрнеме внимание на соништата, да посветиме внимание на бајките, митовите и воопшто на приказните, затоа што токму тие може да го спасат интегритетот на човекот, неговата психотелесна благосостојба, неговиот живот. Соништата се преписка меѓу телото и душата. Од особено значење (за психоанализата, аналитичката психологија, психотерапијата, но и книжевноста) се соништата кои се повторуваат и споделените соништа.³ Споделените соништа, имено, проектираат споделени емоции и визији, но воедно актуализираат и некој архетип/праобразец на човечкото постоење. Во овој филм се работи за архетипот на Љубовта и нејзиното обратно лице, Сенката, артикулирана како еротски копнеж по Другиот. Еросот е визуализиран во фигурите на еленот и срната/кошута сместени во една мистична шума, тивка, студена, снежна.

Сонот не е еднокретен, туку се одвива во епизоди: амбиентот е ист, шума, снег, немо општење меѓу еленот и срната, ослободено од клишеата на приземната логика. Сонот е место на метафизичката средба меѓу Марија и Андре. Сонот го соопштува она што тие го насетуваат, но го потиснуваат. Тој не е само претходница на стварноста, туку и облик на паралелно постоење. Тоа е така, затоа што душата има поголема слобода на изразување од телото. Сонот не е само компензација на потиснатите чувства и пориви, туку и облик на една метафизичка егзистенција без која стварноста би би-

ла премногу профана. Освестувањето на споделените слики од сонот има делотворна моќ на неколку рамништа:

- во дезалиенацијата и социјализацијата на Марија и Андре;
- во осуштествувањето на телесниот контакт меѓу нив;
- во воспоставувањето на нивната заемна љубовна егзистенција и на крај,
- во поттикнувањето на процесот на нивната индивидуација.

И двата главни лика во филмот живеат изолирано: Марија, затоа што страда од Аспергеров синдром, па е интровертна и воздржана во секојдневната јазична комуникација (блага доза на аутизам), а Андре затоа што страда од инвалидитет на едната рака. Психичката траума кај Андре е рефлексција на неговата телесна траума, а телесната траума се проширува и зазема форма на телесен аскетизам, што го блокира неговиот интимен живот. Аскетизмот на Марија е во пропорционален сооднос со нејзината прекумерна фокусираност врз подробности, премерувања на тежината на животните во касапницата, на пример, претерана прецизност, нефлексибилност. И двајцата се соочени со сопствениот егзистенцијален страв кој ја редуцира слободата на однесување на неподнослив, а со тоа и симптоматичен минимум. И двајцата им робуваат на своите стравови и се затвораат сè подлабоко во своите изолирани светови. Неслободата е другото лице на стравот од соочување со себеси и со сопствената сексуалност. Таа го опструира нивниот социјален и интимен живот. Нивниот живот е натрупан со обврски и морални норми, а лишен од задоволства и еротски уживања.

³ Овде само ќе потсетам на романот на Горан Петровиќ Ситничарница Код срећне руке (2000) и расказот „Писмо до списанието што објавува соништа“ на Милорад Павиќ (2014), во кој им се дава задача на повеќе луѓе да сонуваат ист сон, со тоа што им се раскажува иста приказна.



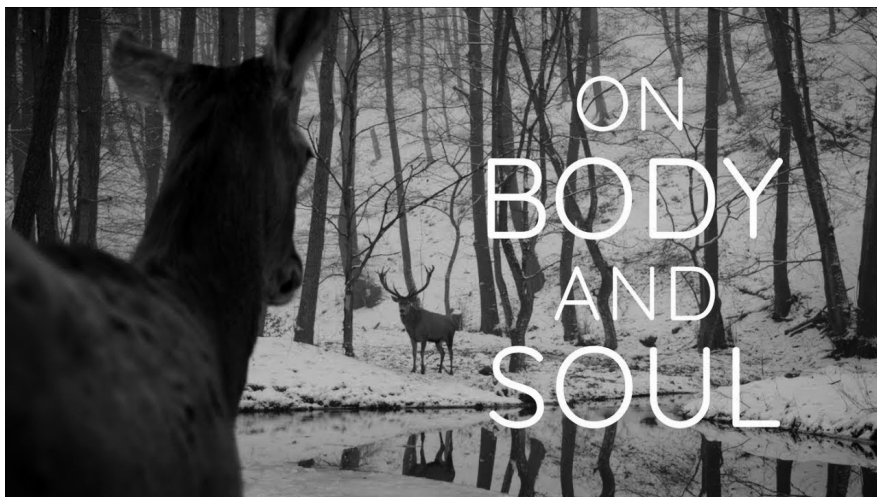
Сцена од
филмот

Фасцинира сознанието дека сонот е парадоксално структуриран: од една страна, сонот е најдлабоката интима на човекот, а од друга страна, тој е медиум кој општи со имагинарните содржини на колективното несвесно (митски слики, архетипски визији) и ги пренесува заборавените колективни искуства. И тука се појавува еден дискретен и веројатно мистичен излез, сонот. Сонот може да ги протолкува, на свој симболичен, митопоетски и визуелен начин, интимните инхибиции, а со тоа и да го иницира процесот на освестување на несвесните и потиснатите содржини, па дури и да ги ублажи последиците од телесните, социјалните и егзистенцијалните опструкции. Имено, сонот ја разголува приврзаноста на главните актери кон несреќата. Тој им ја покажува спротивната опција: среќата. Сонот му дава отпор на стравот, на анксиозноста, на изолацијата. Сонот има своја внатрешна логика која е интуитивна и метафорична, имагинарна и мистична, па следствено и ослободена од моралните клаузули и психичките пресији. На тој начин, сликите и собитите од сонот ја покажуваат насоката кон која треба да се движи индивидуата/лицето за да стигне до излезот и за да излезе од темнината на несвесното и потиснатото, на светлината на свеста и на стварноста. Сонот е знак на патот. Чуден и чудесен во исто време. Таков е и филмов **ЗА ТЕЛОТО И ДУШАТА** – и чуден, и чудесен знак на патот. Сонот е приказна за себе, ама без неговата приказна не може да се раскаже до крај животната приказна. Двете приказни се испреплетуваат. Фантазијата (мечтата) и стварноста се испреплетуваат. Местото каде што се испреплетуваат сонот и стварноста е Страста, едното или првото лице на љубовта. На тоа место се испреплетуваат телото и душа-

та. Филмов е потрага по таквите места на интерференција на телото и душата, на сонот и стварноста, на мистиката и прагматиката. Самата режисерка и сценарист на филмот, Илдико Ењеди, зборува, во едно свое интервју, и за интерференција меѓу сонот и стварноста, меѓу невидливиот и видливиот свет.

Љубовта има моќ да ја совлада изолацијата, а со неа и стравот од животот. Оти животот подразбира општење, јазично и телесно, психичко и еротско, метафизичко и физичко. Љубовната страст ги отфрла униформите на моралот, социјален и религиски, ги отфрла усвоените предрасуди, ги разголува луѓето, ги препушта на себеси, ги соочува со сопственото тело и неговиот говор полн пориви и копнежи, основни и врховни инстинкти. Имено, љубовниот говор на телото е израз и на душевност, а не само на телесност. Така и говорот на душата е израз на телесност, па следствено има свој сопствен еротизам, своја единствена семиологија. Во овој филм е доловен, на документарен начин, амбиентот на касапницата, како специфичен, терминален вид хронотоп. Касапницата ја отсликува и суровата реалност, и збогувањето со реалноста. Поради тоа, касапницата се доживува како брутален/свиреп и крвав ритуал на смртта. Крвта има двојна симболика на живот и на смрт. Всушност, смртта е другото лице на животот, или со други зборови, смртта е бруталното и експлицитно лице на стварноста. Таму, во таков противречен и конфликтен амбиент, се ситуира хронотопот на сонот, неговиот мистичен, но хармоничен амбиент, неговата суптилност, неговата терапевтска смиреност, неговата атрактивна поетичност, неговата кривка совршеност, неговата имплицитност, неговата слобода. Исфрустрирани од бруталната експлицитност на

Плакат од
филмот



надворешната стварност, Марија и Андре се засолнуваат во мистичната имплицитност, сугестивност, асоцијативност и повеќеозначност на сонот. Она што тие го избегнуваат кај себе – својот еротизам, својот порив да се спојат со другиот, својата психотелесна сушност – тоа го сонуваат, тоа го гледаат во сонот.

Само што при таа средба во сонот, тие се претворени во срна и елен. Метаморфозата е карактеристична за сонот, затоа што сонот е облик на трансценденција. Јазикот на сонот е јазик на метафората, на метонимијата, на алегоријата и на персонификацијата. Метафората, на пример, во различните нешта го открива сличното, далечните нешта ги прави блиски, а со тоа ги враќа во свеста потиснатите содржини, ги осмислува копнежите. Метонимијата, пак, прави замена на едно нешто со друго: таа го заменува делото со авторот, касапницата со животните, телото со душата, душата со телото... Она што е невидливо во стварноста станува видливо во сонот („да се искаже невидливото преку видливото“ – парафраза на еден исказ на режисерот на овој филм). Сонот, покрај тоа, е потсетник и опомена. Затоа не треба да се потценува сонот, не треба да се игнорира, не треба да се чита површно, напротив. Сонот бара внимание. Внимание, но и упатеност во универзалната симболика, но и во личните интимни и егзистенцијални искуства на сонувачот. Сонот е тука за да ги отклучи тајните фиоки и соби, но треба да биде на дофат и да се употреби, да се стави во клучалката соодветниот клуч. Соголен како клуч.

Од тие причини, колку што е медиум кој трансферира и трансцендира слики на колективното несвесно, толку е уникатен дом на единката, лу-

цидно интимен и личен. Затоа бара посебен третман, толкување во рамки на индивидуалната свесно-несвесна констелација, со познавање на колективните несвесно-свесни праобразци (архетипови).

Психосоматскиот пристап во психологијата (терапија) поаѓа од телесните симптоми, кога треба да дијагностицира психички тегоби, односно – од психичките симптоми, кога треба да дијагностицира телесни тегоби. Трансферот се врши од колективното несвесно (сфатено како рудиментирана, складирана во невидливите потони/подруми/подземје на свеста, потисната, заборавена меморија на човештвото)...

Поучена од исклучителната Симон Вејл (1909-1943), Илдико Ињеди ја истакнува разликата меѓу моралното (кодот на социјалниот живот, видливото секојдневје) и трансцендентното (кодот на сонот, неговиот визуелен, езотеричен и претпоимен јазик). Според неа, сонот е во непосредна врска со елементарните сили на природата и ја трансцендира невидливата суштина, онаа суштина „која му недостасува на секојдневниот живот“⁴ Во сонот се проектира конфликтот меѓу тие два кода, моралниот код на колективното и на општествената реалност и интимниот, трансцендентен код на сонот, но доминира трансцендентната, визуелна и езотерична оптика/перспектива. Сонот го маргинализира етичкиот код и отвора пат на човечноста во сета нејзина деликатност и противречност (и кога е хумана, и кога е деструктивна). Ако споделуваме идентични пораки, ќе ни бидат испорачани иден-

4 „Сонот го содржи она нешто кое го нема во секојдневјето, онаа суштина што му недостасува на секојдневниот живот“: <https://ascmag.com/blog/the-film-book/on-body-and-soul-director-ildiko-enyedi>.

тични соништа. Ќе споделиме идентични соништа. Ќе се дешифрираме себеси и ќе се ослободиме од вишокот (морални) кодови, од вишокот маски, од измислените препреки, фрустрации и опструкции. И ќе го направиме вистинскиот потег. Ослободени. Слободно. Човечки и човечно.

Токму тоа ја посведочува делотворната моќ на сонот врз психата на мажот и жената, а преку психата и врз телото и животот на човекот. Токму тоа го

легитимира сонот како ефикасна терапевтска алатка. Токму затоа, овој филм може да се посматра и како дискретна афирмација на холистичкиот психотераписки пристап: говорот на телото е превод на јазикот на душата и обратно, говорот на душата е превод на јазикот на телото. Токму затоа овој филм ги проблематизира интерференциите меѓу сонот и стварноста, меѓу душата и телото, меѓу материјалниот и езотеричниот свет.

Референци:

Durand, Gilbert. 2010. *La sortie du XX siècle [Introduction à la Mythologie, Figures mythiques et visages de l'œuvre, L'âme tigrée: Les pluriels de Psyché & Un comte sous l'acacia.]* Paris: CNRS Editions.

Enyedi, Ildiko (interview). 22.02.2018. *On Body and Soul* – Interview with Director Ildikó Enyedi <https://ascmag.com/blog/the-film-book/on-body-and-soul-director-ildiko-enyedi/>

Jung, Carl Gustav. 1984. *O psihologiji nesvesnog*. Novi Sad: Matica Srpska.

Јеротић, Владета. 2007. Јунг и православље. *Индивидуација и (или) обожење*, Сабрана дела, I коло, Задужбина Владете Јеротића у сарадњи са Ars libri, Београд:

Ќулавкова, К. 2018. Пролегомена за една библиотерапија: психолошката и терапевтската улога на уметноста // www.kulavkova.net [Ел. извор] / designed by N. Joldeski. – Објавено: 01.04.2018. – (URL): <https://kulavkova.net/prolegomena-za-edna-biblioterapija-psiholoskata-i-terapevtskata-uloga-na-umetnosta/>

Ќулавкова, Катица. 2018. За азбуката на соништата – писмо до Карл Густав Јунг – Официјална веб-страница на акад. Катица Ќулавкова /www.kulavkova.net/ [Ел. извор] / designed by N. Joldeski. – Објавено: 19.03.2018. – (URL): <https://kulavkova.net/za-azbukata-na-sonishtata-pismo-do-karl-jung/>

Мојсиева-Гушева, Јасмина, Даниела Тошева и Љупчо Митковски, ур. 2018. *За душата*. Зборник на текстови. Скопје: Здружение на компаративна книжевност на Македонија, Здружение на класични филолози „Антика“ и Филозофско друштво на Македонија.

Павиќ, Милорад. 2014. „Писмо до списанието што објавува соништа“. *Антологија на балканскиот расказ*, прир. Раде Силјан. Скопје: Матица македонска, сс. 417-419.

Петровиќ, Горан. 2000. *Ситничарница „Код срејне руке“*. Београд: Плава лагуна. (Македонското издание е во превод на Гордана Јовиќ Стојковска: „Ситничарница кај среќната рака“ во издание на СЗМ, Скопје, 2007.)

Апстракт:

Филмот ЗА ТЕЛОТО И ДУШАТА на унгарската режисерка и сценарист Илдико Ењеди е дискретна афирмација на холистичкиот психотерапевтски пристап: говорот на телото е превод на јазикот на душата и обратно, говорот на душата е превод на јазикот на телото. Споделените соништа проектираат споделени емоции и визии, но воедно актуализираат и некој архетип на човечкото постоење. Споделените соништа се увод во психотелесната катарза (емоционална, еротска) на двата лика. Слободата на изразување на душата е терапевтска алатка за деблокирање на телото од психофизичките трауми.

Д-Р АТАНАС ЧУПОСКИ

МАКЕДОНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА ПО ПАДОТ НА КОМУНИЗМОТ¹

Под влијание на „кадифените“ и „не толку кадифените“ револуции во Полска, Унгарија, Источна Германија, Бугарија и Романија во 1989 година, што доведоа до падот на комунизмот во Источна Европа – и во републиките што беа во составот на тогашната СФР Југославија, во 1990 година дојде до политички промени што предизвикаа пад на комунизмот и воведување парламентарна демократија. Следната, 1991 година, Република Македонија прогласи независност и излезе од составот на југословенската федерација.

¹ Текстот на англиски јазик под наслов “Macedonian Cinema after the Fall of Communism” е првично прочитан како реферат на меѓународната научна конференција „Посттоталитарното кино во источноевропските земји: Модели и идентитети“ (Post-totalitarian Cinema in the Eastern European Countries: Models and Identities), кој во организација на Институтот за уметнички студии при Бугарската академија на науките, организиран по повод прославата на 150-годишнината на БАН, се одржа од 1-5 ноември 2018 г. во Велинград, Република Бугарија.

Во 2019 г., на англиски јазик е објавен во зборникот од конференцијата “Post-totalitarian Cinema in the Eastern European Countries: Models and Identities”, edited by Nadezhda Marinchevska, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, pp. 71-84.

Овде, во Кинопис, овој текст првпат се објавува на македонски јазик и согласно со времето на неговото настанување, во него не се опфатени играните филмови продуцирани подоцна: РУГАЊЕ СО ХРИСТОС (2018) во режија на Јани Бојаџи, ЕЈ! (2018) во режија на Васил Христов, ГОСПОД ПОСТОИ, НЕЈЗИНОТО ИМЕ Е ПЕТРУНИЈА (2019) во режија на Теона Стругар Митевска, ВТОРА ШАНСА (2019) во режија на Марија Цицева и ВРБА (2019) во режија на Милчо Манчевски, како и копродукциските проекти реализирани во периодот 2018-2019 г.

Од тој период до денес, разбирливо, како и севкупното општество, и македонската кинематографија претрпе големи промени. Прво: наместо дотогашната единствена државна продуцентска куќа за производство на филмови, *Вардар филм* од Скопје, се оформија повеќе независни продуцентски филмски претпријатија. Второ: и покрај не особено импресивните економски перформанси на државата, како и објективните историски тешкотии (војните во бившата заедничка држава Југославија, ембаргото на ОН кон соседната Република Србија, спорот за името Македонија со Република Грција, ембаргото кон Македонија од страна на Грција, интервенцијата на НАТО на Косово, шестмесечната војна со албанската герила во 2001 година итн.), македонската кинематографија во периодот од осамостојувањето до денес, за нецели триесет години, вклучувајќи ги и меѓународните копродукции, успеа да продуцира деведесетина долгометражни играни филмови и поголем број документарни, краткометражни и анимирани остварувања, што за една толку мала кинематографија како што е македонската претставува импресивна бројка, особено кога ќе се спореди со бројот на продуцирани филмови во Македонија во времето на комунизмот – триесет и седум долгометражни играни остварувања за исто толку години, од 1952 година кога беше реализиран првиот македонски долгометражен игран филм *ПРОСИНА*, па сè до комедијата *ВИКЕНД НА МРТОВЦИ* од 1988 година.

Во продолжение на овој текст, ќе се осврнеме на спецификите на македонската кинематографија во времето по падот на комунизмот, што во овој случај се совпаѓа со независноста на државата, ќе ги наведеме најзначајните авторски имиња и накучо ќе ги анализираме најзначајните филмски остварувања. Поради ограниченоста на просторот, во текстот ќе се задржиме само на долгометражните играни остварувања. За полесно да патуваме низ лавиринтите на македонската кинематографија, како одредници ќе ни послужат најзначајните режисерски имиња во македонската кинематографија по падот на комунизмот.

СТАРИТЕ МАЈСТОРИ

Ако карактеристика на македонската кинематографија во времето на комунизмот беше преокупираноста со историски теми, па така, од споменатите триесет и седум играни филмови дури две третини се занимаваа со историското минато – во периодот по осамостојувањето, иако не недостасуваат историски теми, сепак, акцентот е ставен на

совремието и се портретираат поединци заробени во етнички, воени и транзициски лавиринти, а шанса да реализираат свои филмови добија повеќе помлади режисери. Паѓа во очи тоа што, наспроти другите кинематографии од Источна Европа, македонските филмски творци до денес многу малку се позанимаваа со критичко преиспитување на периодот на доминација на комунистичката идеологија во општеството. Наспроти тоа, она што е константа во поголем број остварувања е интересот за актуелните социокултуролошки феномени, односно за преиспитување на односот *Европа vs. Балкан*, односно *Европа vs. Македонија*.

Столе Попов

Прв филм снимен во Република Македонија по осамостојувањето беше *ТЕТОВИРАЊЕ* на режисерот Столе Попов, син на еден од основоположниците на организираната македонска кинематографија по Втората светска војна – документаристот и исто така режисер на играни филмови Трајче Попов. Столе Попов е режисер кој уште во периодот на комунизмот остави импресивна трага во македонската кинематографија. Имено, по успешниот почеток со три извонредни документарни остварувања, наградувани во југословенски рамки: *ОГАН* од 1974 година, *АВСТРАЛИЈА*, *АВСТРАЛИЈА* од 1976 година и особено *ДАЕ* од 1979 година, кој беше награден и во Оберхаузен и до денес остана единствен македонски документарен филм што во трката за наградата „Оскар“ стигнал меѓу петте номинирани документарци, Столе Попов, во 1981 година, според прозата и по сценарио на писателот Ташко Георгиевски, го режираше долгометражниот игран филм на „егејска“ тема *ЦРВЕНИОТ КОЊ*, а во 1986 година, по сценарио на прочуениот српски сценарист Гордан Микиќ, го креираше и еден од најдобрите филмови во досегашната македонска филмска историја – култниот *СРЕКНА НОВА '49*, извонредна драма која на рафиниран начин ја раскажува приказната за животот во Македонија во првите години по *Втората светска војна*, во турбулентниот период на фамозната „Резолуција“ на *Информбирото*.

Така, Столе Попов, всушност, е еден од ретките македонски филмски творци што твореа пред и по падот на комунизмот. Во 1991 година следуваше *ТЕТОВИРАЊЕ*, „затворска“ приказна за невинно осуден човек, филм работен по сценарио на црногорскиот писател Мирко Ковач и веројатно еден од најпопуларните македонски филмови снимени досега чии реплики се влезени во колоквијалниот говор. За овој филм, во 1997 година, во својата кни-



До балчак (2014)

га *Македонскиот филм*, рускиот филмолог и одличен познавач на македонската кинематографија, Мирон Черњенко, ќе напише дека „...филмот на Попов веднаш подвлече црта не само под филмската уметност на Република Македонија, туку и под самата проблематика на неодамнешната историја како предмет на уметничко претставување и истражување. Во секој случај, тој нè доведува до првите мугри на самосвеста на македонскиот филм во новите услови...“ (Черњенко, 1997: 186).

До денес, Столе Попов реализира уште две долгометражни остварувања, во 1997, по сценарио на Владимир Блажевски, филмот *ЦИПСИ МЕЏИК*, на тогаш, поради филмовите на Кустурица, актуелната „циганска“ тема; и во 2014 година, по седумнаесетгодишна пауза, еден од најскапите проекти во досегашната македонска филмска историја, продуцентски едно од врвните остварувања на македонската кинематографија, тричасовната постмодернистичка вестерн-пародија на минатото од времето на комитите и Илинденската епоха, филмот *ДО БАЛЧАК*, работен по дваесет и кусур години старото сценарио на драмскиот писател Горан Стефановски.

