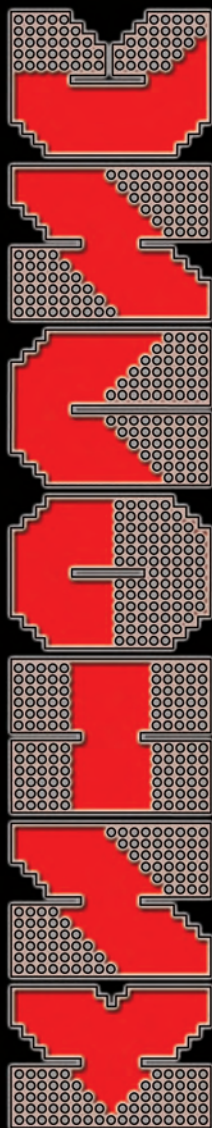


59-60

година XXXII

2021

ISSN 0353-510 X



HOMO

LOVE.
WHERE YOU LEAST
EXPECT
TO FIND IT...

ALEKSANDAR MATOVSKI NATASHA PETROVIĆ IGOR ANGELOV JORDAN SIMONOV
MAYLINDA KOSUMOVIC SASHKO KIDEEV OLIVER MITKOVSKI SERBEJ DIMOVSKI

SKOPJE FILM STUDIO in collaboration with ART & POPCORN, GAI A FILM, TRIGGER and REDUX FILM
Co-producers MIROSLAV MOGOROVIC GALINA TONENVA LUMBARDEH KUMARJI BOJAN MASTILOVIC
Costume Design POLONCA VRENTINOV Editor MARTIN IVANOV
Cinematography MAJKA RADOSJEVIC Set designer IGOR IVANOV SASHKO KOKALANOV
Produced by TOMI SALKOVSKI Directed by IGOR IVANOV



ХОМО

(р. Игор Иванов - Изи, 2020)

И ПОКРАЈ СЕ 42 БРАЌА МАНАКИ

• Интернационален фестивал на филмска камера

16 21 09 2021



СОДРЖИНА CONTENTS

МАКЕДОНСКА ФИЛМСКА СЦЕНА / MACEDONIAN FILM STAGE

4

Дамјана Патчева: СТЕЛА – ДА НЕ СЕ БИДЕ САМ КАКО ПЕС – за играниот филм СТЕЛА;
 режија: Стојан Вујичиќ, продукција: „Дрим фектори“, 2020 / **Damjana Patcheva:** STELA – ДА НЕ СЕ БИДЕ САМ КАКО ПЕС – on the feature film STELA;
 dir. Stojan Vujicic, prod. “Dream Factory”, 2021

10

Златко Ѓелевски: КАДЕ Е ЧОВЕКОТ ВО ЧОВЕШТВОТО?!? – за играниот филм ХОМО;
 режија: Игор Иванов-Изи, продукција: „Скопје филм студио“, 2020 / **Zlatko Gjleski:** WHERE IS THE HUMAN WITHIN THE HUMANITY?!? – on the feature film HOMO; dir. Igor Ivanov – Izi, prod. “Skopje Film Studio”, 2021

18

д-р Атанас Чупоски: „ЗЛАТЕН ОБЈЕКТИВ“ ЗА 2021 – НА ФИЛМСКИТЕ ДОАЈЕНИ
 СПАСЕ ТАСЕВСКИ И КОЛЕ МАНЕВ – беседа по повод доделувањето на при-
 знанието „Златен објектив“ за особен придонес во македонската ки-
 нематологија за 2021 година на Спасе Тасевски и Коле Манев / **Atanas Chuposki, Ph.D:** “GOLDEN LENS” 2021 – FOR THE FILM DOYENS SPASE TA-
 SEVSKI AND KOLE MANEV – the solemn speech on the occasion of the annual
 “GOLDEN LENS” Award for extraordinary contribution within the Macedonian
 cinematography for 2021, awarded to Spase Tasevski and Kole Manev