Бранко Гапо

Бранко Ивановски-Гапо, покрај Столе Попов, Димитрие Османли, Коле Ангеловски и Владимир Блажевски, е режисерско име што во Македонија реализира филмови и пред и по падот на комунизмот. Бранко Гапо е најплодниот македонски филмски автор кога се во прашање долгометражните играни филмови. Имено, тој во епохата на комунизмот беше еден од најпривилегираните автори кој успеа да реализира дури пет долгометражни остварувања, претежно на теми од историското минато: *ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ* од 1965 година, според драмскиот текст „Црнила“ на Коле Чашуле, филм за убиството на Горче Петров во Софија; бунтовниот, „црнобрански“ *ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА* од 1969 година, по сценарио на Симон Дракул; „Истрел“, од 1972 година, според прозата и по сценарио на Димитар Солев, филм за убиството на бугарскиот полициски инспектор Емануел-Мане Мачков во Скопје, за време на Втората светска војна; потоа, веројатно неговото најдобро остварување, филмот *НАЈДОЛГИОТ ПАТ*, работен според документарната проза „Од Дебарца до Дијар-Бекир и назад“, по сценарио на писателот Петре М. Андреевски, исто-

риска фреска за осудениците од Илинденската епоха; и филмот ВРЕМЕ, ВОДИ, според прозата и по сценарио на Јован Стрезовски, имагинарна епска повест што хронолошки ја раскажува приказната за жителите на две фиктивни западномакедонски села, во времето на српската окупациска власт во Кралството Југославија, потоа фашистичката италијанска власт, за време на Втората светска војна, па сè до југословенско/македонската комунистичка власт по војната.

Во периодот по падот на комунизмот, Бранко Гапо реализираше само еден играл филм, својот шести и последен долгометражен играл филм, мелодрамата МАКЕДОНСКА САГА од 1993 година, по сценарио на писателот Симон Дракул, филм за кој во 1997 година споменатиот руски филмолог Мирон Черњенко ќе запише дека се работи за своевидна „трагично невозможна љубовна врска“ според образецот на Ромео и Јулија, „и тоа една од најтажните во светот, зашто познато е дека нема ништо пожално од ‘Повеста за Ромео и Јулија’, особено ако се тие разделени не само со општествено-класни предрасуди, кои мошне лесно се надминуваат дури и во такви патријархални средини, каква е планинската Македонија, во чии предели се развива дејството на филмот, туку со јазот, со работ на етно-конфесионалниот конфликт, што тлеее...“ (Черњенко, 1997: 187).

Димитрие Османли

Димитрие Османли, како и Бранко Гапо, режисерската кариера, како театарски и филмски режисер, ја градеше првенствено во претходниот политички систем, а по падот на комунизмот и осамостојувањето на земјата реализираше само еден играл филм.

Имено, тој беше првиот дипломиран театарски режисер од Македонија и првиот режисер од Македонија што доби шанса да реализира долгометражен играл филм: МИРНО ЛЕТО, во 1961 година, филм кој воедно е и првата македонска комедија чие дејство се одвива крај бреговите на Охридското Езеро. Дотогаш, од 1952 до 1961 година, македонските филмови ги реализираа гости од другите југословенски републики со поразвиена кинематографија: Воислав Нановиќ, Франце Штиглиц, Жика Чукулиќ, Жика Митровиќ, Бранко Бауер.

По комедијата МИРНО ЛЕТО, работена по сценарио на белградската писателка Фрида Филиповиќ, Димитрие Османли, како режисер што третира исклучиво современи теми, во 1967 година, по сценарио на писателите Јован Бошковски и Ташко Георгиевски, ја реализираше импресивната психолошка драма МЕМЕНТО, инспирирана од катастро-

фалниот земјотрес што го погоди Скопје во 1963 година; и социјалната драма ЖЕД, во 1971 година, по сценарио на писателот Живко Чинго.

По падот на комунизмот, Димитрие Османли во 1995 година ја реализираше мелодрамата АНГЕЛИ НА ОТПАД, по сценарио на неговиот син, писателот Томислав Османли, филм што претставува рефлексија на транзициската состојба во која се најде македонското општество во тој период. Толкувајќи го филмот, филмологот Мирослав Чепинчиќ ќе запише: „Потрагата по минатото, барањето на загубената смисла на животот, во оваа филмска драма има носечка функција околу која и врз која Т. Османли и Д. Османли минуциозно го составуваат овој паноптикум на маргиналци со затечени и загубени судбини. Просторот на нивните егзистенции се дивоградбите покрај градската депонија, во обезличен и наместа тотално дехуманизиран пејзаж“ (Чепинчиќ, 1999: 318).

Коле Ангеловски

Популарниот актер, во југословенски рамки и првенствено театарски режисер, Коле Ангеловски, уште во далечната 1973 година, во екот на својата актерска популарност, доби шанса, по сопствено сценарио, според прозата на Живко Чинго, да го реализира својот дебитантски долгометражен играл филм, извонредната црно-бела семејна драма ТАТКО (КОЛНАТИ СМЕ ИРИНА), без сомнение еден од најдобрите филмови во досегашната историја на македонската кинематографија.

По петнаесет години, во 1988 година, според популарниот драмски текст на Миле Поповски, кој е и сценарист на филмот, ја режираше духовитата комедија ВИКЕНД НА МРТОВЦИ со импресивен актерски ансамбл од просторите на тогашна Југославија, последното македонско филмско остварување реализирано во ерата на комунизмот.

Дваесетина години по овој филм, во 2017 година, Коле Ангеловски го реализира својот прв играл филм по падот на комунизмот, комедијата АХ, ЉУБОВ МОЈА, според сопствениот драмски текст што беше успешно изведен на сцена, со амбиција да ја врати комедијата на филмското платно, но и покрај евидентно добрата намера, квалитетот на неговиот првенец ТАТКО до денес останува ненадминат.

НОВИОТ БРАН

Милчо Манчевски

Милчо Манчевски е несомнено најпознатото режисерско име што произлегло од Македонија и најафирмираниот автор во меѓународни рамки. Причина за тоа, без сомнение, е успехот на негови-

от првенец, играниот филм ПРЕД ДОЖДОТ, од 1994 година, работен по сопствено сценарио, приказна што пророчки го навести етничкиот конфликт меѓу Македонците и Албанците, и која, поради актуелноста на темата, но несомнено и поради режисерското мајсторство и квалитетот на филмот, беше наградена со „Златен лав“ на *Филмскиот фестивал во Венеција*, во 1995 година, а истата година за малку го загуби и „Оскарот“ за најдобар филм од неанглиско говорно подрачје од ИЗГОРЕНИ ОД СОНЦЕТО на Никита Михалков и до денес останува единствениот македонски игран филм што стигнал меѓу петте најдобри во ова престижно филмско натпреварување.

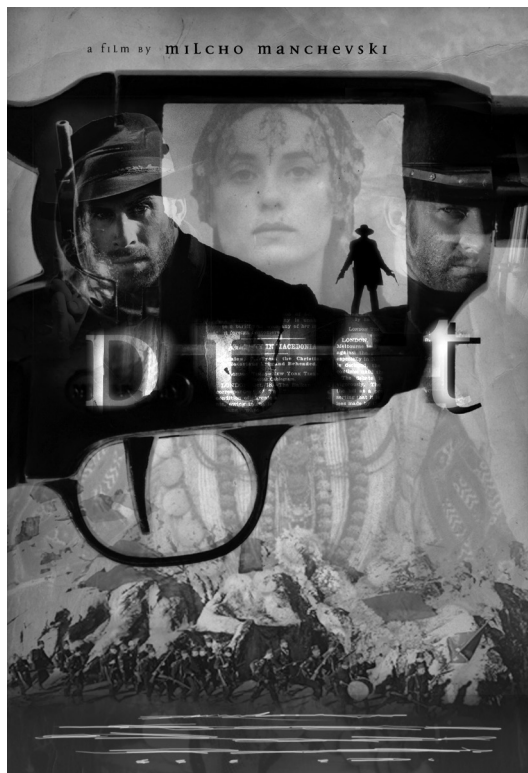
Со следниот филм, ПРАШИНА, работен по сопствено сценарио, од 2001 година, Милчо Манчевски само ја потврди репутацијата на најинтригантно име на македонската кинематографија. Оттаму, не зачудува што токму на филмот ПРАШИНА, прв македонски „истерн“ со Џозеф Фајнс во главната улога, т.е. историографска метафичкација, извонредна вестерн-пародија од времето на комитството, чија приказна по малку заличува на сценариото на подоцна реализираниот филм ДО БАЛ-

ЧАК, му беше укажана честа да го отвори Фестивалот во Венеција. Во овој филм се преиспитува односот меѓу историјата и стварноста, но истовремено, во постмодернистички манир, со испреплетување на времињата на нарацијата, се деконструира и начинот на кој се раскажуваат приказните.

По ПРАШИНА, што секако претставува врв во неговото творештво, а веројатно, од продукциски аспект, врв и во досегашната македонска филмска историја, Манчевски, кој живее и работи во САД, по сопствени сценарија ги реализираше и помалку успешните психосоцијални драми СЕНКИ во 2006 година, во кој директор на фотографија е прочуениот италијански кинематографер Фабио Чанкети; и МАЈКИ, во 2010, филмови во кои се преиспитуваат сложените меѓучовечки односи. Во МАЈКИ, филм триптих, составен од три наративни целини, Манчевски, покрај двата играни дела, вметна и документарна приказна на тогаш актуелна тема: македонскиот сериски убиец од Кичево.

Во 2017 година Милчо Манчевски, во САД, го реализираше и својот засега последен филм, урбаната њујоршка бајка БИКИНИ МУН, но овој филм немаше македонски копродукцент.

Прашина (2001)



Антонио Митриќески

ПРЕКУ ЕЗЕРОТО е првиот филм на Антонио Митриќески, реализиран по сценарио на писателот Ташко Георгиевски, во 1997 година и е еден од ретките македонски филмови што се занимава со преиспитување на власта на комунистите, но – во Албанија! Имено, филмот е работен според вистинска приказна за која режисерот Митриќески во 1991 година имаше реализирано и документарен филм – ЛУБОВТА НА КОЧО ТОПЕНЧАРОВ и ја раскажува романтичната приказна во која главниот лик, поради својата сакана го напушта родниот Охрид и заминува во Албанија, каде што, под сомнение дека е југословенски шпион, завршува во злогласните казамати на Енвер Хоџа.

Вториот филм на Митриќески, амбициозниот КАКО ЛОШ СОН од 2003 година, работен по драмскиот текст и по сценарио на Дејан Дуковски, функционира како своевиден критички интониран филмски есеј на тема: односите Балкан (Македонија) – Европа, а преку техниките на огледување на субјектот во „Другиот“, овие односи постојано се исчитуваат едни преку други. Во овој филм, преку два наративни тека кои во еден миг се испреплетуваат за потоа одново да се одвојат, филмската приказна, преку типизирани, општи ликови, говори за крвавите братоубиствени војни на Балканот, но истовремено ја преиспитува и улогата на современа Европа во нив, како и прашањето за европ-



Како лош сон (2003)

полни очекувањата и ќе остане забележан првентивно по мајсторската фотографија на полскиот кинематографер Јарек Шода.

Иво Трајков

Иво Трајков е продуцент и режисер кој одамна живее во Чешката Република, каде што реализира поголем број добро прифатени играни остварувања и ТВ-проекти. Тој во 2004 година го реализираше својот прв македонски долгометражен игран филм, ГОЛЕМАТА ВОДА, според романот на Живко Чинго, а по сценарио на Владимир Блажевски, кој беше награден со „Златна палма“ на Фестивалот во Валенсија.

ГОЛЕМАТА ВОДА е еден од ретките македонски филмови што се занимава со критичко преиспитување на комунистичкото минато и тоа преку очите на едно момче од домот за сираци. Овој филм, низ реалистичка нарација, ја раскажува приказната за вечната борба меѓу доброто и злото, овде претставена преку судирот на сталинистичкото општество и копнежот по „големата вода“, метафора за копнежот по слобода на човекот притиснат од нечовечните облици на доминантната општествена свест.

Големата вода (2004)



По големиот успех на ГОЛЕМАТА ВОДА, Иво Трајков реализира една германско-македонска и три чешко-македонски копродукции: симпатичниот црно-бел „патувачки“ (road movie) ФИЛМ во 2007 година, по сопствено сценарио; метафизичката драма СОЗЕРЦАНИЕ во 2009 година, по сценарио на Иван Арсењев и Јан Стехлик, по расказ на чешката писателка Божана Немцова; германско-македонската копро-

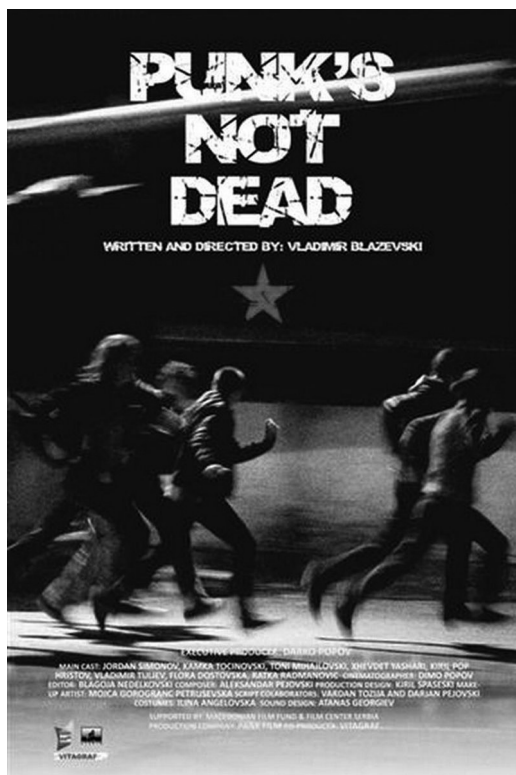
дукција реализирана во Берлин, снимена навидум во еден долг, динамичен, акциски, деведесетминутен кадар, под наслов БЕРЛИН ПРОЕКТ; и засега последниот филм, МЕДЕНА НОЌ, во 2015 година, според романот на чешкиот писател Јан Прохаска, филмска сатира што на специфичен начин го преиспитува комунистичкото минато во Македонија.

Владимир Блажевски

Владимир Блажевски е најмладиот режисер од оние што снимаа и пред и по падот на комунизмот. Тој живее и работи во Белград и во 1987 година, по сопствено сценарио според истоимениот драмски текст на Горан Стефановски, ја реализираше многунаградуваната, во југословенски рамки, урбана драма за судирот на генерациите: „партизанската“ и „рокерската“ – ХАЈ ФАЈ. Оттогаш, поминаа дваесет и четири години, додека доби можност одново да реализира игран филм во Македонија, иако во соседна Србија, по сопствено сценарио, во 1992 година го реализираше филмот БУЛЕВАР НА РЕВОЛУЦИЈАТА.

ПАНКОТ НЕ Е МРТОВ е црна комедија/road movie од 2011 година, работен по сценарио на Блажевски, филм во кој низ реалистичен дискурс за под-

Панкот не е мртов (2011)



остарени панкери се отвораат повеќе актуелни теми во македонското општество: транзициската реалност, маргинализираноста на супкултурата, меѓуетничките односи меѓу Македонците и Албанците, но и однесувањето на претставниците на т.н. „меѓународна заедница“ во Македонија. Во 2018 година Блажевски го реализираше својот засега последен игран филм, македонско-српско-словенечко-косовската копродукција ГОДИНА НА МАЈМУНОТ, црнохуморна политичка сатира што го исмева актуелниот политички миг.

Дарко Митревски и Александар Поповски

Дарко Митревски и Александар Поповски дебитираа заедно на големото платно, во 1993 година, со студентскиот омнибус-филм СВЕТЛО СИВО. Во 1998 година, повторно заедно го реализираа постмодернистичкиот, научнофантастичен филм ЗБОГУМ НА 20-ТИОТ ВЕК, по што продолжија самостојно.

Дарко Митревски во 2004 година, по сопствено сценарио, ја реализира постмодернистичка пародија за лудиот Балкан, филмот БАЛ-КАН-КАН, алегорична „патувачка“ (road movie) трагикомедија многу омилена кај публиката, и истовремено филм на потрагата (quest), низ кој, преку хумористична,

постмодернистичка нарација преполна со интертекстуални референци на стварноста или на текстови на културата, како и со цитати на реплики од повеќе филмски дела, се раскажува приказната за балканските држави и народи во XXI век, по распадот на Југославија и завршувањето на новите Балкански војни, во време на ерозија на моралот и етичките вредности и губење на многу човечки достоинства.

Во 2012 година, Дарко Митревски, по сопствено сценарио, инспириран од вистински настан, го реализираше засега својот последен филм, ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ, амбициозна, комплексна историска филмска приказна во два наративни тека, со мелодраматични елементи, на тема холокауст, поточно за холокаустот на скопските Евреи во периодот на Втората светска војна, кога Македонија е дел од Царството Бугарија, но и за историјата на фудбалската игра во Македонија и судбината на германскиот тренер од еврејско потекло Рудолф Шпиц, кој во тој период престојува во Скопје. Филмот ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ, патем, предизвика голема медиумска врева во бугарската општествена јавност поради, според тамошните наводи, тенденциозното и еднострано прикажување на историските настани.

Трето полувреме (2012)



Балканот не е мртов (2012)



Токму овој филм, ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ, во 2012 година го отвори 33. издание на најпознатиот и највлијателен филмски фестивал во Македонија, *Интернационалниот фестивал на филмска камера „Браќа Манакџи“* во Битола, а фестивалот беше затворен со првенецот и засега единствено самостојно долгометражно филмско остварување на театарскиот режисер Александар Поповски, филмот БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ, работен според истоимениот популарен драмски текст на Дејан Дуковски, кој е сценарист и на филмската верзија. Филмот БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ во постмодернистички манир ја раскажува приказната за крајот на владеењето на Отоманскиот султанат на Балканот, но иако сосема самосвесно театарските кулиси и сценографските решенија ги заменуваат реалните филмски простори, филмот сепак не успева да избега од матрицата на театарска претстава.

Митко Панов

Митко Панов е филмски режисер кој подолго време живее и работи во Швајцарија. По реализацијата на голем број документарни и краткометражни остварувања, во 2009 година, Митко Панов конечно доби шанса за реализација на својот долгометражен првенец, по сопствено сценарио, филмот ВОЈНАТА ЗАВРШИ, семејна драма целосно реализирана на албански јазик, фокусирана на односот Европа-Балкан, преку приказната за едно семејство косовски имигранти во Швајцарија.

Во 2018 година, Митко Панов, повторно по сопствено сценарио, го реализираше и својот втор играл филм, македонско-швајцарско-ирската копродукција поддржана од *Еуроимаж*, акциската драма ЧЕКАЈ МЕ/СВЕДОК, со Бруно Ганц во една од главните улоги, што повторно се занимава со преиспитување на односот Европа – Балкан (Македонија), преку приказната за вработен во Хашкиот трибунал што сака да ја истера правдата на Балканот, а се заплеткува во сложените општествени и приватни врски.

Теона Стругар Митевска

Теона Стругар Митевска е една од двете дами на нашата листа македонски режисери што реализирале долгометражни филмски дела, и тоа не едно, туку импресивни четири остварувања.

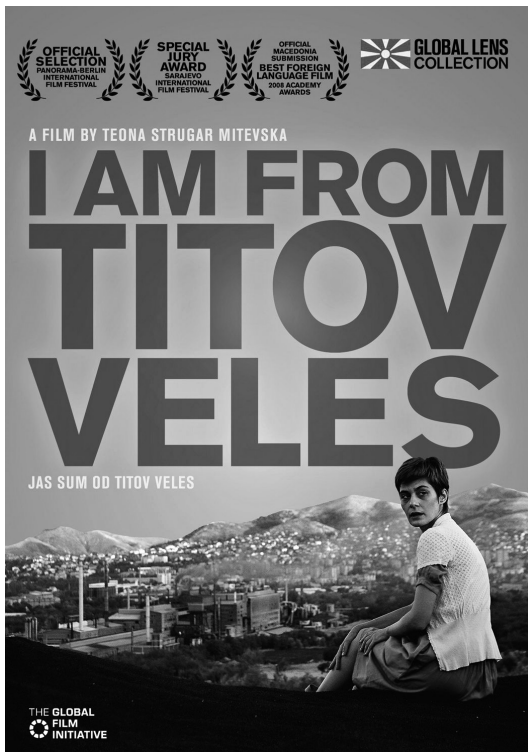
Во соработка со својата сестра Лабина Митевска, актерката што стана позната по улогата во филмот ПРЕД ДОЖДОТ на Милчо Манчевски, која, покрај тоа што игра, истовремено е и продуцент на сите нејзини остварувања, Теона Митевска во 2004 година го реализираше својот првенец, филмот КАКО УБИВ СВЕТЕЦ, урбана семејна драма за

раслоено семејство од средната класа во Скопје, на почетокот на XXI век, што функционира како парабол за ужасите на животот во етнички поделено транзициско општество во време на навестување на етничка војна, во кое владеат лагата, лажниот морал, корупцијата, насилството и грубоста. Филмската приказна се потпира на моделот на антиколонијалната критика и е делумно вrameна во рамката на неколку вистински настани од 2001 година: убиство со бетонски блок на војник на НАТО, војната со албанската герила на македонска територија, пренесување на моштите на св. Климент Охридски итн.

Вториот филм на Теона Митевска, ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС, од 2007 година, работен по сопствено сценарио, е семејна лирска филмска приказна за три сестри од градот Велес и се случува во транзициските деведесетти години на минатиот век, во милето на реалната приказна за „Топилницата“ во Велес, што со години го загадуваше воздухот и сериозно го загрозуваше здравјето на граѓаните.

Третиот филм на Теона Митевска, ЖЕНАТА КОЈА СИ ГИ ИЗБРИША СОЛЗИТЕ од 2012 година, работен по сопствено сценарио, со Викторија Абрил во главната улога, е пример за женско писмо на филмот и

Јас сум од Титов Велес (2007)



е приказна за две жени, мајки, што потекнуваат од различно културно милје и чии светови, на неочекуван начин, се преплетуваат.

Четвртиот филм на Теона Митевска, ДЕНОТ ШТО НЕМАШЕ ИМЕ, работен по сценарио на режисерката Митевска и босанската сценаристка Елма Татарагиќ, инспириран од вистински настан, ја раскажува сугестивната приказна за до денес неразјаснетото убиство на четворицата тинејџери крај Скопје, наспроти Велигден во 2012 година.