24

Тони Димков: ФЕСТИВАЛСКО ИЗДАНИЕ СО НАМАЛЕН БУЏЕТ И ПРЕПОЛОВЕНА
 ПРОГРАМА – за 42. издание на ИФФК „Браќа Манакџ“, Битола, 2021 / **Toni Dimkov:** A FESTIVAL EDITION WITH CUT BUDGET AND HALVED FILM PROGRAMME
 (on the 42. Edition of the IFFC “MANAKI BROTHERS”, 2021

30

Тони Димков: ПРИМЕР ЗА ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ВО ВРЕМЕ НА СВЕТСКА ПАНДЕМИЈА – за 12. издание на ФДКФ „МакеДокс“, Скопје, 2021 / **Toni Dimkov:** AN EXAMPLE FOR A FILM FESTIVAL IN THE TIMES OF A WORLD PANDEMIC – on the 12. Edition of the CDFP “MakeDox”, 2021

АНАЛИЗИ / ANALYSES

40

Александар Трајковски: КАМЕРА ЗВУК РОКЕНРОЛ – кон македонската независна филмска продукција, 2012-2021 / **Aleksandar Trajkovski:** CAMERA... SOUND... ROCK'N'ROLL – analytic review of the Macedonian independent film production– 2012-2021

50

Стојан Синадинов: АНИМИРАНИОТ ФИЛМ ВО МАКЕДОНИЈА: ЧЕКАЈКИ ЈА НОВАТА ПРОДУКЦИСКА И АВТОРСКА ПРОЛЕТ – за анимираниот филм во македонската филмска продукција / **Stojan Sinadinov:** THE ANIMATED FILM IN MACEDONIA: WAITING FOR THE NEW PRODUCTIONS' & AUTHORS' “SPRING” – analytic review on the Macedonian animated film

58

проф. д-р Розалина Попова-Коскарова: ЗНАЧЕЊЕТО И ЗАСТАПЕНОСТА НА ФИЛМОТ ВО ОБРАЗОВАНИЕТО / **Rozalina Popova-Koskarova, Ph.D, University Professor:** THE FILM SIGNIFICANCE AND PRESENTATION IN THE EDUCATIONAL SYSTEM

СТУДИИ / STUDIES

78

м-р Горан Тренчовски: ЦРВЕНИОТ КОЊ КАКО КУЛТНА ФИЛМСКА АДАПТАЦИЈА – Столе Попов, Ташко Георгиевски / **Goran Trenchovski, MA:** THE RED HORSE AS A CULT FILM ADAPTATION – Stole Popov, Tashko Georgievski

99

Влатко Галевски: ПЕНТАГРАМОТ НА БЕЛА ТАР – за филмското творештво на Бела Тар / **Vlatko Galevski:** THE BÉLA TARR'S PENTAGRAM – on the film opus of Béla Tarr

112

Елена Копртла: ЦОКЕР (2019) – ГРАДОТ НА ФИЛМ – *студија за хибридниот филмски хронотон* / **Elena Koprtla:** THE JOKER (2019) – THE CITY ON FILM – *study on the hybrid film chronotope*

ЛУБИЛЕИ / JUBILEES

122

д-р Атанас Чупоски: БЕСЕДА ПО ПОВОД ФРОСИНА И МИРНО ЛЕТО – *седумдесет години од почетокот на снимањето на ФРОСИНА и шеесет години од реализацијата на МИРНО ЛЕТО* / **Atanas Chuposki, Ph.D:** SOLEMN SPEECH ON THE FILMS FROSINA & QUIET SUMMER – *70 years' Jubilee of the film FROSINA and 60 years' Jubilee of the film QUIET SUMMER*

КНИГИ / BOOKS

130

д-р Атанас Чупоски: ОТВОРЕНА КНИГА ЗА ЖИВОТОТ И УМЕТНОСТА ВО ТРИ ДЕЛА – *рецензија за книгата на Стојан Синадинов: „Антонио Митриќески: Хроника на еден филмски сон“, во издание на Кинотеката на Р.С. Македонија, 2021* / **Atanas Chuposki, Ph.D:** OPEN BOOK ON LIFE AND ART IN THREE PARTS – *review on the Stojan Sinadinov's book "Antonio Mitrikeski: A Chronicle on One Film Dream", Cinematheque of R.N. Macedonia, 2021*