Игор Иванов-Изи

Игор Иванов-Изи, по реализацијата на повеќе ТВ-емисии и ТВ-серији, кратки и документарни филмови, во 2007 година го реализираше својот долгометражен првенец, ПРЕВРТЕНО, според прозата на Венко Андоновски со кого е и коавтор на сценариото. ПРЕВРТЕНО е урбана приказна со фантастични елементи за животот на младите луѓе во Скопје, на почетокот на деведесеттите години на минатиот век, во периодот на почетокот на транзицијата, во која се вклучени повеќе елементи што се симбол на поп-културата: рок музика, стрипови, употреба на лесни дроги – и го истражува тоталитарното влијание на политиката врз животот на младите луѓе што овде е претставено преку инсистирањето за зачленување на главниот лик во владејачката, имагинарна Партија на националниот дух.

Неговиот втор филм, СОБА СО ПИЈАНО, од 2013 година, работен според драмскиот текст на Жанина Мирчевска, која, заедно со режисерот, е коавтор на сценариото, е камерна приказна што се случува во период од една деценија на почетокот на веков, во хотелска соба со пијано во Скопје. Во три наративни круга, може да се проследи расплетот на животните приказни на протагонистите.

Светозар Ристовски

Светозар Ристовски живее и работи во Канада. Својот прв долгометражен игран филм ИЛУЗИЈА, работен по сценарио во коавторство со неговата партнерка Грејс Лија Троже, го реализираше во 2004 година. Приказната во филмот ИЛУЗИЈА, преку ликот на осамено тринаесетгодишно момче, зборува за тоа како ужасната транзициска средина во провинциски град, во која сите човечки вредности се изместени, влијае врз поединците, па така мирното момче, талентиран поет, се трансформира во разбојник и убиец.

По македонскиот првенец, Светозар Ристовски во 2010 година во Канада, без македонски копродукцент, го реализираше и својот канадски првенец, филмот ДРАГ Г. ГЕЈСИ, приказна за серискиот

убиец Џон Вејн Гејси, базирана врз мемоарски записи.

Во 2015 година, повторно во соработка со Грејс Лија Троже како косценарист, Светозар Ристовски го реализираше својот засега последен филм, ЛАЗАР, драма во која уште еднаш се портретира животот на маргиналици од работ на транзициското македонско општество, во време на бегалската криза што ги зафати земјата и цела Европа.

Александар Станковски

Александар Станковски е реномиран сликар и автор на стрипови, кој воедно е автор и на повеќе видео и ТВ-проекти и анимирани филмови, како и на два експериментални долгометражни играни филмови, работени по сопствени сценарија: пародијата на шпионски трилер МАКЛАБАС од 1998 година; и психоделичното патување низ историските периоди остварено низ актерска игра и анимација во филмот САМИТОТ НА ШАМАНИТЕ од 2004 година.

ЕДИНСТВЕН ФИЛМ

Зачестена појава во македонската кинематографија е режисерите со години да чекаат на можноста да го реализираат својот долгометражен првенец. Оттаму, повеќе автори остануваат на само еден реализиран филм со сосема неизвесна иднина за нивниот втор долгометражен проект.

Во 2005 година, **Сергеј Станојковски**, по неколку кратки и документарни филмови, по сопствено сценарио, го реализираше својот засега единствен долгометражен филм, КОНТАКТ, нетипична љубовна приказна за двајца млади луѓе, тотални аутсајдери сосема невклопени во општеството, едниот штотуку ослободен од затвор, а другиот штотуку отпуштен од психијатриска болница, кои по сплет на околности се поврзуваат и се вљубуваат.

Во 2006 година, театарскиот режисер **Владо Цветановски**, по сценарио на своите браќа Љубе Цветановски и Јордан Плевнеш, го реализираше својот единствен игран филм, ТАЈНАТА КНИГА, „патувачки“ (road movie) филм, филм на потрагата, во кој низ испрекршена, фрагментарна, постмодернистичка нарација, која се карактеризира со своевидна полижанровска хибридизација, (псевдо)цитатност и одвреме-навреме – пародизираност, раскажана е приказната која се простира во две различни времиња што се исчитуваат едното преку другото: балканскиот (македонскиот) и европскиот (францускиот) среден век, преку референците за тајните учења на богомилите, манихејците и катарите; и балканскиот (македонскиот) и европ-

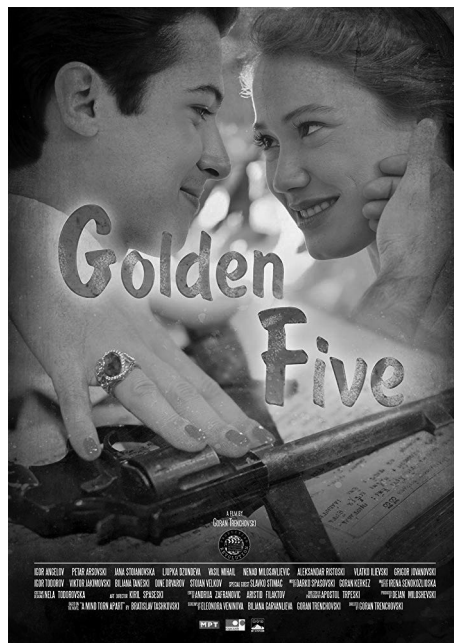
скиот (францускиот) XXI (и XX) век, преку алузиите на балканската и светската геополитика, односно инсталирањето на меѓународните воени мисии на Балканот и улогата на САД и Европа во креирањето на политиките во светот и на Балканот, метафорично е раскажана приказната за вечната потрага на посветените луѓе по „тајната книга“, која, како што заклучуваат протагонистите на крајот на филмот, може да се пронајде единствено во сопственото срце.

Анета Лешниковска е продуцент и режисер што живее и работи во Холандија. Нејзиниот единствен досега реализиран филм како режисер, по сопствено сценарио, е филмот БОЛИ ЛИ?, од 2007 година, филм чијшто поднаслов е *Првата балканска догма*, нискобуџетен експериментален филм во кој според естетските принципи на манифестот „Догма ‘95“, низ голем број актерски импровизации, е раскажана приказна во која се истражуваат аспектите на правењето филм и пријателството.

Сашо Павловски, продуцент и режисер на повеќе документарни и ТВ-филмови, во 2011 година го реализираше својот прв и засега единствен долгометражен игран филм, ОВА НЕ Е АМЕРИКАНСКИ ФИЛМ, постмодернистичка, автореферентна, метафикска, метасинематска пародија, делумно раскажана во оф-тон, во која се истражува процесот на филмската нарација и употребата на филмските техники, пред сè монтажата, но и актерската игра и сценаристичката уметност, во креирањето на филмската приказна, а протагонистите во филмот се свесни за себеси, односно знаат дека се ликови во филм и се однесуваат согласно со тоа.

Сценаристот и ТВ-режисер, **Слободан Деспотовски**, по долга низа години исчекување на својот првенец, во 2015 година, по сопствено сценарио, ја реализираше камерната психолошка драма ЗБОР.

Горан Тренчовски, познат пред сè како театарски режисер, но со завиден опус на краткометражни, документарни и ТВ-филмови, во 2016 година, по сценарио на кое работеа повеќе сценаристи, инспирирано од прозата на Братислав Ташковски, пишувана според вистински настан – ликвидацијата на петмина струмички студенти, приврзаници на ВМРО и на идејата за независна Македонија во 1951 година – го реализираше свој прв и засега единствен игран филм, ЗЛАТНА ПЕТОРКА, вистински хит кај публиката, прв филм во македонската филмска историја што експлицитно се занимава со прашањето за злосторствата на поранешната југословенска комунистичка власт, истовремено третирајќи ја и темата за предавството, а е и првиот филм кој проговорува за потребата од помирување меѓу спротивставените страни – ле-



Златна петорка (2016)

вицата и десницата во македонското национално и политичко движење.

ГОСТИ-РЕЖИСЕРИ

Во ерата на комунизмот, во Македонија, како гости-режисери, особено во првата фаза на институционалната кинематографија, доаѓаа повеќе имиња од соседните ју-републики. По осамостојувањето на земјата, практика стана одвреме-навреме во македонски филм да гостува некој режисер од Европа. Така, во 1996 година, режисерот од Турција, **Ербил Алтанај**, по сценарио на драмскиот писател Сашко Насев, ја реализираше урбаната трагикомедија, социјалната драма САМОУНИШТУВАЊЕ, која преку ликовите на маргинализирани поединци од скопско предградие, уште еднаш го истражуваше распадот на семејството во транзициското општество.

Во 2001 година, белгискиот режисер **Јан Хинтјенс**, по сценарио на Слободан Деспотовски, во македонско-белгиска копродукција го реализираше филмот ОДМАЗДА, во кој се истражува односот на современа Западна Европа кон балканската традиција на крвна одмазда, стара со векови, но истовремено се истражува и (не)можноста за разбирање меѓу две различни култури: европската и балканската. Филмот, преку два наративни тека, истражувајќи го проблемот на човечноста и нечовечноста, довербата и предавството, и на одмаз-

дата, паралелно раскажува две приказни што се случуваат во две различни времиња на нарацијата: во сегашното време на нарацијата, млад Турчин од Македонија доаѓа во Брисел со намера да се одмазди за одамна сторено убиство, а во минатото време на нарацијата се истражуваат етничките, социјалните, верските, политичките, но и човечките аспекти на односот помеѓу двајца браќа сиромашни Македонци, христијани и тројца браќа богати Турци, муслимани, во време на османлиското владеење во Македонија.

Во 2016 година, прочуениот хрватски актер **Раде Шербеџија**, кој и порано како актер гостувал во повеќе македонски играни филмови, заедно со својот син, режисерот **Данило Шербеџија**, според драмскиот текст на словенечкиот драмски писател и театарски режисер Душан Јовановиќ, кој воедно е и коавтор на сценариото, го реализираше игралиот филм **ОСЛОБОДУВАЊЕ НА СКОПЈЕ**, како македонско-хрватско-финска копродукција, уште еден филм што го истражува холокаустот на Евреите од Скопје за време на Втората светска војна.

ПОМЛАДАТА ГЕНЕРАЦИЈА

Од помладата генерација македонски режисери што досега реализираа по еден долгометражен игран филм, треба да се споменат **Шкипе Дука** која по сопствено сценарио во 2010 година го реализираше филмот **ТАТКО**, кој ги истражува односите во патријархално албанско семејство во Македонија; **Арбен Кастрати**, кој по сопствено сценарио го реализираше филмот **ЗЕМЈАТА ПОМЕЃУ ГРАНИЦИТЕ**, кој ги истражува албанско-југословенските односи во последната деценија од владеењето на комунизмот; и **Кастриот Абдили**, кој во македонско-косовската копродукција **ВРАЌАЊЕ**, од 2015 година, преку портретирање на албанско семејство во Македонија, кое долго време престојувало во Германија, го истражува испреплетувањето на старото и новото, традиционалното и модерното, западното и балканското.

Во 2012 година, повеќе млади режисери го реализираа омнибус-филмот за градот Скопје, **СКОПЈЕ-РЕМИКС**, составен од девет независни филмски стории, во кои, преку различни поетики, во квазикомичен и квазицрнохуморен манир се раскажуваат приказни за урбаното милје на градот, а нивни заеднички именител е љубовта, но и култно-то градско радио *Канал 103*.

Тројца од авторите што работела на омнибус-филмот успеаја да ги реализираат и своите долгометражни првенци. Така, **Даријан Пејовски**, по сопствено сценарио напишано во соработка со Игор Иванов-Изи, во 2015 година го реализираше

психолошкиот трилер што ги истражува импликациите од семејното и сексуалното насилство **ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ**; **Вардан Тозија**, следната, 2016 година, по сопствено сценарио, ја реализираше извонредната жестока урбана драма **ЏГАН**; а **Ѓорче Ставрски**, по сопствено сценарио, во 2018 година ја реализираше урбаната комедија **ИСКЕЛИТЕЛ**, која публиката одлично ја прифати.

МЕЃУНАРОДНИ МАЛЦИНСКИ КОПРОДУКЦИИ

Покрај копродукциите во кои мнозинскиот дел е на продуцентските куќи од Македонија, во периодот на осамостојувањето на земјава, беа реализирани повеќе филмови со малцинско македонско учество.

Така, во 1998 година, прочуениот српски режисер Горан Паскаљевиќ го реализираше филмот **БУРЕ БАРУТ**, според истоимениот драмски текст на Дејан Дуковски, кој е и еден од косценаристите, филм во кој се истражува насилната транзициска околина во Белград на почетокот на деведесеттите години на минатиот век.

Во 2001 година, прочуениот бугарски режисер Иван Павлов, по сценарио на исто така прочуениот поет и сценарист Константин Павлов, ја реализира бугарско-македонската копродукција **СУДБИНАТА КАКО СТАОРЕЦ**, современа урбана драма за мизерниот живот во мало пристанишно гратче во Бугарија.

Во следната, 2002 година, прочуениот бугарски режисер Костадин Бонев, по сценарио на македонскиот писател Миле Неделковски, го реализираше филмот **ПОДГРЕВАЊЕ НА ВЧЕРАШНИОТ РУЧЕК**, филм во кој во два наративни тека, во сегашното и во минатото време на нарацијата, преку приказот на старо комитско и делумно пробугарски ориентирано македонско семејство, се прикажани драматичните настани многу значајни за македонската историја од XX век: српската окупација по Првата светска војна, бугарската анексија за време на Втората светска војна, дејноста на илегалните партизански борци за време на војната, инсталирањето на комунистичката власт по војната, логорите на Голи Оток, како и преживувањето на владејачките комунистички номенклатури, дури и по падот на комунизмот.



**Подгревање на
вчерашниот ручек
(2002)**

Во 2006 година, славниот хрватски режисер Рајко Грлиќ, според романот на Анте Томиќ кој е и коавтор на сценариото, на терен во Македонија го снимил филмот КАРАУЛА, во кој покрај македонски, хрватски, српски, словенечки и босанско-херцеговски продуценти, учествуваа и продуценти од Велика Британија и Австрија. Филмот КАРАУЛА ја раскажува приказната за забранетата љубов меѓу војник на ЈНА и жената на офицер на ЈНА, во периодот непосредно пред распадот на мултиетничка Југославија, како и спецификите на менталитетот што владеел во армијата: полтронство, обид за одржување во живот на култот кон комунистичкиот лидер Јосип Броз-Тито, иако тој е веќе одамна мртов, како и несогласувањето на младата генерација „Југословени“, воспитана во западен рокенрол дух со таквата состојба, што доведува до трагично финале на филмот.

Во 2008 година беше основан *Филмскиот фонд на Република Македонија*, кој подоцна беше преименуван во *Агенција за филм на РМ*, институција што дополнително го стимулираше влегувањето во копродуцентски проекти. Така, во периодот 2009 – 2018 година беа реализирани повеќе меѓународни копродукции со малцинско учество и на македонски копродукции.

Во 2009 година беа реализирани филмовите ИСТОК-ЗАПАД-ИСТОК на албанскиот режисер Ѓерѓ Џовани и НОРМАЛ на чешкиот режисер Јулиус Шевчик.

Во 2010 година беа реализирани филмовите КАКО ДА МЕ НЕМА на ирската режисерка Хуанита Вилсон, извонредната бугарска комедија МИСИЈА ЛОНДОН на режисерот Димитар Митовски и омнибус-филмот НЕКОИ ПОИНАКВИ ПРИКАЗНИ, во кој учествуваа пет режисери од поранешна Југославија, меѓу кои и македонската режисерка Марија Цицева.

Во 2011 година беа реализирани филмовите: комедијата ПАРАДА на српскиот режисер Срѓан Драгоевиќ, СОСТОЈБА НА ШОК на словенечкиот режисер Андреј Кошак, ДУХОТ НА БАБА ИЛОНКА, на хрватскиот режисер Томислав Жаја, МАЛИОТ БОГ НА ЉУБОВТА на црногорскиот режисер Жељко Сошиќ и Ј.А.Ц.Е. на грчкиот режисер Менелаос Карамациолис.

Во 2014 година беа реализирани филмовите: ТАКВИ СЕ ПРАВИЛАТА на српскиот режисер Огњен Свiliчиќ, ИНФЕРНО на словенечкиот режисер Винко Модерндорфер, ПРЕСУДА на бугарскиот режисер Стефан Командарев и СПОМЕНИК НА МАЈКЛ ЏЕКСОН на српскиот режисер Дарко Лунгулов.

Во следната 2015 година, беа реализирани филмовите БАНАТ на италијанскиот режисер Адријано Валерио, ШИШКА ДЕ ЛУКС на словенечкиот режисер Јан Цвитковиќ, ТАТКО на косовскиот режисер Висар Морина и ЖЕНАТА НА МОЈОТ ЖИВОТ на бугарскиот режисер Антониј Дончев.

Во 2016 година беа реализирани филмовите: ДОМЕ СЛАТКИ ДОМЕ на косовскиот режисер Фатон Бајрактари, СИЕРА НЕВАДА на прочуениот романски режисер Кристи Пују, ХАРМС на рускиот режисер Иван Болотников, НОЌЕН ЖИВОТ на словенечкиот режисер Дамјан Козоле и УСТАВ НА РЕПУБЛИКА ХРВАТСКА на веќе споменатиот хрватски режисер Рајко Грлиќ.

Во 2017 година беа реализирани филмовите: СКРШЕНО на албанскиот режисер Едмонд Будина, РЕКВИЕМ ЗА ГОСПОЃА Ј. на српскиот режисер Бојан Вулетиќ, СЛОВЕНИЈА, АВСТРАЛИЈА, А УТРЕ СВЕТОТ на словенечкиот режисер Марко Набершник, извонредниот НАСОКИ на веќе споменатиот бугарски режисер Стефан Командарев и ЖАБА на босанско-херцеговскиот режисер Елмир Јукиќ.

ЗАКЛУЧОК

Во заклучокот може да повториме дека македонската кинематографија од периодот по падот на комунизмот, промената на политичкиот систем и осамостојувањето на државата, значително го зголеми обемот во однос на претходниот историски период, за што најголемо влијание има зголемениот број мнозински и особено малцински копродукции. Понатаму само неколку режисери од претходниот систем продолжија да работат, а шанса да реализираат први филмови добија повеќе помлади режисери. Во поглед на темите што ги третираат филмовите, одново може да се изведе заклучокот дека иако не недостасуваат историски теми, филмовите многу малку се занимаваат со критичко преиспитување на комунистичкото минато. Наспроти тоа, акцентот е ставен на современото и се портретираат поединци заробени во етнички, воени и транзициски лабиринти. Без сомнение, доминантна тема во македонските играни филмови во изминативе три децении е преиспитување на односот Европа vs. Балкан, односно Европа vs. Македонија.

Користена литература

Macedonian Films 2014-2015. 2015. Skopje: Macedonian Film Agency.

Macedonian Films 2015/2016. 2016. Skopje: Macedonian Film Agency.

Macedonian Films 2016/2017. 2017. Skopje: Macedonian Film Agency.

Macedonian Film News. Films in production/ post production 2017/2018. 2018. Skopje: Macedonian Film Agency.

Чепинчиќ, М. 1999. *Македонскиот игран филм: Книга втора*. Скопје: Кинотека на Македонија.

Черњенко, М. 1997. *Македонскиот филм*. Скопје: Кинотека на Македонија.

МАРИЈАНА ТЕРЗИН-СТОЈШИЌ

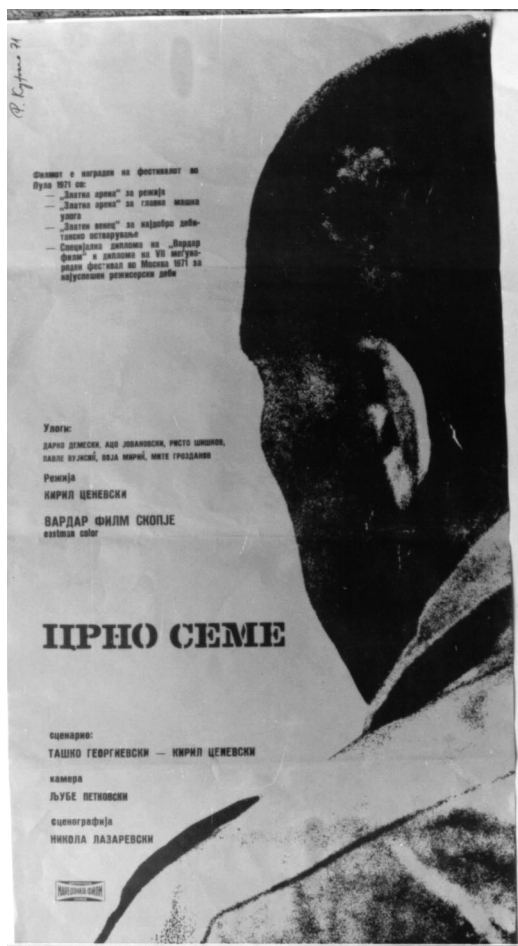
СЕМЕТО НА ИСТОРИЈАТА НА КИРИЛ ЦЕНЕВСКИ¹

УДК 929 Ценевски, К. УДК 791.633-051(497.7)
Кинопис 55-56(30), 2019

Филмот – секое лето – бара виновник за понекоја загуба, а може да се каже дека ова лето 2019 промени доста во кинематографијата на РС Македонија. Ова лето македонската кинематографија изгуби еден од своите најголеми синеасти – режисерот **Кирил Ценевски...**

Во сите држави во кои живееше и создаваше од своето раѓање па сè до својата смрт (1943 – 2019), без разлика колкупати тие држави си ги менуваа имињата и општествените уредувања, Кирил Ценевски беше нешто како филмски „архитект“ (што во суштина беше и неговата факултетска наобразба – архитектура) и како „архитект“, тој грижливо го градеше својот однос кон историјата и историските теми и сам станувајќи „храм на македонскиот филм“ – во оние далеку поголеми и попредизвикувачки времиња – каков што беше периодот содржан во рамките на претходната, заедничка држава – Југославија. Случајно или не, тој во тие времиња им ја даде можноста – и на филмската критика и на филмската цензура тогаш – да дискутираат и дебатираат за неговиот првенец многу потрезвено и попрактично отколку што тоа го чинеа за делата на Душан Макавеев или на Боштан Хладник, кои пак со своите филмови во седумдесеттите години од минатиот век – ги протресоа и размрдаа јавноста и уметничкиот свет во Југославија...

¹ Преземено од списанието за филм „КИНОТЕКА“ (бр.33, септември 2019), издание на Југословенска кинотека, Белград.