133

д-р Атанас Чупоски: ИЛИНДЕНСКИТЕ „КИНЕМАТОГРАМИ“ НА ЧАРЛС РАЈДЕР НОБЛ – *осврт кон книгата „Кинематографските активности на Чарлс Рајдер Нобл и Џон Мекензи на Балканот – прв дел“ од Петар Крџилов* / **Atanas Chuposki, Ph.D:** THE ILINDEN' UPRISING "CINEMATOGRAMS" OF CHARLES RYDER NOBLE – *review on the Petar Kardjilov's book "The Cinematographic Activities of Charles Ryder Noble and John MacKenzie – Part I"*

Печатењето на овој број го овозможува

Република Северна Македонија
Министерство за култура



Republika e Maqedonisë së Veriut
Ministria e Kulturës

ДАМЈАНА ПАТЧЕВА

СТЕЛА – ДА НЕ СЕ БИДЕ САМ КАКО ПЕС

- за играниот филм СТЕЛА; режија: Стојан Вујичиќ,
продукција: „Дрим фектори“, 2020 година -



На пандемиското издание на Фестивалот на европски филм „Синедес“ во 2020 година, кој беше обележан со, за сите нас, неочекуваното појавување на т.н. пандемија од вирусот „ковид-19“, се одржа светската премиера на првиот македонски семеен детски филм СТЕЛА на Стојан Вујичиќ, во продукција на „Дрим фектори“. Во главната улога е 13-годишниот Петар Маниќ, за кого ова е филмско деби и за кого можам да кажам дека сосема добро ја носи улогата на десетгодишниот Никола, кој по обидот за самоубиство поради честите малтретирања на училиште се зближува со шарпланинската Стела и својот дедо Христо, со кои заедно ќе откријат еден поинаков живот.

Во улогите на родителите на Никола настапуваат Дејан Лилиќ и српската актерка Христина Поповиќ, а една од позначајните улоги, онаа на дедото Христо – ја остварува Тони Михајловски. Покрај нив, споредна но значајна улога игра и Симеон Дамески, како единствениот пријател на дедото Христо, ветеринарот Тошо.

Филмот е правен според сценарио на Ева Камчевска, а продуцент е Огнен Антов.

Иако не е претенциозно насочен кон глорифицирање на сопствената тема, филмот СТЕЛА, сепак, со својата однапред најавена категоризација како „семеен“ и „детски“ не го објаснува сосема сопственото постоење и малку потфрла во обидот да ја дефинира публиката кон која е насочена. Да бидам појасна – ова воопшто не е детски филм, ова е филм и за родителите и за децата, со еден збор за целото семејство. Филмската приказна е навидум едноставна. Малиот Никола доживува екстремна форма на „булинг“ – врничко насилство во училиште, и тоа само поради еден каприц на неговите родители. Тие во обид да го мотивираат и насочат (како повеќето родители на светот кои го посакуваат најдоброто за своите деца) го натерале да снимат ТВ-реклама за познат продукт – кравјо млеко, која постојано се врти на телевизијата во Германија, а која за Никола претставува најголем срам и причина да стане мета на насилниците соученици.

Не можејќи да се носи со постојаните физички и вербални напади, Никола ќе се обиде да најде утеха кај своите родители – за кои уште на почетокот согледуваме дека имаат нерешени меѓусебни односи. Наместо утеха, Никола кај нив добива само нетрпеливост, прекор и казна. Никола решава да се самоубие токму на местото каде што ги трпи навредите и ударите – во училиштето. Откако тоа нема да му успее и пред да може да им каже на родителите и психологот, Никола ќе реши да избега во родното место на својот татко – Галичник. Таму, со својот де-

до Христо и кучката Стела, малиот Никола ќе го најде мирот во душата среде спокојот на планинската природа.