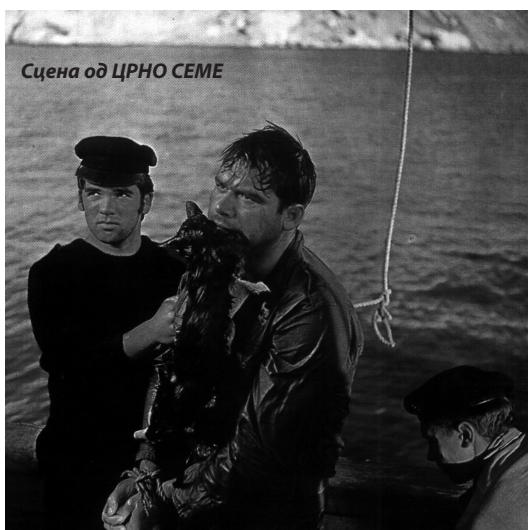


Тој филм на Ценевски беше **ЦРНО СЕМЕ (1971)**, неговиот првенец и дебитантски филм, кој тој – по своите претходни ангажмани како асистент на режија во други телевизиски и филмски проекти – првпат го потпиша како режисер, но и како косценарист (со Ташко Георгиевски).

Во книгата „Современ југословенски филм“, Петар Волк потсетува дека Ценевски кај критиката и цензурата не предизвикуваше негативно внимание, а бидејќи и никогаш не го конфронтираше директно – тој им одговараше и на академскиот и на политичкиот естаблишмент. Во филмот тој го прикажува прогонот на Македонците од Егејска Македонија, кој го спроведуваа грчките (монархо-фашистички) власти, а во филмот, конкретно, преку прогон на голема група (доминантно македонски) „комунисти“ на гол и опустошен остров на Егејското Море, играа Павле Вуисиќ, Ацо Стојановски, Воја Мириќ, Ристо Шишков... Еден од нив, преку својот отпор и внатрешна сила, израснува во нем хе-



рој; друг пак, комунист, го завршува својот живот со верба дека ќе остане херој-маченик, кога неорганизираната маса на човековата побуна, еден ден, ќе го разбере неговиот избран пат и нема да остане само како „црно семе“ на некој пеколен остров на Егејското Море итн... И покрај многубројните контрадикторни анализи, филмот **ЦРНО СЕМЕ**, со својата тематска специфичност, сепак беше лесно и често наградуван. Филмот ги понесе наградите „Златна арена“ за режија и наградата „Златен венец“ за најдобар дебитантски филм на Пулскиот филмски фестивал за 1971 година, а истата година ја добива и наградата „Жар-птица“ за најдобро режисерско деби на Московскиот филмски фестивал, додека веќе следната, 1972 година – беше и југословенски кандидат за „Оскар“... Филмот е „повторно откриен“ и добива свој „втор живот“ и популарност во ова поново време во Македонија – среде контекстот на политичкиот прогон кој заживеа по „Преспанскиот договор“ – со кој, наводно, требаше да се реши недоразбирањето околу името на Македонија.



Како и за својот првенец, Кирил Ценевски ги потпишува и сценариото и режијата на својот втор филм **ЈАД** (1975), снимен четири години подоцна, со речиси идентичен авторски тим. Љубе Петковски како снимател, Никола Лазаревски како сценограф, а главната улога на Аврам ја игра, повторно – Дарко Дамески. Покрај него, во филмот играат уште и Олег Видов, Танасие Узуновиќ и Фабијан Шоваговиќ. Во **ЈАД**, Ценевски не ја крие својата фасцинираност од народното творештво. Тој во овој филм користи и комбинира елементи од бројни народни легенди, бајки и апокрифи – преку кои на публиката ѝ нуди еден своевиден омаж на трагичната но возвишена големина на историските настани. Самиот наслов на филмот е преземен од оригиналниот натпис во „Битолскиот триод“ – каде што стариот иконописец од 12 век напишал: „покој, р’ци, јад“ – за режисерот, векови подоцна, да навлезе во виталните историски моменти на националното постоење, градејќи ја драматичната судбина на филмските јунаци преку и низ конфликтите меѓу христијанската и богомилската црква, народните традиции и обичаи, како и семејните тајни и трауми. И така, главниот лик во филмот – Аврам, угледниот поглавар на родот/племето, по долгото чекање пород од својата жена, на јадот роден во времето на чумата – му се спротивставува со силу-



Сцена од **ЈАД**

вање на млада девојка од племето. Тој грев, подоцна, ќе му се надвие над неговата и над судбината на неговите брачни и вонбрачни синови – еднакво со тврдењата и толкувањата на тогашните важечки религии за таков чин од тоа време. Во филмот се прикажани принесувања жртви, ескалација на љубомората помеѓу протагонистите, а поради конфликтот меѓу браќата – кои имено, дури во подоцнежниот тек на филмското дејствие дознаваат дека се во сродство – една венчавка ќе се претвори во погреб... Ценевски, иако тогаш доста млад човек, се нафаќа на филмски потфат на кој во тоа време – не се нафаќаа далеку постари и поискусни автори. Темелно и студиозно, тој со години го подготвуваше филмот, консултирајќи историчари, етнологи, музиколози, академици... Филмот го снимае во автентичниот амбиент на средновековниот Балкан – во манастирите крај Прилеп, Преспа, Охрид и Скопје, реконструирајќи ги, а понекогаш и градејќи ги објектите за потребите на филмскиот сет. И токму во тој филм дојде до полн израз онаа веќе спомната и добро позната професионална љубов на Ценевски – архитектурата – која тој во тоа време ја апсолвираше на Скопскиот универ-



Сцена од **ЈАД**

зитет. Покрај тоа, и филмската музика, со својот особен и посебен музички фон – обилуваше со звукот на традиционални народни инструменти, зурли и гајди кои ги илустрираа жетварските, свадбарските и обредните песни и пеења, а византиската црковна музика е работена според дешифрираниот средновековен запис „Охридски неум“. Она што во тоа време авторот го изнајде како мерка, со тоа обезбедувајќи добар впечаток и поволна рецепција – и кај тогашниот режим и кај публиката – е моментот на богомилското пркосење наспроти христијанството, преку кое успеа „небесната критика“ да ја претвори во „земска критика“, па така целиот контемплативен слој на филмската идеја и порака ја реализира низ богомилскиот дух и низ „ничеовската“ теза дека „Господ е мртов за да завлее човекот“...

Својата прва деценија филмска дејност Цаневски ја круниса со социјално-психолошката филмска драма **ОЛОВНА БРИГАДА (1980)**. Филмот е длабоко вкоренет во автентичното тло на секојдневјето обременето со проблеми, но и секојдневјето озарено со еланот на бескомпромисните, чесни, скромни и едноставни – обични луѓе, кои и покрај големите премрежија и искушенија – стрпливо и доследно ги градат новите односи и својот пат кон подобро утре. Веќе доволно зрел, во улогата на Лазар, а по неговите бројни театарски при-



знанија и награди, во филмот дебитираще и Миралем Зупчевиќ. А покрај Дарко Дамески и Ацо Јовановски – тогаш веќе „сигурниот избор“ на режисерот – во филмот игра и Миља Вујановиќ, како единствен женски лик во филмот кој ја третира „рударската проблематика“. Филмската приказна раскажува за еден млад рударски инженер во рудник во внатрешноста на Македонија, кој – покрај конфликтот со средината во која се наоѓа и наспроти обидот за шверц на скапоцена руда од страна на неговата сопствена сопруга – успева да стекне вистински пријатели. И иако филмскиот заплет ја ништи неговата љубов, тој ја зацврстува врската помеѓу себе и другите, како што и дава полет на улогата на обичниот човек во општеството... Сценограф е повторно Никола Лазаревски – двократниот лауреат од Пула (за МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА и ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА), а како снимател е потпишан Мишо Самоиловски, кој за овој филм ја добива и наградата „Златна арена“ за камера во Пула, таа година (1980).

Во периодот од 1975 до 1985 година – Цаневски ги снима и седумте документарни филмови во својот опус: **ЛЕОПОЛД СЕДАР СЕНГОР, ФАЗИЛ ХИСНИ ДАГЛАРЌА, ЕУГЕНИО МОНТАЛЕ, ЏАФРА, РАФАЕЛ АЛБЕРТИ, ЕЖЕН ГИЛВИК, МОСТОВИ И ХУАСКАРАН – АНДИ '82.**



Последниот игрaн филм на Цаневски е **ЈАЗОЛ (1985)**. И овој филм – хронолошки гледано – е историски филм, односно филм со историска тематика, бидејќи се работи за настани што се одвиваат во месец март, 1943 година – кога се случуваат собирањето и транспортот на Евреите од Скопје, за време на окупацијата. Иако овој филм можеби не го донесе очекуваниот успех кај критиката и публиката – барем не во толкава мера како што се очекуваше од некогашниот кандидат за „Оскар“ – сепак, со одличната актерска игра на Лазар Ристовски во главната улога, овој филм нашироко ја отвори вратата за прашањата на воената психологија, како и на прашањата на материјалните и душевните пријателства и непријателства.

Она што на Цаневски секогаш му поаѓаше од рака – најмногу поради неговиот неприкосновен и особен сензибилитет – беа умешноста и силата на внатрешното, иманентно кадрирање на филмската слика, како и умешноста на рафинираниот однос со другите филмски елементи – без разлика дали тие отсликуваат и прикажуваат сурово насилство или идеолошки судири. Впрочем – грубоста, очајот, немирот, бесот итн. – во филмовите на Цаневски секогаш успеваат да се стекнат со длабока внатрешна рамнотежа, така што при гледање на филмот, тие не секогаш нужно асоцираат на ужас – ту-



ку многу повеќе асоцираат на самиот живот – во сета своја целосност и полнотија...! Нему му успеваше, и тоа не пластично, туку уметнички слоевито и длабоко, да отвори простор за триумф на човековата слобода и на вистинските хумани вредности. Големината на таквото филмско творење, кај Цаневски, не резултираше со непотребна хиперпродуктивност; напротив, таа резултираше со длабоко промислување на секој филмски проект, а кај филмската критика и публиката – со љубопитно исчекување на резултатите од неговата промисла... Тоа се гледа и потврдува преку неговите бројни филмски признанија, од кои последното е наградата/признанието „Златен објектив“ за исклучителен придонес во македонската кинематографија во 2013 година, признание што го доделува македонската Кинотека за комплетен опус на филмски автори. И денес, филмските остварувања на Цаневски – веќе реставрирани и дигитализирани – чекаат нови гледања, како и нови толкувања. А силата за надминување на идентитетските недоумици и двојби Македонците секогаш можат да ја изнајдат и да ја чуваат – во секое дело на Кирил Цаневски...!

А има ли поголема потврда за еден уметник и за неговото дело од тоа – покрај сè, кога завесата ќе се спушти за последен пат во неговиот живот...?

превод: Петар Волнаровски



СТОЈАН СИНАДИНОВ

IN MEMORIAM

*** **

КИРИЛ ЦЕНЕВСКИ (1943 – 2019)

Кирил Цаневски, според многу параметри, е единствена појава во македонската кинематографија. Контроверзноста слободно може да фигурира како негово средно име. Уште со првиот филм, ЦРНО СЕМЕ, ги освои не само најбитните награди на фестивалите во тогашна Југославија, туку тој е и прв македонски игран филм кој учествувал и бил наградуван на интернационални филмски фестивали.

Роден е во Крива Паланка, 28.1.1943. Филмски режисер и сценарист. Студирал на Архитектонско-градежниот факултет во Скопје. Со киноаматеризам се занима уште од студентските денови. Првпат на игран филм професионално е ангажиран како асистент на режисерот Љубиша Георгиевски во филмот ЦЕНАТА НА ГРАДОТ (1970). Во 1971 година Цаневски го режира филмот ЦРНО СЕМЕ, за кој добива повеќе награди: Златна арена за режија на Фестивалот во Пула, Златен венец за најуспешно деби, републичката награда 11 Октомври и др.



Награди:

- 1971 – ФИФ Пула, Златна арена за режија / ЦРНО СЕМЕ
- 1971 – ФИФ Пула, Златен венец за најдобар режисер дебитант / ЦРНО СЕМЕ
- 1971 – МФФ Москва, Награда Жар-птица за најдобар режисер дебитант / ЦРНО СЕМЕ
- 1972 – МФФ Авелино, Награда *Laceno D'Oro* за режија / ЦРНО СЕМЕ
- 1972 – Југословенски кандидат за Оскар - '72 / ЦРНО СЕМЕ
- 1972 – Награда 11 ОКТОМВРИ / ЦРНО СЕМЕ
- 1976 – МФФ Карлови Вари, Специјална награда / ЈАД
- 1980 – ФИФ Пула, Награда Првомајска за филм со современа тематика / ОЛОВНА БРИГАДА
- 1980 – Специјална награда за филмот од рударите во Раша / ОЛОВНА БРИГАДА
- 1980 – Сребрен медал на CIDALC / ОЛОВНА БРИГАДА
- 2013 – Кинотека на Македонија, награда Златен објектив за исклучителен придонес во македонската кинематографија

Режисерот и сценарист Кирил Ценевски е добитник и на наградата „Златен објектив“ за 2013 година, која Кинотеката на Македонија ја доделува за исклучителен придонес во македонската кинематографија. Истата година беше првиот добитник

и на наградата „Големата ѕвезда на македонскиот филм“, награда што ја воспостави Друштвото на филмските работници на Македонија – и ја доделува на Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаци“ во Битола.

Филмографија:

- 1970: ЦЕНАТА НА ГРАДОТ (игран филм, асистент на режија)
- 1971: ЦРНО СЕМЕ (игран филм, режија, сценарио)
- 1975: ЈАД (игран филм, режија, сценарио)
- 1975: ЛЕОПОЛД СЕДАР СЕНГОР (документарен филм, режија)
- 1976: ФАЗИЛ ХИСНИ ДАГЛАРЏА (документарен филм, режија)
- 1976: ЕУГЕНИО МОНТАЛЕ (документарен филм, режија, сценарио)
- 1978: ЏАФРА (документарен филм, режија)
- 1979: РАФАЕЛ АЛБЕРТИ (документарен филм, режија)
- 1979: ЕЖЕН ГИЛВИК (документарен филм, режија)
- 1980: ОЛОВНА БРИГАДА (игран филм, режија, сценарио)
- 1982: МОСТОВИ – СТРУШКИ ВЕЧЕРИ НА ПОЕЗИЈАТА (документарен филм, режија)
- 1984: ХУАСКАРАН – АНДИ '82 (документарен филм, режија, сценарио)
- 1985: ЈАЗОЛ (игран филм, режија)
- 1987: ХЕМТЕКС (документарен филм, режија)

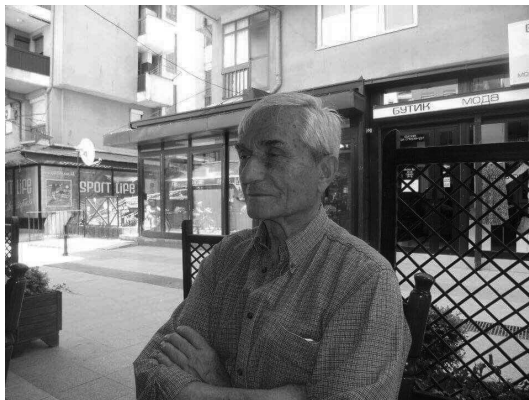
Пред три месеци, Кинотеката го промовираше ДВД-изданието со дигитално реставрираните играни филмови на Кирил Ценевски. Меѓу бројните гости, на настанот присуствуваа и актерите од неговиот последен игран филм ЈАЗОЛ, Костадинка Велковска и Лазар Ристовски.

По ЈАЗОЛ, Ценевски не застана зад камерата повеќе од три децении. Неговиот (пре)долг авторски молк можеби е уште една причина за навраќање на овој, по многу нешта исклучителен, филмски опус, со дигитализираното издание на неговите играни филмови ЦРНО СЕМЕ, ЈАД, ОЛОВНА БРИГАДА и ЈАЗОЛ.

МЕТО ПЕТРОВСКИ (1935 – 2019)

Филмскиот и телевизиски режисер и снимател Мето Петровски е роден во Иванчишта, Кичевско, 23.5.1935. Завршил Филмска школа во Белград, на отсеко за филмски снимател. По едногодишната практика во „Вардар филм“, на конкурсот во Советот за култура на СРМ добил стипендија за студии на Филмскиот институт во Загреб, отсеко режија. Паралелно студирал режија и светска и југословенска литература на Загребскиот универзитет.

Како режисер дебитирал со документарниот филм СЕЛИДБИ (1965). Има реализирано над 60 документарни и кусометражни филмови коишто се прикажувани на многу домашни и светски фестивали. Со документарниот филм ВИРОВО учествува на Филмскиот фестивал во Кан. Покрај работата на филм, тој има реализирано и над 30 телевизиски емисии, од кои се истакнуваат: ПЕТТЕ РЕВОЛУЦИОНЕРИ, ИСЕЛУВАЊЕ НА ЕВРЕИТЕ ОД БИТОЛА, ПРОЗИВКА НА БЕЛ КАМЕН и емисијата ОНА ШТО БЕШЕ НЕБО. Емисијата РАЃАЊЕ НА МУРАЛОТ е прогласена за најдобра емисија на ЈРТ во 1987 година во својот жанр.



Во 90-тите години од XX век, Мето Петровски беше директор на „Вардар филм“ и претседател на Друштвото на филмските работници на Македонија.

Во 2011 ја доби Наградата „Златен објектив“ за исклучителен придонес во македонската кинематографија, која ја доделува Кинотеката на Македонија.

Добитник е на повеќе награди и признанија, меѓу кои и „Златен медал“ на Белградскиот фестивал за филмот ГОЛГОТА, „Сребрен медал“ во Белград за филмот ВРАНЕШНИЦА и „Бронзен медал“ на истиот фестивал за филмот ПОДМОЛНА СИЛА, „Бронзен змеј“ во Краков за филмот ГОЛГОТА и други...

Награди:

- 1976 – ФЈДКФ Белград, Сребрен медал и Специјална диплома за режија / ВРАНЕШТИЦА
- 1978 – ФЈДКФ Белград, Бронзен медал и Диплома за режија / ПОДМОЛНА СИЛА
- 1978 – ФЈДКФ Белград, Златен медал за режија / ГОЛГОТА
- 1991 – ФЈДКФ Белград, Прва награда во меѓународна селекција/ КАЛЕНДАР
- 2011 – Кинотека на Македонија, награда Златен објектив за исклучителен придонес во македонската кинематографија

Филмографија:

- 1961: ДЕТЕТО ОД КОЛОНАТА (асистент на режија)
- 1961: 11 ОКТОМВРИ 1941 – 1961 (асистент на режија)
- 1961: МАКЕДОНИЈА 1941 (асистент на режија)
- 1961: ТВОЈОТ РОДЕНДЕН (асистент на режија)
- 1962: ВИБРАЦИОНИ МОТОРИ (асистент на режија)
- 1962: БАРАМЕ ЛЕБ (организатор на снимање)
- 1965: ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ (асистент на режија)
- 1965: СЕЛИДБИ (режија)

1966: ХРОНИКА НА ЗЛЕТОВСКИТЕ РУДНИЦИ (режија)
1967: МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА (асистент на режија)
1967: РУДНИК „САСА“ (режија, сценарио)
1968: ВИРОВО (режија)
1969: ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА (асистент на режија)
1969: ТЕМНО ОГЛЕДАЛО (режија)
1970: КРСТЕ ПЕТКОВ МИСИРКОВ (режија)
1970: ТИТО ВО МАКЕДОНИЈА (режија, сценарио)
1971: ТАПАНЦИИ (режија, сценарио)
1971: ПОЛЕ (режија)
1972: СВЕТЛИНИТЕ НА ГРАДОТ (режија)
1973: ЛУЃЕ ЗАД ПЛАНИНАТА / КИЧЕВО 1971 (режија, сценарио)
1974: СТОЛЕНИЕ НА ПРЕКАЛЕНИТЕ (режија, сценарио)
1974: СКОПСКИ ЖЕЛЕЗНИЧКИ ЈАЗОЛ (режија, сценарио)
1974: VI КОНГРЕС НА СКМ (режија)
1974: СТО ГОДИНИ ЖЕЛЕЗНИЦИ ВО МАКЕДОНИЈА (режија, сценарио)
1976: ВРАНЕШТИЦА (режија, сценарио)
1977: ОЧИТЕ МОРА ДА ГЛЕДААТ А СРЦЕТО СПИЕ (режија, сценарио)
1977: ФАБРИКА ЗА АКУМУЛАТОРИ „ЗЛЕТОВО“ (режија, сценарио)
1978: ПОДМОЛНА СИЛА (режија, сценарио)
1979: ГОЛГОТА (режија, сценарио)
1980: ВРЕМЕ, ВОДИ (асистент на режија)
1980: НАЈДРАГИОТ УЧИТЕЛ (режија, сценарио)
1982: ТКАЈАЧКИ (режија, сценарио)
1982: СНИМКА ЗА ИСТОРИЈАТА (режија)
1983: ОТВОРЕН КОЛОСЕК (режија, сценарио)
1984: ТУНЕЛ (режија)
1984: ТРАНСПОРТЕН ЦЕНТАР (режија, сценарио)
1985: ПОЛНОКНИ ТАНЦУВАЧИ (режија, сценарио)
1985: АВТОПАТ (режија, сценарио)
1985: МЕТАЛСКИ ЗАВОД „ТИТО“ (режија, сценарио)
1985: ПАТИШТА ВО СР МАКЕДОНИЈА (режија, сценарио)
1988: ПЧЕЛАРНИК (режија)
1988: СИЗИФ (режија, сценарио)
1989: ДА СЕ ОСТАВИ ТРАГА (режија, сценарио)
1990: КАЛЕНДАР (режија)
1996: СТОПАНСКА БАНКА (режија, сценарио)

СТЕФАН СИДОВСКИ-СИДО (1946 – 2019)

На 25 септември 2019 година, во Кинотеката се одржа Вечер посветена на Стефан Сидовски-Сидо (1946 – 2019). Беше поставена плочка со неговото име на неговото омилено столче во кинотечната киносала, а на присутните им се обратија и неколку негови пријатели. Беа прикажани неколку негови филмови, потоа и краткиот документарен филм на Тамара Котевска, насловен СИДО (нејзин испитен филм по предметот Филмска и ТВ режија на ФДУ во траење од 20 мин.), како и неколку досега необјавени видеоматеријали за професорот...

Стефан Сидовски-Сидо е легенда на аматерскиот филм во Македонија (ја носеше титулата Мајстор на аматерскиот филм, највисоката титула што ја доделува Киносојузот на Македонија) и беше еден од најомилените професори по филозофија и филм. Заљубеник и занесеник по филмот од рана возраст, професорот Сидовски – повеќе од половина век беше синоним за крајната и неверојатна посветеност на една индивидуа кон филмот како медиум и уметност.

Д-р Стефан Сидовски е роден на 3 октомври 1946 год. во Скопје. Студира филозофија, а во 1973 год. се вработува во гимназијата „Раде Јовчевски-Корчагин“. Во 1995 година магистрира со трудот „Естетската суштина на филмскиот кадар“, а во 2001 год. докторира на тема „Естетиката и дијалектиката во монтажа на филмот“. Уште од гимназиски денови се занимава со аматерски филм, прво самостојно, а потоа како член на Киноklubот „Камера 300“. Од 1975 е член на Академскиот киноklub. Учествовал на многу меѓуклупски и меѓународни фестивали на кои бил наградуван, а понекогаш и – забрануван...

По 36-те години поминати како професор во гимназијата „Раде Јовчевски- Корчагин“, предаваше



и како вонреден професор по историја на филм и теорија на филм на Академијата ЕСПА (денес ЕФТА).

Беше режисер и глумец во своите аматерски филмови, а има и еден краткометражен професионален филм. Автор е на десетици филмови, меѓу кои се и: КОНТЕЈНЕР (2008), ПОЛУДЕН РЕВОЛУЦИОНЕР (2015), RAISON D'ETRE (2006), СРЕДБА (2014), ГОЛЕМИОТ ОПАТОР (2007), C'EST LA VIE (2016)...

*** **

ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ (1937 – 2018)

Љубиша Георгиевски, театарски и филмски режисер, драмски писател и есеист, теоретичар на театарот и професор по театарска режија и актерска игра на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

Роден во Битола на 30.5.1937. Дипломирал режија на Академијата за театар, филм, радио и телевизија во Белград 1974. Филмската кариера ја започнал во 1963 година, како корежисер на филмот ПОД ИСТО НЕБО, заедно со Миодраг Мики Стаменковиќ. Во периодот од 1968 до 1970 година самостојно ги режирал своите три играни филма: ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ, РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН И ЦЕНАТА НА ГРАДОТ, по што сосема му се посветува на театарот. Бил редовен професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

Во 2015 година, Кинотеката на Македонија ги дигитализираше неговите долгометражни играни филмови, кратките играни НЕ и ПАТЕКА, како и документарниот SIC TRANSIT GLORIA MUNDI / ХЕРАКЛЕА.

Како театарски режисер има поставено над 160 театарски постановки во Македонија, Србија, Хрватска, Босна и Херцеговина, Словенија, Бугарија, Романија, Полска и други држави, како и четири постановки во САД, каде што на универзитетите во Јужна Калифорнија и во Тексас – предавал теорија на театарот и актерска игра. Неговите претстави се играат на повеќе од десет јазици и госту-



вале низ Европа, од кои позначајни гостувања се во Москва и Виена.

Георгиевски има објавено десетина книги, меѓу кои и капиталната студија Генезата на македонскиот игран филм. На македонската јавност, освен од уметноста, ѝ е познат и од политиката. Тој во 1994 година беше кандидат за претседател, потоа од 2000 до 2004 година беше амбасадор на РМ во

Бугарија, во периодот од 2006 до 2008 беше претседател на Собранието на Република Македонија, а од 2009 до 2012 амбасадор на РМ во Белград, Србија.

Добитник е на повеќе од дваесет награди во рамки на поранешна Југославија, како и наградата од критиката за неговата постановка на претставата „Искушение“ од Вацлав Хавел – како најдобра претстава на театарска сезона итн...

Филмографија:

- 1964: ПОД ИСТО НЕБО (игран филм, режија)
- 1966: НЕ (краток игран филм, режија, сценарио)
- 1967: ПАТЕКА (краток игран филм, режија)
- 1968: ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ (игран филм, режија)
- 1969: РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН (игран филм, режија, сценарио)
- 1970: ЦЕНАТА НА ГРАДОТ (игран филм, режија)
- 1974: SIC TRANSIT GLORIA MUNDI / ХЕРАКЛЕА (режија)
- 1975: КОЈ ВЕК МИНУВА НАДВОР ДЕЦА (режија)
- 2017: МАЈСТОР ЧИНГО (режија)

*** **

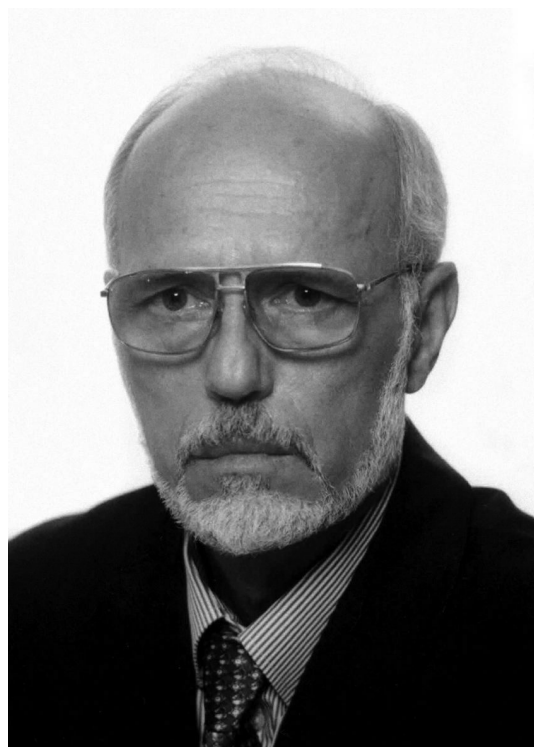
ДРАГАН САЛКОВСКИ (1938 – 2018)

Драган Салковски е еден од најеминентните македонски филмски сниматели и еден од дојениците на македонскиот филм, кој од 1959 година застанал зад камерата за повеќе од 100 филмски остварувања. Речиси непогрешлив во кадарот и препознатлив во естетскиот израз, Салковски остави големо филмографско богатство и неизбришлива трага во македонската кинематографска меморија.

За своето снимателско умеење, добитник е на повеќе награди и признанија, меѓу кои: Златна плакета за најдобра камера за филмот ЈАЗОЛ на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаци“ во Битола (1985), додека филмовите ТУЛГЕШ и ЛИКВИДАТОР, во чија реализација учествува, се добитници на Гран-при на Фестивалот на документарен и кусометражен филм во Белград.

Во 2015 г. ја доби наградата „Златен објектив“ за исклучителен придонес во македонската кинематографија, која ја доделува Кинотеката на Македонија.

Драган Салковски со филмска дејност професионално се занимава од 1959 година. Од 1969 до 1997 година работи во продуцентската кука „Вардар филм“ – Скопје. Покрај својата снимателска дејност, во сферата на македонскиот документарен филм соработува и на реализацијата на десе-



тина играни филмови во продукција на „Вардар филм“ и во уште толку во странска продукција.

Селектирана филмографија:

- 1974: ЗИМСКИ ЦЕНТРИ ВО МАКЕДОНИЈА (снимател)
- 1974: ПОПОВА ШАПКА – ИНЕКС (снимател)
- 1975: СЛАВА НА ЖИВОТОТ (снимател)
- 1976: НАЈДОЛГИОТ ПАТ (снимател)
- 1976: ДЕН КОГА СЕ ПРОШТЕВА (директор на фотографија)
- 1977: ИСПРАВИ СЕ, ДЕЛФИНА (снимател)
- 1977: ПРЕСУДА (снимател)
- 1977: ЈАС, БЛАГА МИЦАНОВА (снимател)
- 1977: НОВ ЖИВОТ (снимател)
- 1977: ЦРН БОР (снимател)
- 1977: ТУЛГЕШ (снимател)
- 1977: ФАБРИКА ЗА АКУМУЛАТОРИ „ЗЛЕТОВО“ (снимател)
- 1977: АГРОКОМБИНАТ „ТИКВЕШ“ (снимател)
- 1978: УГИЧ (снимател)
- 1978: ДУПЧАЧИ (снимател)
- 1979: БАКНЕЖ (снимател)
- 1979: ДОБРО НИ ДОЈДЕ (снимател)
- 1979: САМОПРИДОНЕС (снимател)
- 1980: ОЛОВНА БРИГАДА (снимател)
- 1980: ВРЕМЕ, ВОДИ (снимател)
- 1982: ОГНЕНА БРИГАДА (снимател)
- 1982: БОПС (снимател)
- 1983: ЛИКВИДАТОР (снимател)
- 1984: ФРЕСКИ И ИКОНИ ВО МАКЕДОНИЈА (снимател)
- 1984: АРХИТЕКТУРАТА ВО МАКЕДОНИЈА ОД IV ДО XVII ВЕК (снимател)
- 1985: ЈАЗОЛ (директор на фотографија)
- 1985: АВТОПАТ (снимател)
- 1985: МЕТАЛСКИ ЗАВОД „ТИТО“ (снимател)
- 1985: ПАТИШТА ВО СР МАКЕДОНИЈА (снимател)
- 1986: МАНАСТИР (снимател)
- 1987: ХИДРОМЕЛИОРАТИВЕН СИСТЕМ „СТРУМИЦА“ (снимател)
- 1987: ХИДРОМЕЛИОРАТИВЕН СИСТЕМ „ТИКВЕШ“ (снимател)
- 1987: ХИДРОМЕЛИОРАТИВЕН СИСТЕМ „БРЕГАЛНИЦА“ (снимател)
- 1987: ХИДРОМЕЛИОРАТИВЕН СИСТЕМ „ПЕЛАГОНИЈА“ (снимател)
- 1988: СИЗИФ (снимател)
- 1988: ХИДРОМЕЛИОРАТИВЕН СИСТЕМ „МАНТОВО“ - РАДОВИШ (снимател)
- 1988: ХИДРОМЕЛИОРАТИВЕН СИСТЕМ „СТРУШКО ПОЛЕ“ (снимател)
- 1989: МАРКОВИ КУЛИ (снимател)
- 1989: ДА СЕ ОСТАВИ ТРАГА (снимател)
- 1990: КАЛЕНДАР (снимател)
- 1990: ПЛАНАРИИТЕ ОД ОХРИДСКОТО ЕЗЕРО И ОКОЛНИТЕ ИЗВОРИ (снимател)
- 1990: РИБИТЕ НА ОХРИДСКОТО ЕЗЕРО (снимател)
- 1994: БЕРИЌЕТ (снимател)
- 1996: СТОПАНСКА БАНКА (снимател)
- 1998: IN CONTINUO (снимател)
- 2000: БОГОРОДИЦА 90 (снимател)
- 2000: ЕЗЕРАНИ (снимател)
- 2002: ПРЕСПА-ПАРК (снимател)

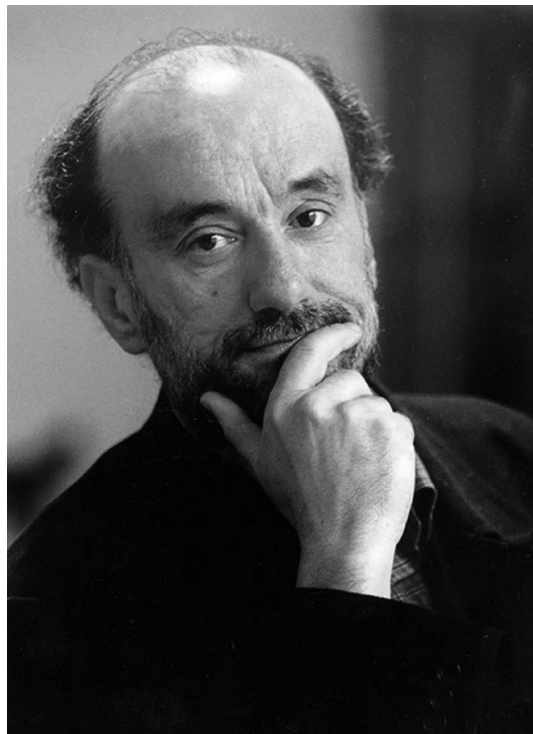
ГОРАН СТЕФАНОВСКИ (1952 – 2018)

Горан Стефановски е роден во Битола во семејство на актери, припадници на првата повоена генерација на македонското глумиште, Мирко и Нада Стефановски. Горан беше драматург во РТВ Скопје, асистент на Филолошкиот факултет, професор по драматургија на Факултетот за драмски уметности во Скопје, а од почетокот на деведесетите години со семејството живееше во Кентербери, Англија. Од 2004 година е член на Македонската академија на науките и уметностите (МАНУ). Добитник е на наградите „Стале Попов“, „11 Октомври“, „Стериина награда“, „Војдан Чернотрински“...

Драмите на Горан Стефановски, еден од најголемите македонски драмски писатели („Јане Задрогаз“, „Диво месо“, „Лет во место“, „Хај-фај“, „Дупло дно“ и „Тетовирани души“), во седумдесетите и осумдесетите години од минатиот век, дополнети со режисерскиот ракопис на Слободан Унковски, направија нов исчекор во современата македонска драматургија и го позиционираа македонскиот театар во самиот врв на некогашната југословенска сцена.

Поголем дел од неговите драми беа снимени и за телевизија, а Стефановски како расен драмски писател беше сценарист и на неколку значајни телевизиски проекти, како што се ТВ-филмовите: СОСЛУШУВАЊЕ НА ЖЕЛЕЗНИЧАРОТ (1976 г.), ТОМЕ ОД БЕНЗИНСКАТА ПУМПА (1978 г.) и ТВ-серијата НАШИ ГОДИНИ (1979 г.).

Секако, најмаркантно дело во неговото телевизиско творештво е образовната серија „Бушава азбука“, повторно во тандем со Унковски.



Во 1987 година, според негово сценарио е снимен и игран филм, филмот „HI-FI“ во режија на Владимир Блажевски, а пред 5 години се реализира и неговото сценарио ДО БАЛЧАК, во режија на Столе Попов.

Незаобиколен дел од неговото творештво се и текстовите за песните на групата „Леб и сол“ – бендот предводен од неговиот брат, Влатко Стефановски.

Д-Р АТАНАС ЧУПОСКИ

БОЛОЊА: ФИЛМСКИ ПАТОПИС ВО ШЕСТ ЗАПИСИ

- за 33. издание на Фестивалот
на новореставрирани филмови
„Ил чинема ритровато“, 2019 -



(1)

Болоња! Прво што ви паѓа напамет, покрај шпагетите болоњезе, се разбира, е Болоњскиот универзитет, најстариот универзитет во континентот во Европа, универзитет на кој своевремено се учеле и тројцата големи мајстори на италијанската литература: Данте, Петрарка и Бокачо, а кој и денес претставува вистински расадник на знаењето во Италија и цела Европа. Болоња е и градот во кој е роден Пјер Паоло Пазолини и градот што Умберто Еко го одбра за свој дом.

Има Болоња и свој чез фестивал кој исто така не е за потценување, но она што нас особено нè интересира е филмскиот фестивал во Болоња: *Фестивал на новореставрирани филмови „Ил чинема ритровато“* (Il cinema ritrovato), што би можело да се преведе како „Повторно откриени филмови“.

И навистина е така! Имено, на овој фестивал, публиката веќе 33 години по ред има можност да се сретне со новореставрирани филмови од сите жанрови и епохи, од сите земји и континенти, или како што би рекле Италијанците, со филмови од „сите бои“ (di tutti colori).

Годинава фестивалот што го организира *Кинотека на Болоња*, покрај огромниот број придружни активности како продажба на филмска литература, ДВД и блуреј изданија итн., има повеќе од 400 проекции, во неколку киносали, но и на отворен простор, што е негова специфика. Имено, отсекогаш најголемо внимание привлекувале проекциите што се одржуваат на главниот градски плоштад – *Пјаца маџоре*. Годинава главна ѕвезда на фестивалот е славниот американски режисер, творец на трилогијата КУМ, но и на ред други култни остварувања – Френсис Форд Копола, кој прво ќе одржи предавање, а потоа, по првпат во Европа, ќе ја претстави новореставрираната верзија на своето ремек-дело АПОКАЛИПСА ДЕНЕС, во финална (final cut) верзија.

Покрај него, гостин на фестивалот е и новозеландската режисерка Џејн Кемпион, која, покрај предавањето што ќе го одржи, ќе ја претстави и реставрираната верзија на својот најпознат филм, што воедно ќе биде и финале на фестивалот – филмот ПИЈАНО. Тука се и големиот француски режисер, инаку голем пријател и чест гостин на фестивалот – Бертран Таверније и новата американска режисерска ѕвезда – Николас Вајндин Рефн и тоа во двојна улога – како презентер на неколку новореставрирани независни американски филмови од седумдесеттите, но и како режисер на играниот филм ВОЗЕЊЕ (Drive).

Фестивалот годинава ќе понуди и омаж на големиот италијански актер и писател Едуардо Де Филипо, но и на француската актерска икона Жан Габен, како и на една од дивите на немиот филм – француската актерка Мизидора. По повод стогодишнината од раѓањето на големиот Федерико Фелини, ќе бидат прикажани три негови помалку познати остварувања: КЛОВНОВИ, РИМ и БЕЛЕШКИТЕ НА ЕДЕН РЕЖИСЕР, како и низа предавања, но и долгата верзија на документарниот филм на Гидеон Бекман за Фелини. Не се заборавени ни големите имиња на американскиот нем филм – Чарли Чаплин и Бастер Китон, чии ремек-дела ЦИРКУС

и КАМЕРМАН ќе бидат прикажани со соодветна музичка придружба во живо.

Фестивалот нуди и содржини за најмладите, како и за најтврдокорните архивисти кои ќе имаат можност да проследат филмски материјали снимени во 1899 година, но и во 1919 година, пред точно сто години, како и ред други алтернативни програми.

И што друго да се каже во овој воведен допис од Болоња, освен она што од досега напишаното веќе можеше да се заклучи – дека Фестивалот *Ил чинема ритровато* во Болоња е вистински рај за филмофилите!

(2)

Болоња! Болоња го добила името според воинственото келтско племе Бои, кои уште во старата ера ги истерале Етрурците од градот Фелзина. Кога Римјаните, сè уште пред нашата ера, го зазеле градот, според Боите, го нарекле Бононија.

И во таа некогашна Бононија, денес Болоња, во која голем дел од средновековните градби се адаптирани во хотели или пренаменети за други потреби, а неколкувековните засводени пасажи ги штитат минувачите и од силниот летен дожд што знае да изненади во ова време од годината (јуни), но истовремено и од немилосрдното сонце, токму во таа Болоња, во тек е 33. издание на *Филмскиот фестивал на новореставрирани филмови „Ил чинема ритровато“* (Il Cinema Ritrovato).

И како и на секој добар фестивал, човек не знае што попрво да види од понудената програма. Во киното Арлекино игра БЕКИ ШАРП на Рубен Мамулијан, а во истото време, во киното *Џоли* на програмата е вестерниот ТРОЈЦА ЛОШИ ЛУЃЕ на Џон Форд. Додека во салата *Мастројани* во *Кинотека на Болоња* може да се гледа филм-ноар на Феликс Фајст – ЧОВЕКОТ ШТО СЕ ИЗЛАЖА СЕБЕСИ, во салата *Скорсиз* игра МУЛЕН РУЖ на Џон Хјустон, а во салата *Дамслаб* има предавање насловено „Шах-мат: Во потрага по Јиржи Менцел“. На *Пјаца маџоре*, во вечерниот термин игра некој класик што не смее да се пропушти, додека истовремено, на малиот плоштад *Пазолини* има проекција на нем филм, на стар проектор од епохата, придружен со соодветна музика што претставува своевидна филмска временска машина итн., итн...

Идејниот творец на фестивалот и негов директор – Џанлука Фаринели, во избалансираната програма што ја нуди, особено внимава – на фестивалот – покрај реставрираните западноевропски и американски филмови, да бидат застапени и филмови од Источна Европа, годинава претставена преку неколку дела на веќе непостојната источногерманска кинематографија, но и на Русија и Пол-

ска; потоа филмови од Азија – годинава фокусот е на јужнокорејската кинематографија и на Африка – која е претставена со неколку значајни реставрирани филмски остварувања од Египет, Мали и Мавританија.

И според вообичаената практика за фестивали од овој калибар, фестивалот почна со неколку проекции уште пред официјалното отворање кое нема ништо од помпезноста на комерцијалните фестивали. Така, на *Пјаца маџоре*, на отворено, на големо платно беше прикажан сосема нов филм – РОМА на Алфонсо Куарон, а веќе следниот ден публиката можеше да бира меѓу класичниот шпaгeти-вестерн на Серџо Леоне ЗА ДОЛАР ПОВЕЌЕ во киното *Арлекино*, или ВОЗЕЊЕ на американскиот режисер Николас Вајндин Рефн, кој на *Пјаца маџоре*, во најавата на филмот се појави облечен во куци панталони и сако.

Од неколкуте предавања и средби со публика-та што се одржаа деновиве, вреди да се спомене она на големиот француски режисер Бертран Таверније, насловено „Филмот според Таверније“, во кое авторот на КАПЕТАНОТ КОНАН и СЕ ПОЧНА ДЕ-НЕСКА критички се осврна на состојбите во современата кинематографија. Исто така, долгогодишниот филмски новинар на РАИ – Винченцо Молика, кому, што не е честа практика, му беше врачена и фестивалска награда, како долгогодишен близок пријател на Федерико Фелини, во особено емотивното предавање што предизвика овации кај публиката и солзи на раскажувачот, под наслов „Пред да заборавам сè“, се потсети и на многу интересни мигови од друштвото со Фелини, нагласувајќи дека неговите филмови се, пред сè, спој на сликарството и поезијата. Молика зборуваше и за тоа дека сакал Фелини да ги вклучи и „Битлси“ во својот САТИРИКОН, дека подоцна имал и готов спот за Пол Макартни, а и дека Нино Рота постојано заспивал на проекциите на филмовите на Фелини, за кои потоа пишувал извонредна музика, па за карактерот на Фелини, кој бил вљубен во циркусот, но во циркусот – не како забава, туку како уметност, итн., итн...

Од многубројните документарни филмови што деновиве беа прикажани на фестивалот, ги издвојуваме МОЕТО ИМЕ Е ЕЛИЈА КАЗАН, на француските автори Лабарт и Анзен, како и двата особено духовито реализирани документарни филмови на Гидеон Бекман за Фелини: ФЕЛИНИКОН и ЧАО ФЕДЕРИКО, направен за време на снимањето на САТИРИКОН што го прикажува мајсторот на дело, за време на неговата работа со актерите и многубројната екипа.

(3)

Болоња! Болоња е претопла во јуни, така што продавниците за сладолед работат со полна пара, а граѓаните на Болоња, покрај традиционалните скутери кои беа заштитен знак на Италија во изминативе децении, сè повеќе се вртат и кон помалку бучните велосипеди.

Друг заштитен знак на Италија, покрај неизбежната пица која навистина може да се купи на секој чекор, секако е нејзината кинематографија: Роселини, Висконти, Де Сика, Пазолини, Антониони, Фелини, Бертолучи, Леоне, Торнаторе, браќата Тавијани, Арценти, Сорентино... – да споменеме неколкумина од најзначајните автори. Оттаму, воопшто не зачудува што земја со таква кинематографска традиција има толку квалитетен фестивал – Фестивалот во Болоња: *Ил чинема ритровато* (Il cinema ritrovato), на кој, како што веќе споменавме во претходните дописи, можат да се видат реставрирани филмови од сите етапи на досегашната филмска историја.

Така, во рамките на циклусот посветен на еден од првите трагични бунтовници во историјата на филмот – Жан Габен, многу години пред холивудската индустрија да го исфабрикува митот за Џејмс Дин, можеа да се видат девет филмови, меѓу кои ПЕПЕ ЛЕ МОКО на Жилијан Дививие, од 1936 г., многу интересно реализирана реалистична мелодрама во која Габен ја толкува насловната ролја на груб, но истовремено и романтичен шеф на подземјето во Алжир, во време на француската колонизација на земјата, филм кој една година по реализацијата ќе доживее и своја холивудска верзија; потоа СРЦЕТО НА ЛИЛА од 1931 г., во режија на Анатој Литвак, режисер со многу интересна биографија кој снимал во Франција, но и во Германија, СССР и САД. Во овој криминалистички филм, комбинација на трилер и мелодрама, работен според драмата на Тристан Бернар и Шарл-Анри Хирш, Габен оствари епизодна но импресивна ролја на ситен криминалец. Во француско-италијанската копродукција, некој вид комбинација на неореалистична мелодрама СИДОВИТЕ НА МАЛАПАГА од 1948 г., во режија на Рене Клеман, чие дејство се случува во Џенова, Габен навистина импресивно ја толкува ролјата на Пјер, бегалец од законот кој наоѓа засолниште кај сочувствителната Италијанка Марта и нејзината ќерка Чекина. Во филмот МАРИ ОД ПРИСТАНИШТЕТО, од 1949 г., во режија на прочуениот Марсел Карне, работен според романот на Жорж Сименон, Габен исто оствари импресивна улога, која ја повтори во уште еден филм работен според новела на Сименон, филм за неговиот популарен лик – инспекторот Мегре – МЕГРЕ ПОСТА-

ВУВА СТАПИЦА, од 1957 г., во режија на Жан Деланоа, филм што на публиката во Болоња ѝ го претстави францускиот режисер Бертран Таверније, психолошки трилер во кој инспекторот Мегре, по долга и напната потрага, успева да го разоткрие серискиот убиец, а истовремено и психолошките причини за неговата незавидна состојба.

На главниот плоштад *Пјаца маџоре*, на отворено, на големо платно, под свезденото небо на Болоња, пред повеќе илјади гледачи, во исклучително спарните вечерни термини, беше проектирано – реставрирано во *Кинотеката во Болоња* – нетипичното ремек-дело на италијанскиот неореализам со надреалистични елементи ЧУДОТО ВО МИЛАНО од 1951 г., во режија на Виторио де Сика, филм за кој воведен збор имаше ќерката на Де Сика – Еми, симпатична старица која се потсети на младоста покрај својот славен татко. Особениот хумор на гротескните протагонисти на Де Сика во ЧУДОТО ВО МИЛАНО, филм работен според романот на Чезаре Цаватини, предизвика делириум од смееше кај публиката која не можеше доволно да се изнрадува на суптилната иронија на Де Сика во која на бајковит начин сосема сиромашните граѓани на Милано им се спротивставуваат на богатите капиталисти среде ерата на власта на Мусолини.

(4)

Болоња! И Болоња, како и Пиза, има своја крива кула, по која е позната. Всушност, во Болоња има две кули од кои едната, пониската, е крива, а другата, повисоката не – и се познати под името *Две кули* (Due torri). До врвот на повисоката кула врват многубројни скалила, но трудот на искачувањето се исплатува затоа што од кулата се простира прекрасна панорама на градот.

Во непосредна близина на *Двете кули* (не се оние од ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ), се наоѓа храмот посветен на светецот заштитник на Болоња – св. Петрониј, а под храмот е повеќе пати досега споменуваниот плоштад – *Пјаца маџоре*, на кој, на големо платно, неколкуилјадната публика секоја вечер следи проекција на новореставриран филм од особено значење за историјата на светската кинематографија.

Така, на *Пјаца маџоре* годинава можеше да се види филмот ГОЛИ ВО СЕДЛО (Easy Rider) од 1969 г., реставриран во соработка со *Кинотеката во Болоња*, филм во режија на актерот Денис Хопер, во кој тој настапува заедно со Питер Фонда, а двајцата се автори и на сценариото. Во импресивна дебитантска епизодна улога во овој т.н. „трип“ филм кој претставува омаж на хипи-ерата, се јавува и

Џек Николсон. Истовремено, филмот претставува и омаж на вестерн-филмот, со тоа што овде двајцата главни ликови Вајат и Били, наместо да јаваат коњи, возат мотори на кои патуваат источно низ Америка за да стигнат на карневалот *Марди Грас* во Њу Орлеанс, локација каде што се случува и впечатливата, речиси документарна психоделична сцена што сугерира употреба на тогаш популарната дрога ЛСД, искуство што не им било непознато и на актерите за време на снимањето на филмот.

Следниот ден, на *Пјаца маџоре* беше проектиран филмот ЗАБОРАВЕНИТЕ (Los olvidados), првиот значаен филм на Луис Буњуел снимен во Мексико, во црно-бела техника, во 1950 г. Имено, Буњуел, по снимањето на култниот надреалистички нем филм од 1929 г., заедно со Салвадор Дали: АНДАЛУЗИСКИ ПЕС (Un chien andalou), следната 1930 г. добива пари од богатиот париски аристократски пар – Мари-Лори и Шарл де Ноаје за да сними уште едно надреалистичко дело. Така тој, по сценарио напишано повторно заедно со Дали, го снима својот прв професионален, а воедно и последен надреалистички класик – ЗЛАТНА ДОБА (L'Âge d'Or), филм чијашто реставрирана верзија исто така можевме да ја видиме во Болоња, во киното *Арлекино*. Но, првата проекција на овој филм во Париз предизвикува скандал, имено, десничарските активисти ја оневозможуваат поради прочуената филмска конфронтација на Буњуел со општествените авторитети: полицијата, католичката црква и аристократијата. Филмот е забранет во Франција во следните дури педесет години, сè до 1980 г., а филмската кариера на Буњуел е во голема криза и тој, освен документарецот ЗЕМЈА БЕЗ ЛЕБ од 1933 г., снимен во Шпанија, не снима ништо во следните речиси дваесет години, што е единствен случај во светската кинематографија. Имено, се појавуваат гласови и дека загинал во Граѓанската војна во Шпанија. Вистината, секако е поинаква. Имено, тој, како и многу други надреалисти, бега пред нацистите во САД, каде што извесен период работи во прочуениот *Музеј на современа уметност – Мома*, во одделот за филмска уметност, по што, сосема осиромашен, со семејството заминува за Мексико каде што ја оживува својата кариера. Прв негов успешен мексикански филм е токму ЗАБОРАВЕНИТЕ, неореалистично ремек-дело во кое Буњуел со многу чувство, но без патетика, ја раскажува приказната за група малолетни сиромашни момчиња, препуштени сами на себе, кои, за да преживеат на суровите улици на Сиудад де Мексико, се принудени да живеат опасно, односно да ограбуваат, па дури и да убиваат. „Сокровиштата на сонот се засекогаш затворени. Само раните се отворени“, пишува по-

доцнежниот нобеловец, мексиканскиот поет Октавио Паз за филмот на Буњуел во кој, на само нему својствен начин, се преплетуваат љубовта и насилството, лудилото и нормалноста, злото и доброто...

(5)

Болоња! Најпознатиот поет на Болоња, првиот италијански нобеловец за литература, човекот што предавал италијанска книжевност на *Универзитетот во Болоња* и поетот што е симбол на италијанската нација затоа што пишувал во времето на обединувањето на Италија и бил голем приврзаник на Гарибалди, Џозуе Кардучи, во една своја песна од крајот на XIX век, Болоња ја нарекува „тмурна“.

Денес, на почетокот на 21 век, овој епитет нималку не му одговара на градот. Напротив, денес на Болоња многу повеќе би ѝ прилегале епитетите „светла“, „радосна“, „весела“, „топла“... Една од причините за тоа веројатно лежи и во фактот што во Болоња се одржува *Филмскиот фестивал на новореставрирани филмови „Ил чинема ритровато“*, а според тоа што терминот „фестивал“ етимолошки потекнува од латинските термини „фестум“, „феста“ и „фестивус“ и средновековниот латински термин „фестивалис“, со значење на „период на славење“, „гозба“ и „свеченост“ – оттаму може да се заклучи дека во Болоња, во месецот јуни се слави филмот – и тоа со проекции на штотуку реставрираните филмови на најголемите мајстори на филмската уметност низ историјата.

Така, повторно на централниот плоштад *Пјаца мајоре*, во вечерните термини беа проектирани два филма на големите уметници од ерата на немиот филм: Бастер Китон и Чарлс Чаплин – кај нас попознат како Чарли или Шарло.

Филмот на Бастер Китон КАМЕРМАН, реализиран во соработка со режисерот Едвард Седвик, во 1928 г., а реставриран годинава од *Критерион колекшн* и *Ворнер Брос* во соработка со *Кинотека-та на Болоња*, беше придружен со музика во живо во изведба на *Оркестарот на општинскиот театар* во Болоња, под диригентство на Тимоти Брок, кој е и автор на партитурата и специјалист за музиката од ерата на немиот филм. Ова несекојдневно доживување беше проследено од илјадници посетители на фестивалот, уредно седнати на плоштадот и загледани во големото платно од кое Бастер Китон, се разбира, без никаква фацијална гримаса што е негов заштитен знак, упорно ги засмејуваше со своите негови во улогата на несмасен, но безнадежно вљубен човек зад камерата, но истовремено софистицирано и критички преиспитувајќи го и

односот меѓу уметникот и реалноста. Така, кулминативната сцена која го означува пресвртот во филмската нарација и која потоа ќе послужи како основа за расплетот на филмската приказна, според сценариото на Китон, е снимена не од снимателот, туку од неговото милениче – мајмун.

Интересно е што пред проекцијата на филмот, публиката можеше да види шестминутни инсерти од приватната колекција на Камило Москати, снимени во 1928 г. од млад италијански брачен пар од Милано, кој за време на медениот месец во Њујорк снимил неколку кадри во времето кога Бастер Китон глуми и го режира КАМЕРМАН во Њујорк. Покрај КАМЕРМАН, во киносалите во Болоња, во рамките на програмата насловена „Бастер Китон“, под кураторство на Чечилија Ченчјарели, беа прикажани уште три негови нешто постари остварувања: филмовите *ОПСЕДНАТАТА КУКА* од 1921 г., *РОДНИНИТЕ НА ЖЕНА МИ*, од 1922 г. и *КОЛЕЦ* од 1927 г., филм за кој Луис Буњуел, нескриено воспевалки го Китон, реторички ќе напише дека „малкумина се оние што разбираат како да ја достигнат својата мисија во ритмичната, архитектонска работа на филмот. Тоа е монтажата – филмскиот златен клуч – што ги комбинира, коментира и поврзува сите тие елементи. Дали поголема кинематографска доблест може да се постигне?“

Филмот на Чарли Чаплин, едно од неговите ремек-дела од ерата на немиот филм, *ЦИРКУС*, од 1928 г., беше повторно придружен со музика во живо во изведба на *Оркестарот на општинскиот театар* во Болоња, под диригентство на Тимоти Брок, но овој пат автор на партитурата за филмот е самиот Чаплин, кој воедно е и сценарист, режисер, монтажер и главен актер во филмот. Во *ЦИРКУС*, Чаплин повторно си поигрува со замената на идентитетите. Имено, скитникот (Чарли) случајно станува главна звезда во циркусот и публиката го смета за клоун, а тој самиот воопшто не е свесен за новостекнатиот статус на звезда и работи како физички работник во циркусот. За време на снимањето на овој филм, на Чаплин му се случуваат безброј непредвидени лични и технички проблеми (се разведува, дел од снимките горат во пожар), но тој на крајот успева да реализира уште едно ремек-дело. Филмот е познат особено по впечатливата сцена во која скитникот Чарли оди по јаже, претставувајќи се како акробат, при што е нападат од неколку мајмуни кои буквално се обесуваат по него додека тој чекори по јажето на голема висина. За да се снимат оваа сцена, биле потребни повеќе од триста обиди (т.н. „тејкови“).

Интересно е што токму оваа сцена од *ЦИРКУС* подоцна ќе послужи како инспирација за името на

култната „новоталасна“ белградска група од осумдесеттите години на минатиот век – „Шарло акробата“, од која подоцна ќе настанат исто така култите „Катарина II/Екатарина Велика“ и „Дисциплина кичме“.

За ЦИРКУС на Чаплин, големиот Фелини, чии филмови не можат да се замислат без циркуски сцени, ќе напише: „Има само едно место каде што чудото, ексцесот и екстремот постојат без никаква вулгарност, во циркусот. Во тој прекрасен свет на бои, движења и емоции, ние го реоткриваме вечниот скитник чиј лик Чаплин го позајмил. Половина ангел, половина фавол, скитникот има мудрост на филозоф, виталност на мачка и неблаговремена грациозност на месечар“.

(6)

Болоња! Болоња во јуни е филмски град, се разбира, благодарение на *Фестивалот на ново-реставрирани филмови „Ил чинема ритровато“*.

Годинава, на фестивалот се проектираа филмови на следниве режисери и актери, или документарни филмови за нивното творештво, или се одржаа предавања за нивната уметност: Мизидора, Жан Габен, Серџо Леоне, Дививие, Менцел, Манол де Оливеира, Хенри Кинг, Софија Лорен, Жан Реноар, Таверније, Хјустон, Де Сика, Фајст, Мамулијан, Јусеф Шахин, Анатоли Литвак, Елија Казан, Рене Клер, Фелини, Мастојани, Џулиета Мазина, Џон Форд, Марко Ферери, Џорџ Маршал, Едуардо де Филипо, Денис Хопер, Мориц Стилер, Хичкок, Пабст, Вилијам Вајлер, Рајмон Бернар, Бад Бетикер, Роџер Корман, Буњуел, Винсент Минели, Рене Клеман, Гидеон Бекман, Клаудија Кардинале, Ходоровски, Китон, Жак Турнер, Деланоа, Бертолучи, Марко Белокио, Дејвид Линч, Џани Амелио, Стенли Донен, Џорџ Трнка, Роми Шнајдер, Џозеф Котен, Вилијам Холден, Џејмс Стјуарт, Марлен Дитрих, Ф.Ф. Копола, Дарио Арџенто, Чаплин, Теренс Јанг, Стерлинг Хејден, Клод Отан-Лара, Жан Епштајн, Николај Достал, Жорџ Франжу, Андре де Тот, Агњес Варда, Сем Пекинпо, Франк Борзац, Џон Касаветис, Џејн Кемпион, Бајрон Хескин, Макс Офлис и многу, многу други.

Честа на балканската кинематографија ја одбрани Александар Петровиќ со новореставрираната верзија на неговото најпознато остварување *СОБИРАЧИ НА ПЕРЈА* (Скупљачи перја), легендарен филм од 1967 г., со Беким Фехмиу во главната улога.

Покрај тоа, за наградата што ја доделува *Кинотека на Болоња*, за најдобро ДВД или блуреј издание, во конкуренција беше и ДВД-изданието на *Кинотека на С. Македонија* со филмовите на режисерот Кирил Ценовски: *ЦРНО СЕМЕ*, *ЈАД*, *ОЛОВ-*

НА БРИГАДА и *ЈАЗОЛ*. Признанието за најдобро издание го доби блуреј изданието на *Критерион колекшн*, „Киното на Ингмар Бергман (Шведска, 1946 – 2003)“, составено од триесет блуреј дискови, на кои, покрај севкупното филмско творештво на шведскиот режисерски маг, се наоѓаат и многу интервјуа и документарни филмови, како и придружен буклет на 248 страници.

Покрај програмите „Жан Габен, со сините очи“, „Новооткриени и реставрирани“, „Вилијам Фокс ви претставува: Нови откритија од Фокс филм корпорацијата“, „Душа и занает: Портрет на Хенри Кинг“, „Брутален, насилан и лош: Ноарот на Феликс И. Фајст“, „Неаполитанецот во Чинечита: Едуардо де Филипо како синеаст“, „Јусеф Шахин – последниот арапски оптимист“, „Бастер Китон!“, „Документи и документарци“, „Врати ни се Мизидора“, „Пред сто години: 1919“, „1899: Година четврта на кинематографијата“, „Жорџ Франжу: Документаризмот над реалноста“, „16 мм – Големиот мал чекор“, „Слободно кино, ФЕСПАКО 1969 – 2019“, „Родени сме во Тризонија: Откривајќи ја кинематографијата на Западна Германија, 1945-49“, „Под небата на Сеул: Златната доба на јужнокорејската кинематографија“, „Реоткриено кино: Деца и млади“, „Сто прашања за Фелини“ итн., на фестивалот *Ил чинема ритровато* особен интерес предизвика програмата „Во потрага по бојата на филмот“, која се проектираше исклучиво на стари копии од 35 мм филмска лента и во која беа прикажани изданија во „техникolor“, „истманколор“, „хронохром“ итн. Меѓу другите, во оваа програма – грижливо одбрани стручни лица од *Филмскиот архив на академијата од Лос Анџелес* – пред публиката во Болоња ги презентираа холивудските класици: БЕКИ ШАРП, од 1935 г. во режија на Роберт Мамулијан, првиот долгометражен филм снимен во техникolor според романот ПАНАЃУР НА СУЕТАТА на Вилијам Такејреј; потоа ПОД ЗНАКОТ НА ЈАРЕЦОТ (*Under the Capricorn*), од 1949 г., според истоимениот роман на Хелен Симпсон, сага на Алфред Хичкок за австралиското општество во XIX век, еден нетипичен хичкоковски филм што предизвика толкова внимание кај публиката што киносалата *Арлекино*, каде што беше проектиран, беше претесна за да ги прими сите заинтересирани; вестернот ОСАМЕНИ-ОТ ЈАВАЧ (*Ride lonsome*), на Бад Бетикер, од 1959 г., со Рендолф Скот, Џејмс Кобурн и Ли Ван Клиф во главните улоги; МАСКАТА НА ЦРВЕНАТА СМРТ, хорор ремек-делото на Роџер Корман, од 1964 г., снимен според расказот на Едгар Алан По; ПАТОТ НА ГАУЧОТО, според истоимениот роман на Херберт Чајлдс, еден „аргентински“ вестерн од 1952 г., во режија на Жак Турнер; романтичниот мјузикл

ЖИЖИ, од 1958 г., во режија на Винсент Минели, според истоимениот роман на Де Колет, филм чиешто дејство се случува во Париз и кој своевременно го држел рекордот со дванаесет освоени *оскари*, со Лесли Керон и Морис Шевалие во главните роли; НЕДИСКРЕТЕН, од 1953 г., уште еден извонреден мјузикл на Стенли Донен, проектиран во негова чест по повод смртта неколку месеци порано, со Ингрид Бергман и Кери Грант во главните роли; ДОКТОР НО, филм на Теренс Јанг од 1962 г., со Шон Конери и Урсула Андерс во главните улоги, се разбира, за тајниот агент Џејмс Бонд; МУЛЕН РУЖ на Џон Хјустон од 1952 г.; ДИВАТА ОРДА на Сем Пекинпо од 1969 г.; ЕЛ ТОПО (1970 г.) и СВЕТАТА ПЛАНИНА (1973 г.) на Алехандро Ходоровски, како и многу други...

Сепак, кулминативна точка на фестивалот, без сомнение, беше мастер-класот на американскиот режисер Френсис Форд Копола, човек од италио-американско потекло чие крстено име е Франческо. Повод за неговото гостување во Болоња беше реставрацијата на неговото ремек-дело, филмот АПОКАЛИПСА ДЕНЕС, кој беше проектиран на отворено, на *Пјаца маџоре*. Самиот Копола ја раскажа приказната за овој филм кој ја прикажува војната во Виетнам од друг агол. Имено, кога го снимил, поради мноштвото снимен материјал, му требало многу време за да го измонтира, поради што, под притисок на јавноста, т.е. новинарите и продуцентите, не сосема довршен го пуштил на *Канскиот фестивал*, каде што тричасовната верзија на филмот ја добива главната награда – *Златната палма*. Повторно под притисок на продуцентите, но и под закана дека ќе загуби сè што има затоа што сè што имал спечалено вложил во филмот, во 1979 г., Копола монтира скусена верзија на филмот од која отстранил многу снимени сцени – тоа е онаа верзија што сите ја знаеме. Во 2001 г., Копола монтира нова верзија на филмот, во која ги вклучува сите претходно исклучени сцени и уште неколку нови – и оваа верзија е подолга за педесет минути од претходната. Годинава, Копола ја прави конечната верзија на филмот (Final cut), во која не влегуваат сите претходно исфрлени сцени и која трае точно три часа. Токму оваа, финална верзија на АПОКАЛИПСА ДЕНЕС беше прикажана на плоштадот во Болоња пред неколкуилјадна публика.

Копола, некогашниот ученик на Роџер Корман, се потсети и дека режијата на КУМ ја добил исклучиво поради своето италијанско потекло и дека филмот што подоцна ќе се развие во култната трилогија за гангстерското семејство Корлеоне – во-

општо не бил планиран како голем филм. А зборувајќи за својата фасцинираност од филмската уметност, нагласи дека отсекогаш му било незамисливо да направи листа на десет најомилени филмови, затоа што неговата листа би содржела илјада или две илјади наслови. Зборуваше Копола и за филмските влијанија, нагласувајќи дека и денес, на осумдесетгодишна возраст, се чувствува како ученик. „Роден сум во 1939 г. и мојата генерација се најде во средина на две особено силни тенденции во филмот. Прво, холивудскиот филм, во времето кога американскиот филм се пресели во Јужна Калифорнија. Јас одев во кино со брат ми, со сето семејство и сите бевме одушевени од начинот на реализација на филмовите. Имаше големи режисери како Вилијам Вајлер, Кинг Видор, Били Вајлдер, Џон Хјустон, Џорџ Стивенс – сите тие востановија една голема традиција на холивудскиот филм, реализирајќи многу прекрасни филмови. Истовремено, се запознавав и со еден друг вид филмови, оние што доаѓаа од Европа и од Јапонија. Се работеше за филмови многу поразлични од американските, беа многу повеќе лични, најчесто посветени на општествените прашања, особено оние италијанските. Немам доволно прсти на рацете и нозете за да ги набројам сите големи италијански режисери: Фелини, Роселини, Антониони, Моничели, Германи, Бертолучи, Белокио, ги има сигурно четириесетина! Мислам дека мојот однос кон италијанската кинематографија почна кога разбрав дека филмовите можат да бидат инспирирани не само од американската традиција, туку и од една традиција различна и нова.“

Големиот режисер, кај кого нема никаква трага од вообразеност, на својот мастер-клас им овозможи на сите студенти по филм да му постават по едно директно и кусо прашање во врска со филмскиот занает/уметност и сите ги удостои со одговор. Меѓу најинтересните одговори секако спаѓа оној во кој на еден студент, кој го праша каква порака треба да носи филмот, му одговори дека пораките се испраќаат по пошта, а не на филм. На сите други студенти им порача дека за да направат филм, со можностите што денес ги нудат новите технологии, потребна им е само екипа составена од пријатели, луѓе на кои им веруваат, луѓе од нивното окружување и – храброст!

И така – со големиот Копола – завршува и овој серијал од шест патописни белешки од 33. издание на *Филмскиот фестивал „Ил чинема ритровато“* – во убавата Болоња...

Arrivederci Bologna!...

М-Р ИГОР СТАРДЕЛОВ

ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ИЛИ МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛ

- за 38. издание на ФЕСТИВАЛОТ НА НЕМ ФИЛМ
во Порденоне, 2019 -

УДК 791.65.079(450.363)*2019*(049.3)
Кинопис 55-56(30), 2019

Фестивалот *Денови на немиот филм* во Порденоне (*Le Giornate Del Cinema Muto / Pordenone Silent Film Festival*), еве, веќе 38 години им оддава почит на филмските архивисти ширум светот. Нивниот ентузијазам и посветеност го овозможуваат неговото постоење, развојот, како и секоја година, изобилието на нови откритија. Се разбира, филмски.

Но, истото тоа важи и за сите музичари. Композиторите на новите партитури или адаптациите на старите, или изведувачите. Дали е тоа само пијано придружба, или пијано и удирачки инструменти, или пак оркестар од 3 или десетина членови. Сите тие се генијалци кои буквално предизвикуваат чудесно чувство и восхит. Токму затоа и еден од годишните добитници на наградата *Жан Мумри* (*Jean Mitry*) – Доналд Крафтон (Donald Crafton) го апострофираше нивното значење и рече дека покрај филмски, *Деновите* во Порденоне се и музички фестивал.

Да речеме, годинава ја имавме меѓународната премиера на неодамна откриената оригинална оркестарска музика на Владимир Дешевов за филмот ФРАГМЕНТ ОД ИМПЕРИЈАТА (Обломок Импери, 1929) на Фридрих Ермлер, во изведба на оркестарот „Сан Марко“ од Порденоне.



Програмата на годишното издание, од една страна, што би рекол еден колега, беше повеќе елитна, со не така многу познати наслови. И невообичаено многу кратки филмови (*Мелиес, Европски „слепстик“, Алберт Кан, Филмови за филмот, Раниот филм/Флипбукс-хартиени филмови и други*).

Но, од друга страна, рамнотежата ја одржуваше комедијата, што има совршена смисла, зашто навистина ни треба смењето. За ова, пред сè, се заслужни циклусите *Европски слепстик (European Slapstick)* и *Раниот филм (Early Cinema)*. Нивното значење, најпрвин, е во начинот на откривање, идентификување на потеклото на класичните геогови на слепстикот, со што значително се придонесува за нашето разбирање на комедијата во немиот филм во Европа. Сето тоа фрла и светло на начинот на кој слепстикот се развивал во Соединетите Американски Држави, благодарение на клучниот придонес на комичарите од Франција, Велика Британија, Германија и други земји. Под иста линија можеме да го ставиме и продолжението од 2017 година, програмата „Гадни жени“ (*Nasty Women*), во селекцијата РАНИОТ ФИЛМ. Оваа година имаше две програми во кои беа прикажани анархичните познајнички како Леонтина (*Léontine*), Кунегонде (*Cunégonde*), Леа (*Lea*) и Розали (*Rosalie*), но и неколку нови (за фестивалот) придружнички во хаосот.

Се разбира, не би можел да пишувам за сите наслови поодделно во овие две селекции, ги има многу. Но, овде не можам, и не смеам, а да не ги споменам, на пример, познатите комични парови: Станлио и Олио (*Stan Laurel, Oliver Hardy*) во СУПА ОД ПАТКА (*Duck Soup, Fred Guiol, 1927*) или Пат и Паташон (*Carl Schenstrøm, Harald Madsen*) во ФИЛМСКИТЕ ХЕРОИ (*Filmens Helte, 1928*), или австриските филмски ѕвезди, претходниците на Станлио и Олио, Рудолф Валтер и Џозеф Холуб (*Rudolf Walter, Josef Holub*) во КОКЛ ВО ДОМОТ (*Cocl Als Hausherr, Rudolf Walter, Josef Zeitlinger, 1913*), или пак Макс Линдер (*Max Linder*) во ВО МУЗИЧКАТА САЛА (*Au Music-Hall, 1907*). Само една напомена: доколку не е наведено во заградата, режисерот е непознат, или е главниот актер.

Овде би ја споменал и првата британска долгометражна комедија ЧЕКАЈ И ГЛЕДАЈ (*Wait and See, 1928*), со Валтер Форде (*Walter Forde*), воедно и режисер и сценарист на филмот. Форде е најголемиот филмски комичар во Велика Британија во 20-тите години на минатиот век. „Јас сум сонувач, за-

рем не сме сите?“ вели една популарна песна во Холивуд во 1929 година. Оваа фраза целосно му одговара на главниот јунак во филмот, Монти Мертон, сиромав работник кој сонува, но и верува и постојано повторува дека еден ден ќе се збогати, само „чекајте и ќе видите“. Тој е вљубен во ќерката на сопственикот на фабриката во која работи и нормално, сите се подбиваат со него. Крајот се наметува. По низа перипетији, тие двајцата се венчаваат и сонот и неговата верба се остваруваат.

Витезот на шарениот див коњ

Во 2015 и 2016 година, на *Деновите* беа прикажани 3 програми на раниот американски вестерн (1908 – 1913), а во 2017 година, 3 програми на европскиот вестерн (1911 – 1916). „Свезда“ на годишното издание беше Вилијам С. Харт (*William S. Hart*) чиј придонес за вестернот, и за самиот Холивуд, не може да се утврди со прецизни бројки. Но, колку често може да се фокусираме на човекот и неговата работа како актер и режисер?

Вилијам С. Харт (1864 – 1946) е американски актер, сценарист, режисер и продуцент од периодот на немиот филм. Најпрвин бил познат како театарски актер. Од 1888 година ги играл Шекспир и Дима, а од 1914 ја користи можноста на филмското платно.

Тој е еден од пионерите и најистакната ѕвезда на немиот вестерн од крајот на 10-тите и во 20-тите години на XX век, особено на т.н. „филмови од две ролни“. Неговиот успех бил астрономски. Карриерата ја изградил врз основа на театарското искуство и особено користејќи го односот кон мизансценот и положбата на камерата. Тоа, надополнето со автентичниот западен пејзаж, грубите кањони, искривените и дрвени згради и објекти, дивите коњи... придонесува за неговата стилизирана интерпретација на животот на американскиот Див Запад.

Особено е важна неговата соработка со Томас Харпер Инс (*Thomas Harper Ince*), американски продуцент на неми филмови, режисер, сценарист и актер. Инс е познат како „татко на вестернот“ и е одговорен за создавање на над 800 филмови. За придонесот во индустријата на подвижните слики, Харт има ѕвезда на Холивудската улица на славните на булеварот „Холивуд 6363“.

Програмата составена од 15 „филма од две ролни“ и долгометражни играни филмови, снимени за време на неговиот најкреативен период (1914 –

1918), ни овозможи подобро да се запознаеме со оваа икона на американскиот ран вестерн. Особено возбудлива беше проекцијата на аргентинската верзија на долги години изгубениот филм АРИЕВЕЦ (The Aryan, 1916) или познат уште како БАНДИТОТ ОД РУДНИКОТ ЗА ЗЛАТО (The Gold Mine Bandit, 1916), неодамна откриен во Буенос Аирес.

Во 1915 година, Крафорд Гарднер Саливан (Crawford Gardner Sullivan) на Харт му понудил морална вестерн приказна, наречена АРИЕВЕЦ, но тој не бил задоволен од главниот лик, мизантроп кој е „лош без причина“. Затоа Харт предложил да се вметне смртта на мајката на главниот лик и телеграмата да се врати дома за нејзиниот погреб. Поради една девојка, главниот лик не се враќа дома за погребот на мајка си, што го прогонува осамениот херој. Тоа е првата половина од филмот, до кога главниот јунак е позитивен лик. Саливан сето тоа го составил, а подоцна Харт го опишал сценариото како „најдобра приказна што Саливан некогаш ја напишал“.

Како и во многу други вестерни на Харт, херојот Стив Дентон (Steve Denton), обвинувајќи ја девојката од локалниот салон за она што се случило, си ветува одмазда на целиот женски род, киднапирајќи ја Трикси (Луис Глаум/Louise Glaum) и правејќи ја робинка во своето далечно пустинско скривалиште, рудникот за злато. Неколку години подоцна неговиот рудник ќе процвета и тој владее брутално, садистички. Сè до дента кога во близината на рудникот ќе се заглави еден карван во кој луѓето остануваат без вода. На почетокот, Стив и неговата банда не сакаат да им помогнат. Сè додека посетата на младото невино девојче, барајќи помош и вода, повторно не ја разбуди хуманоста кај него. „Мора да е грешка, белите луѓе секогаш им помагаат на жените“, вели девојчето. И покрај сè, тој сè уште е човек од „ариевската раса“. И покрај влијанието и придонесот на Харт, Саливан е тој што му го дава насловот на филмот.

Една од карактеристиките на филмовите на Харт е сè поголемото и активно вклучување на женските хероини, иако машките херои и понатаму доминираат во вестернот. Покрај тоа, наместо Индијанците, кои никаде ги нема во филмовите што ги гледав, лошите момци во неговите филмови се Мексиканците (ми изгледа по малку расистички!?). И уште нешто. Клизе. Беше речиси во сите 12 филма што ги изгледав. Главниот лик, Харт, на

почетокот е лошо момче, бандит кој пљачка, напаѓа кочии, се тепа, убива, за во меѓувреме да го сретне главниот женски лик во кој најчесто се вљубува. На крајот, свеста и совеста проработуваат и тој се преобратува во позитивен лик. Дури во ВРАЌАЊЕТО НА „ДРУ“ ЕГАН, Харт – од бандит – станува шериф и воспоставува ред во „дивниот“ град.

Веројатно уште од тогаш настанал т.н. термин „среќен крај“ (happy end), толку карактеристичен за американските филмови. Можеби затоа што публиката повеќе сака да гледа и да плати за филмови со среќен крај. А филмовите во Америка уште тогаш биле индустрија.

Јас ги изгледав ВО ЗЕМЈАТА НА ЦБУНОВИТЕ (In The Sage Brush Country, 1914), ЧОВЕКОТ ОД НИКАДЕ (The Man From Nowhere, 1915), „ЛОШИОТ БАК“ ОД САНТА ИЊЕЗ (“Bad Buck” Of Santa Ynez, 1915), „КЕНО“ БЕЈТС, ЛАЖГОТО или ПОСЛЕДНАТА КАРТА (Keno Bates, Liar/The Last Card, 1915), ВИТЕЗ НА ПАТИШТАТА (A Knight Of The Trails, 1915), АРИЕВЕЦ или БАНДИТОТ ОД РУДНИКОТ ЗА ЗЛАТО (The Aryan/The Gold Mine Bandit, 1916), ВРАЌАЊЕТО НА „ДРУ“ ЕГАН или БАНДАТА НА ВОЛКОТ (The Return Of Draw Egan/The Wolf Gang, 1916), ВОЛКОТ ЛОРИ или ВОЛКОТ ОД ЗАПАД (Wolf Lowry/The Wolf of the West, 1917), ТЕЧНАТА ПАТЕКА (The Narrow Trail, Lambert Hillyer, William S. Hart, 1917), ТИВКИОТ ЧОВЕК (The Silent Man, 1917), ПРОКЛЕТИОТ РОУДЕН или ЧОВЕКОТ СО СВЕТЛИ ОЧИ (Blue Blazes Rawden, 1918). Освен што ја толкува главната улога, Харт е и режисер на сите филмови.

Уште еден наслов ми остави впечаток, филмот ТЕЧНАТА ПАТЕКА. Водачот на бандата (Харт) е вљубен во коњи. Постојано се обидува да фати и да припитоми некој од дивите коњи кои слободно трчаат по преријата. Како паралелно дејствие, во „слободно време“, ограбува кочии. И сосема случајно, дента кога го припитомува најдивиот и најубав коњ, не знам зошто му го дале името Кинг (крал), се вљубува во девојката од кочијата која ја ограбува. Набргу оди во градот за да се види со девојката, но шерифот го препознава по коњот и организира потерата. Се разбира, нашиот херој се спасува од потерата, се среќава со девојката и среќно си живеат „до крајот на животот“. Инаку, коњот што го припитомува од почетокот на филмот има карактеристична црно-бела шара. И случајно или не, истиот коњ постојано се појавува, се повторува во речиси сите филмови на Харт.

За мене, на годинешното издание на *Деновите* (*Giornate*), највозбудлива програма беше селекцијата на неколкуте изгубени, пократки од една минута: „flipbooks“, филмови на хартија – на Жорж Мелиес (Georges Méliès). Должината на филмовите се мери во сликички (фрејмови), а се снимени во 1896 и 1897 година (тие што се идентификувани). Филмовите се пронајдени во француска приватна колекција. Ова претставуваше прва шанса тие да се видат.

Во оваа група филмови, најстарите што сум ги гледал, сигурно спаѓа и насловот ЗОШТО ТАТО НЕ МОЖЕ ДА СПИЕ (Why Papa Can't Sleep, 1896 во САД?, 1898 во Англија?), прикажан во селекцијата *Повторнооткриени и реставрирани* (*Rediscoveries and Restorations*).

Од оваа селекција би издвоил уште неколку наслови. Документарниот ЈАПОНСКА ЕКСПЕДИЦИЈА НА АНТАРКТИКОТ (Nippon Nankyoku Tanken/The Japanese Expedition to Antarctica, 1910-1912, 1930) и играните ЉУБОВ И ПАРИ (L'amour Et L'argent, 1908), БЕВЕРЛИ ОД ГРАУСТАРК на Сидни Френклин (Beverly Of Graustark, Sidney Franklin, 1926) и САЛИ, ИРЕНА И МЕРИ на Едмунд Гулдинг (Sally, Irene And Mary, Edmund Goulding, 1925).

Уште една комедија во која заплетот произлегува од промената на ликовите, но овој пат и со промена на полот. Во БЕВЕРЛИ ОД ГРАУСТАРК, принцот Оскар (Креитон Хејл, Creighton Hale) треба да се ожени со Беверли Калхун, која ја игра прекрасната Марион Дејвис (Marion Davies). Свadbата е закажана, но принцот доживува несреќа на скијање и не е во можност да присуствува на свadbата додека не закрепне. Тој е долги години во егзил, уште како малечко дете и никој не го познава возрасен, освен неговиот помошник, војводата Травина. И сега настанува проблемот. Доколку принцот не се ожени во одредениот термин, на престолот ќе седне генералот Марлано, кој не е особено популарен во царството Граустарк. Затоа Беверли се „преправа“ во принцот Оскар, во договор со неговиот аѓутант, за да добијат неколку дена до неговото заздравување и до денот на свadbата. „Марион Дејвис е најубавото момче што некогаш сте го виделе“, ќе напише *Њујорк хералд трибун*.

САЛИ, ИРЕНА И МЕРИ, пак, е филм во кој три грации, три прекрасни девојки: Констанс Бенет како Сали (Constance Bennett/Sally Fitzgerald), Џоан

Крафорд како Ирена (Joan Crawford/Irene O'Dare) и Сали О'Нил како Мери (Sally O'Neil/Mary O'Brien) доаѓаат на Бродвеј со три различни цели. Иако заплетот е „тенок“, да не кажам дека воопшто го нема, ова е филм што вреди да се погледне, ако не друго, тогаш барем поради убавината на трите главни женски ликови.

Од филантропот Алберт Кан до новооткриениот Реџиналд Дени

Уште една интересна селекција беше програмата составена од филмови од музејот „Алберт-Кан“ (Albert-Kahn) од Париз. Извонредна, па сепак недоволно истражена колекција. Филантропот Алберт Кан желбата да се подобри разбирањето помеѓу културите го натерала да испраќа сниматели ширум светот. Во најголем дел филмовите, некои во релативно лоша состојба, никогаш не биле прикажани, но оваа првична селекција го демонстрира опсегот на теми и места претставени во колекцијата. Во годинешната селекција, филмови снимени во периодот 1914 – 1925, можевме да ги видиме Индија, Париз, Истанбул и Локарно.

На годинешниот фестивал особена почит му беше оддадена на харизматичната ѕвезда на студиото *Универзал* (Universal), Реџиналд Дени (Reginald Denny), поради објавувањето на книгата од неговата внука Кимберли Пучи (Kimberly Pucci). Тоа е книга-хроника за исклучителниот живот на човекот, кој не е само образец за комедијата на ситуации, туку е и, како што неодамна беше откриено, изумител во аеронаутиката, чија тајна работа за *владата на САД* за време на *Втората светска војна* придонесе за денешната технологија на беспилотни летала. Кој би можел да претпостави?

Претставувањето на Реџиналд беше во присуство на неговата внука. Подоцна, од филмот ШТО МУ СЕ СЛУЧИ НА ЏОНС (What Happened To Jones, William A. Seiter, 1926) можевме да видиме од кого ја наследила убавината. А Џонс? Уште една урнебесна комедија со замена на личности, бркотници, неочекувани пресврти, случки и места. Главниот лик, Том Џонс (Реџиналд Дени) е заглавен, против своја волја, на партија покер, вечерта пред својата венчавка. Забранетата игра е пријавена во полиција. Кога полицајците влегуваат во станот каде што се игра покер, започнува хаосот. Сепак, следниот ден тој некако успева да стигне во црквата на својата венчавка.

Секоја година пишувам за значењето на програмата *Навраќање на каноните* (*The Canon Revisited*). И секоја година се воодушевувам на филмовите што имаат статус на „класика“ на немиот филм. Годинава ќе одбележам два наслова, две епски историски драми: ОТЕЦ СЕРГЕЈ (*Otets Sergii*, 1917), руска класика на Јаков Протазанов, според кратката приказна на Лав Толстој; и светската премиера на годинешната реставрирана верзија на ЈОВАНКА ОРЛЕАНКА на Сесил Б. де Мил (*Joan The Woman*, Cecil B. DeMille, 1916).

Принцот Касатски е праведно и гордо момче. Откако ќе открие дека неговата свршеница имала афера со царот, шокот и разочарувањето се неподносливи. Решава да ја раскине свршувачката и да се повлече во манастир и станува отец Сергеј. Веројатно една од првите приказни на филмското платно што на извонреден начин ги отсликува побожноста и искушението и каде што страста и силната желба се престорнуваат во грев. Извонредно емотивниот Иван Можухин како отец Сергеј уште повеќе ја нагласува емоционалната сила на филмот.

Од друга страна, пак, иако приказната за француската национална хероина Јованка Орлеанка (*Jeanne d'Arc*) е добро позната и иако само во Порденоне сум гледал неколку верзии, два и полчасовниот историски спектакл на Де Мил, на извонреден начин ги доловува храброста, лојалноста и чесноста на жената што ги предводеше Французите во борбата против англиските освојувачи. Мене особен впечаток ми оставија масовните сцени, кои ги има во голем број.

На крај, уште неколку збора за преостанатите селекции. Иако тоа не значи дека тие беа помалку вредни или интересни.

Филмови за филмот (*Films on Film*) беше уште еден интересен циклус во годинешната програма, што всушност претставуваше преглед како филмот се развивал и се претставувал во своите први децении. Иако познато, имавме можност да добиеме увид како се прикажувала историјата на филмот во почетокот на XX век, низ повеќе француски наслови: ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ ПРЕКУ ФИЛМОТ

(*L'histoire du Cinéma Par le Cinéma*, 1927), МАШИНА НА ЖИВОТОТ (*La Machine À Refaire La Vie*, 1933), ЕДЕН ФРАНЦУСКИ ФИЛМСКИ ГРАД (*Une Cité Française Du Cinéma*, 1928) или неколку англиски: ПРО-НАОЃАЧОТ НА КИНЕМАТОГРАФИЈАТА (*The Inventor of Kinematography*, 1921), ЕВОЛУЦИЈА НА ФИЛМОТ (*The Evolution of the Film. Sidelights on Cinema History*, 1928) или ЕДНА СЛИКА ВРЕДИ ИЛЈАДА ЗБОРА (*One Picture is Worth a Thousand Words: The Plant Behind The Pictures*, 1920) и ТАЈНАТА НА СВЕТСКАТА ИНДУСТРИЈА – ПРОИЗВОДСТВО НА ФИЛМСКА ЛЕНТА (*Secrets of a World Industry – The Making of Cinematograph Film*, 1922).

Одредени теми продолжуваат и ја надополнуваат програмата од минатата година: на пример, филмот на Џон М. Стал (*John M. Stahl*), ЖЕНА ПОД ЗАКЛЕТВА (*The Woman Under Oath*, 1919), или вториот дел за Марио Бонард, во кој се прикажува неговата кариера и како актер и како режисер, да речеме ПОСЛЕДНАТА ПРЕТСТАВА (*Das Letzte Supper*, 1928), како и серијата шведски и норвешки рекламни филмови.

Фестивалот отсекогаш имал широк спектар на жанрови и форми. Идејата да се впушта во костец со одреден период и со одредено општество никогаш не му била непозната. Така, годинава беше прикажана селекција на кратки филмови на *Ваймарската република* (*Weimar Shorts*). Низа наставно-научни документарци, авангардни филмови за хигиена, како и реклами, снимени во периодот 1922 – 1929. Сè на сè, програмата за мене беше малку здодевна, особено научните филмови за, на пример, растенијата?!? Во делот *Природа и елементи*, на пример, филмот ДУШАТА НА РАСТЕНИЕТО (*Die Seele Der Pflanze*, 1922).

Исто така, годинава – како *Земја во фокусот на интерес* беше Естонија (програмата *Естонски филм/Estonian Film*), нација со мало, но богато филмско наследство, што во голема мера е игнорирано делумно поради војните и окупацијата. Програмата беше составена од неколку кратки документарци, анимации, комедии и два играни филма, снимени во периодот меѓу 1913 и 1931 година.

Годинава ќе ги прескокнам италијанските возови и италијанската пршута, иако и годинава уживав во нејзиниот неповторлив вкус...

110 ГОДИНИ ФОТОГРАФИЈА¹

Почитувани – со големо задоволство, во овој број на „Кинопис“ го објавуваме **факсимилот на првиот објавен текст** од областа на историјата на фотографијата – потпишан од **македонски автор**: тоа е текстот „**110 години фотографија**“ на **Благоја Дрнков** – објавен во списанието „ФОТОГРАФИЈА (списание на фото и кино аматерите на Југославија)“, број 6, Белград, во јуни 1949. Овој текст е објавен по повод тогашната 110-годишнина од појавата на фотографијата (1839 – 1949). Воедно, ви го приложуваме и **преводот** на овој кус, но – историски гледано – голем ем значаен текст за нашата национална историја на фотографијата и филмот.

Кога фотографијата се роди пред 110 години, никој не можеше ни да замисли колку голема ќе биде нејзината улога во животот на човечката култура. Денес нема ниту една област од науката, техниката или уметноста – која богато не ги користи нејзините скапоцени услуги. Фотографијата стана секојдневен соработник во нашиот живот.

Оваа година се навршија 110 години откако Французинот Дагер и Англичанецот Талбот ја пронајдоа фотографијата.

Денес, кога фотографијата веќе има постигнато завидни резултати, треба да се потсетиме на луѓето, кои на човештвото му го дадоа ова моќно средство со толку неограничени можности – трајно и со голема леснотија, пластично и објективно – да регистрира факти и настани од видливиот свет. Исто така, со појавата на фотографијата, ширум се отвори и патот кон создавање на кинематографијата, која се создаваше и чекореше паралелно со појавата на сите други технички пронајдоци.

¹ Преземено од: „ФОТОГРАФИЈА – списание на фото и кино аматерите на Југославија“, бр.6, Белград, јуни 1949.

FOTOGRAFIJA

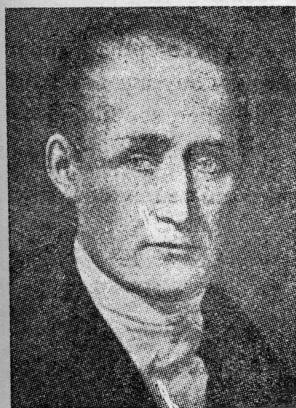
Časopis foto- i kinoamatera Jugoslavije

GODINA II

BEOGRAD, JUNI 1949

BROJ 6

110 GODINA FOTOGRAFIJE



Kada se pre 110 godina fotografija rodila n'ko nije mogao misliti da će kasnije odigrati ogromnu ulogu u životu kulturnog čovečanstva. Danas nema ni jedne oblasti nauke, tehnike ili umetnosti koja ne bi bogato koristila njene dragocene usluge. Fotografija je postala svakodnevni saradnik našeg života.

Ove godine navršilo se 110 godina od kako su Francuz Daguerre i Englez Talbot pronašli fotografiju.

Danas kada je fotografija postigla zavidne rezultate, treba da se setimo ljudi koji su čovečanstvu dali takvo moćno sredstvo koje ima neograničene mogućnosti da trajno i sa velikom lakoćom registruje fakta i događaje vidljivog sveta, plastično i objektivno. Isto tako, pronalaskom fotografije bio je otvoren put stvaranju kinematografije, koja je uporedo sa drugim tehničkim pronalascima išla napred.

Od otkrića „Camerae obscurae“ Leonarda da Vinčija oko 1500 godine, do pronalaska fotografije prošlo je više od 300 godina. Da Vinči je prvi ukazao na mogućnost svetlosti „da crta“. Tako je nastala želja da se ta svetlošću nacrtana slika zadrži kao stalna. Mnogo propalih pokušaja govore nam o upornosti prvih pronalazača i istraživača.

Godine 1536, astronom De la Porta dodao je „Camerae obscurae“ sočivo, a 1727 godine J. H. Schulze zanimao se srebrnim solima koje su oset-

ljive na svetlost; 1819 godine uspelo je J. Herschel da otkrije proces fiksiranja.

Konačno 1824 godine pošlo je za rukom Francuzu Niepzeu da uhvati prvi snimak „nacrtan“ svetlošću, čija je eksponaža trajala 8 časova. Dobio je jasan negativ kome su samo nedostajale polusenke. Produžavajući sve uspešnije svoja istraživanja, on sjedinjuje svoj rad sa radom jednog drugog Francuza, Louis Jacques Mande Daguerre, koji je još od 1816 godine nezavisno radio na istoj stvari. Ali Niepze ubrzo zatim umire. Daguerre je uspeo, posle ogromnih neuspeha, dugih opita i teškoća, da dođe do prve lepe fotografije čija je eksponaža trajala nekoliko minuta. Svoj način rada on je nazvao dagerotipija a objavio ga je 7 januara 1839 godine u Francuskoj Akademiji nauka. Tadašnja vlada je odmah otkupila pronalazak a Dageure-u je dodeljena doživotna državna penzija od 6000.— franaka godišnje.

Uporedo sa Dageure-om, neznajući jedan za drugoga, Englez Fox Talbot, koji nije učio slikarstvu akademiju ali je zato imao mnogo volje za slikarstvo trudio se da pronađe način kako bi „crtao“ svetlošću. On uspeva da napravi senzibilizarni papir kojim, kasnije, uspeva da kopira. Njegov način rada kako ga je on nazvao koiotipija, u osnovi je ostao isti i do danas za izradu fotopapira. Talbota je mnogo iznenadilo objavljivanje Dageure-ovog pronalaska, te je i on 31 januara 1839 godine patentirao svoj pronalazak pod imenom talbotipija.

Dagerotipija i talbotipija su se vrlo brzo raširile po celom svetu, no svojim daljnim razvitkom i poboljšavanjem načina rada dobile su novo ime, koje celom procesu bolje odgovara — fotografija — što prevedeno sa grčkog znači crtanje svetlošću.

Blagoja DRNKOV

Од појавата на „камера опскура“ на Леонардо Да Винчи околу 1500-тата година, поминаа речиси 300 години до пронаоѓањето на фотографијата. Да Винчи прв укажал на можностите на светлината „да црта/слика“. Од тоа се роди и желбата – таа со светлина нацртана слика – да стане и да се задржи како трајна. Многуге залудни обиди ни зборуваат за упорноста и истрајноста на првите пронаоѓачи и истражувачи.

Во 1536 година, астрономот Де ла Порла – на „камера опскура“ ѝ додава оптичка лека; во 1727 година, Ј. Х. Шулце се занимава со хемијата на сребрените соли чувствителни на светлина; потоа во 1819 година, на Џ. Хершел му успева да го открие процесот на фиксирање.



Благоја Дрнков (1914-2012)

Конечно – во 1824 година – на Французинот Нипце му успева да ја „улови“ првата слика „нацртана со светлина“, за која требало 8 часа експозиција. Така тој добива јасен негатив, на кој му недостигаат само полусенките. Продолжувајќи ги своите истражувања со сè поголем успех, тој ја интегрира својата работа со работата на еден друг Французин – **Луј Жак Мандер Дагер** – кој уште од 1816 година работел на истата проблематика. Но, Нипце набргу умира. Така што со големи тешкотии, по голем број неуспешни обиди, Дагер сам успева да дојде до првата добра фотографија – за која требало експозиција од само неколку минути. Својот начин на работа го нарекува **дагеротипија** и го објавува на 7 јануари, 1839 година во француската

Академија на науките. Тогашната влада веднаш го откупува пронајдокот, а на Дагер му доделува доживотна државна пензија од 6.000 франци годишно.

Паралелно со Дагер, не знаејќи еден за друг – Англичанецот **Фокс Талбот**, кој не учел сликарство – но имал голема желба и волја за тоа – се трудел да изнајде начин „да црта со светлина“. Тој успева да направи (фото-) сензибилна хартија, која подоцна може и да ја копира. Неговиот начин на работа, кој тој го нарекува **колоти-пија** – во основа е ист и ден-денес, кога се работи за изработка на фото-хартија. Талбот бил многу изненаден кога Дагер го објавил својот пронајдок – па затоа и тој, веднаш потоа, на 31 јануари 1839 година – го патентира својот пронајдок под името **талботипија**.

Дагеротипијата и талботипијата многу бргу се рашириле низ целиот свет, но со понатамошниот развој и подобрувањата во однос на технолошкиот процес – тие добиваат ново име, кое многу подобро му одговара на самиот процес: **фотографија** – име што во превод значи – „цртање со светлина“.

подготвил: Борис Ноневски

превод: Петар Волнаровски

д-р ГАНКА ЦВЕТАНОВА

ЕДЕН ОПШТ ПОГЛЕД КОН КНИГАТА: МУЗИКАТА ВО МАКЕДОНСКИОТ ИГРАН ФИЛМ – ОД „ФРОСИНА“ ДО „ЛАЗАР“

- издание на Кинотеката на Македонија,
Скопје, 2018 -

Книгата **Музиката во македонскиот игран филм: од „Фросина“ до „Лазар“** – претставува извонреден монографски труд преку кој нејзиниот автор д-р Александар Трајковски, на еден мошне сериозен и оригинален начин, ја збогатува македонската научна мисла од областа на филмската музика, или поконкретно – музиката во македонскиот игран филм. Книгата третира проблематика која претходно речиси и воопшто не била обработена, ниту пак била присутна во македонската научна мисла, притоа опфаќајќи го буквално целиот период на постоење на македонската играна филмска продукција, поточно од нејзините почетоци во 1952 па сè до 2015 година. Авторот прави сеопфатна анализа на музиката од 78 филмови, кои се поделени и анализирани според декадите во кои се реализирани.



УДК 781.178.791.636(497.7)1952/2015"(049.3) УДК 791.636:78(497.7)
1952/2015"(049.3) УДК 791.636:78(497.7):316.772(049.3)
Кинопис 55-56(30), 2019

Оттука, ова монографско дело, кажано без ни малку лажна скромност, може да се оцени како оригинално и исклучително значајно.

Оригиналноста произлегува од пристапите со кои д-р Александар Трајковски ја третира проблематиката на филмската музика во овој труд – музиколошкиот и комуниколошкиот, притоа артикулирајќи своевидна комплексност и мултидисциплинарност во научниот пристап. Со тоа тој прави двоен исчекор – од една страна, на полето на македонската музикологија, актуализирајќи тема што досега е речиси неистражувана, но од друга страна, и на полето на комуникологијата, каде што авторот отвора сосема нови хоризонти на размислување.

Анализата на филмската музика авторот ја прави според претходно утврдена методологија, со цел да се добие јасна и прецизна слика за **степенот, начинот и формата** на употреба на музиката во македонскиот игран филм.

Оттука, тој утврдува осум параметри според кои ја прави анализата (композитори, времетраење на музиката, потекло на музичкиот материјал, иманентна музика, вид музика според изведувачкиот состав, изведувачи, стилистика и функција на музиката), извлекувајќи мошне вредни и значајни заклучоци и сознанија, кои ќе ги презентирам во продолжение на овој осврт.

Кога станува збор за **композиторите** – почнувајќи од првиот филм ФРОСИНА, па сè до 2015 година – авторот нотира учество на голем број македонски и странски композиторски имиња. На самите почетоци на македонската филмска продукција, доминираат странските (главно од југословенските републики), наспроти македонските. Но, со текот на развојот на филмската продукција, настанува пресврт, па така, домашните композитори се сè повеќе застапени во создавањето музика за македонските играни филмови, што пак најмногу доаѓа до израз во 70-тите, 80-тите и 90-тите години од минатиот век. Во првата деценија од XXI век, за-

бележително е повторно ангажирањето странски композитори, како резултат на тоа што македонските филмови се реализирани во копродукција со други земји.

Во однос на **потеклото на музичкиот материјал**, авторот – заради поголема прецизност – прави диференцијација на потеклото на музич-

киот материјал во секој филм посебно, расчленувајќи го на четири категории:

- оригинален музички материјал – оваа категорија се однесува на музичкиот материјал кој е авторско дело на композиторот на музиката во филмот. Таа може да биде специјално компонирана за одреден филм, а може да биде и дело што е претходно компонирано од самиот автор, а потоа искористено во филмот (архивска музика);
- фолклорен материјал – во оваа категорија авторот ги сместува сите искористени цитати од македонскиот музички фолклор;
- духовен материјал – овде ги сместува сите музички цитати со духовен карактер (од православната, католичката и муслиманската духовна музика);
- друг автор – во оваа категорија ги опфаќа сите цитати на нумери што не се напишани од страна на композиторот на филмот, туку се дела на други автори, но и оние нумери чијшто автор не е познат, а не припаѓаат во претходните три категории.

Обработувајќи го прашањето за **иманентна музика**, односно музиката што има свој видлив извор во сликата на кадарот, синхронизирана е со сликата, или само моментално во неа не се гледа, но реално е блиску до местото на дејството и е нејзин логичен елемент, авторот во рамките на анализата прави осврт на нејзиниот извор, начинот на кој таа е употребена и вклопена во секој филм посебно, го толкува нејзиното функционално значење од аспект на филмската приказна и го евидентира бројот на сцени во кои таа е застапена.

Д-р Александар Трајковски посветува особено внимание на прашањето за **видот на музиката според изведувачкиот состав**. Тој констатира дека видот на музичкиот материјал во филмовите е презентираан на повеќе начини, односно преку различни изведувачки состави, првенствено како резултат на режисерските видувања, но и тенденциите на композиторите. Така, во рамките на анализата, диференцирани се трите вида музика, според изведувачките состави (инструментална, вокална и вокално-инструментална).

Во поглед на **изведувачите** на музиката во македонските играни филмови, авторот констатира голема шареноликост, од почетокот па сè до денес. Она што го согледува – споредувајќи ги изведувачите од сите декади – е дека во почетниот период (50-тите и 60-тите години) музиката е изведувана од страна на државните оркестри на поранешната СФРЈ, како што се: Македонската филхармонија, Словенечката филхармонија, Загребската



д-р Александар Трајковски

опера, Оркестарот на РТВ Загреб и др. Веќе од 70-тите години па навака, започнува една нова практика за наменско „ад хок“ формирање на музички состави за потребите на изведувачето и снимањето на филмската музика, што подоцна, пак, станува востановена практика.

Авторот му отстапува значајно место и на прашањето за **функцијата на музиката**, тргнувајќи од фактот дека еден од најглавните критериуми за вреднување на музиката во еден филм е нејзината успешност во поддржувањето на другите елементи на филмското ткиво, односно прашањето дали и колку таа е функционална. Затоа во оваа книга е обработена функцијата на музиката во секој филм посебно, при што авторот посочува дека нејзината функција зависи од режисерското видување, но и дека во текот на целиот период којшто е истражуван, таа е во функција на филмското дејствие.

Во однос на **стилистиката** на музиката, која по дефиниција мора да ја следи стилистиката на самиот филм, постои голема разноликост, првенствено поради разновидноста во изборот на филмската тематика, режисерите и композиторите.

Тука авторот на оваа книга открива и заклучува дека стилскиот јазик со кој говорат композиторите од 50-тите, како и оркестрацијата и изразните средства – се најблиски до западноевропскиот музички доцен романтизам. Во 60-тите и 70-тите години почнуваат да се применуваат поинакви модернистички пристапи на музичко обликување, својствени за европскиот и американскиот филм од тој период – се чувствуваат влијанијата од актуелната европска музика на XX век, симфонискиот џез и сл. Во филмовите од подоцнежните периоди, пак, забележлив е модерниот начин на размислување, како и современиот пристап при оркестрирањето и музичкото изразување.

Навраќајќи се на оригиналноста на ова монографско дело, уште еднаш би требало да се потенцира фактот дека во рамките на македонската научна мисла, филмската музика првпат се третира и од аспект на комуникаологијата – односно како своевидна форма на масовната комуникација. Па така, авторот се осврнува на пораката што таа ја содржи и ја испраќа до публиката, за на крајот да дојде до конкретни сознанија за нејзиниот прием од страна на публиката.

За таа цел, д-р Александар Трајковски во својата книга им посветува значаен дел и на режисерите и на композиторите. Направени се интервјуа со 9 режисери и 13 композитори, кои како комуни-

катори, односно кокреатори на филмската порака, всушност, ја претставуваат основната алка во процесот на комуникација.

Врз основа на овие интервјуа, може да се констатира дека во изборот на композиторите, режисерите се раководеле според свои претходно одредени критериуми врз база на кои композиторите требало да се вклопат во идејната и уметничка концептуална замисла за филмот. Своите конкретни замисли режисерите им ги пренесувале на композиторите – и на некој начин, им сугерирале во одредени ситуации, притоа не нарушувајќи ја композиторската автономија, која овозможува индивидуалниот композиторски израз да биде преточен во формирање на филмската порака на автентичен и оригинален начин.

Особено интересен е делот каде што авторот го насочува вниманието кон публиката, или поточно – кон гледачите на филмовите, односно кон слушателите на филмската музика, кои – во основа, се крајната алка од комуникацискиот процес: т.н. реципиенти.

Според публиката, филмовите ПРЕД ДОЖДОТ, ИСПРАВИ СЕ ДЕЛФИНА, ЏИПСИ МЕЏИК, ПРАШИНА и СЕНКИ – ѝ останале најмногу во сеќавање, односно најуспешно го оствариле процесот на комуникација. Адекватно на тоа, значи – гледано од аспект на конкретните филмски музички теми, може да се констатира дека музичките теми: „Џипси сонг“ од филмот ЏИПСИ МЕЏИК, главната тема од ПРЕД ДОЖДОТ, „Jungle Shadow“ од СЕНКИ, „Каде песно моја“ од ИСПРАВИ СЕ ДЕЛФИНА, итн. – најуспешно го оствариле процесот на комуникација.

Како што веќе беше истакнато, д-р Александар Трајковски успева оваа речиси истражувана тема да ја развие во широки размери, изведувајќи го тоа методолошки мошне комплексно, оригинално и успешно. Со делото **Музиката во македонскиот игран филм: од „Фросина“ до „Лазар“**, тој ја задолжува македонската научна мисла, истовремено овозможувајќи им на идните генерации одлична основа за понатамошни истражувања во оваа област, креирајќи притоа и извонредно интересно и примамливо четиво за пошироката читателска публика...

Се надевам дека идните генерации истражувачи – не само што ќе продолжат да ја истражуваат оваа област – туку и дека ќе ги имаат упорноста, студиозноста и посветеноста на д-р Александар Трајковски....!!!

КИНОПИС

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

Број 55/56(30), 2019
ISSN 0353-510 X

Издавач

Кинотека на Република Северна
Македонија

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

За издавачот

Владимир Љ. Ангелов

Главен и одговорен уредник

Петар Волнаровски

Редакција

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

Дизајн

Ладислав Цветковски
Розалинда Т. Илиевска

Лектура и коректура

Сузана В. Спасовска

Превод на англиски

Петар Волнаровски

Превод од српски

Петар Волнаровски

Редактура

Петар Волнаровски

Печат

КОЛОР ПРИНТ ДООЕЛ - Скопје

Тираж: 700 примероци

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

KINOPIS

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

Num. 55/56(30), 2019
ISSN 0353-510 X

Publisher

Cinematheque of Republic North
Macedonia

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

For the Publisher

Vladimir Lj. Angelov

Editor in Chief

Petar Volnarovski

Editorial Board

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

Design

Ladislav Cvetkovski
Rozalinda T. Ilievska

Proof read by

Suzana V. Spasovska

Translation to English

Petar Volnarovski

Translation from Serbian

Petar Volnarovski

Correction

Petar Volnarovski

Print by

COLOR PRINT DOOEL - Skopje

Copies: 700 copies

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

Il seduttore macedone

Esce oggi «Prima Rain»
Aid in Macedonia
Rain's putting Macedonia back on the map

Macedonia, Mon Amour

A new director
moves deftly
between 2 worlds
in 'Before the Rain'

BEFORE THE RAIN, Milcho Manchevski, the 34-year-old director of the film, is a Macedonian who has lived in London for 10 years. He is a member of the London Film School and has won the 1995 British Academy Award for Best Film. The film is a story of a young man who is caught between two worlds, the world of his parents and the world of his friends.

A STUDY IN CONFLICT: Katrin Cartlidge and Rade Serbedzija in Milcho Manchevski's "Before the Rain"

Vito il Leone d'Oro alla Mostra di Venezia
che adesso ha in mente un western estremo

lia incantata

Macedonia
pur troppo
elegante a "Bella"

SPETTACOLI

BEHIND THE SCENES

25 ГОДИНИ ОД ПРЕД ДОЖДОТ НА МИЛЧО МАНЧЕВСКИ ФИЛМОТ-ПРЕСВРТНИЦА ВО МАКЕДОНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА

Reader's Guide
Cinema

Macedonia flap hits Academy
BY MAX ALEXANDER
A last-minute flap over the name of a country has sparked new controversy over the foreign name of tonight's Academy Award for Best Foreign Language Film. The film, "Before the Rain," is a Macedonian production. The Academy has decided to use the name "Macedonia" for the film.

Macedonia flap hits Academy
BY MAX ALEXANDER
A last-minute flap over the name of a country has sparked new controversy over the foreign name of tonight's Academy Award for Best Foreign Language Film. The film, "Before the Rain," is a Macedonian production. The Academy has decided to use the name "Macedonia" for the film.

BEHIND THE SCENES



МЕДЕНА ЗЕМЈА

(ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ, 2019,
РЕЖИЈА: ТАМАРА КОТЕВСКА И ЛЈУБОМИР СТЕФАНОВ,
ПРОДУКЦИЈА: „АПОЛО МЕДИЈА“ И „ТРАЈС ФИЛМС“)