Филмот се отвора со сцена од семејниот ручек, каде што гледачот веднаш е воведен во проблематичните односи на семејството. Таткото Александар, глум за сите присутни на масата, е сосема внесен во тоа да ја реши загатката како да се направи совршениот домашен леб. Мајката Ана, која постојано комуницира на својот телефон и ги отфрла сите прашања од сопругот, кон Никола се однесува како кон „совршено дете“ и не успева да согледа дека синот не е среќен. Домашниот „астал“ е местото на средба на семејството, но во овој случај, тие погледи сосема се разминуваат. Таткото е фокусиран на лебот и на тоа каков е неговиот вкус, мајката на виртуелниот разговор со својот телефон, додека, пак, Никола се наоѓа во состојба на нерешителност и збунетост пред целиот свет што го опкружува. Никој не знае што сака другиот ниту, пак, е заинтересиран да дознае што се случува со него.

Но Никола едноставно сака да припаѓа некаде, а потеклото на татко му е нешто што го истражува. Да се биде некаде на друго место е позначајно отколку ова тука и сега каде што го следат насилството на соучениците и незаинтересираноста на родителите.

Таткото е оној што се грижи за синот и знае за проблемите во училиштето и не прифаќа дека неговиот син може да е жртва на врничко насилство.

Особено интересен е дијалогот што Никола го води со својот татко во обид да му објасни што му се случило на училиште. Таткото е загрижен за својот син и гледа дека тој е несреќен, но ќе се обиде да се дистанцира од проблемот веднаш штом тој ќе му спомне дека две девојчиња од училиштето му направиле нешто, отфрлајќи го тоа како срамно и безвредно. Поигрувањето со мизогинијата на таткото во овој момент го обременува филмското дејствие и се обидува да ги дефинира улогите на таткото маж, оној што оспорува насилство од страна на девојче врз момче и мајката – амбициозна жена, која секој конфликт со својот син го гледа како безначаен каприц на разгалено дете за кое таа нема баш многу време во својот динамично ангажиран ден.

Самиот влез на Стела, кучето шарпланинец, во филмот е поврзан со дедото од Галичник, мудрецот, коренот на стеблото на Никола. Низ една секвенца, едноставноста на животот на село, во Галичник, дивината е прикажана како паралелен свет. Првиот пат во фотографиите што ги гледа Никола, а втор пат во вистинскиот живот на дедото Христо таму горе во планината.



Но моментот кога Никола ќе го посведочи неминовниот распад на семејството, преку физичко насилство кое неговиот татко ќе се обиде да го изврши врз неговата мајка, е нешто што ќе го доведе до крајниот избор. Суровоста на таткото е физичкото насилство, додека, пак, мајката својата суровост ја изразува преку негирање на домот на својот сопруг и преку фрлање во кантата за отпадоци на единствените фотографии кои тој ги донел од местото од каде што потекнува.

Неверодостојноста на приказната тука малку е нагласена, не затоа што оспорувам дека е невозможно толкав гнев на еден брачен партнер, туку како овие ликови на мајката и таткото да се пренагласени и изнасилени, со цел да бидат убедлив мотив за обидот за самоубиство на Никола.

Распадот на семејството е ужасот што го тера Никола да се обиде да си го одземе својот живот. Наспроти овој драматичен момент следува драматичниот момент на верната кучка Стела која оди да бара помош во моментот кога старецот Христо ќе заспи на својот стол пред колибата. Никола е подготвен да умре, а тука е неговото семејство да го одврати од таа намера. Но за дедото Христо, Стела ќе биде единствениот сведок кога ќе му згасне животот во планинската пустелија.

Смртта е воведување во вториот живот на младиот Никола, а Стела е тука за да го овозможи тоа како еден вид суштество што треба да ја надмине пречката во комуникацијата на семејството. Никола решава да избега во Галичник каде што можеби ќе го најде оној што може да го разбере, а тоа ќе го направи со помош на пријателите на својот татко кои возат камион од Германија до Македонија. Неверодостојноста на приказната тука станува ап-

сурдна, а и може да се каже малку комична. Патувањето со камион е некако нереално, а дури и граничната контрола е прикажана во едно комично светло преку карактерите на граничарите кои непрофесионално ја извршуваат својата работа. Но, ова прикажување на корумпираноста и неажурноста на службениците е малку „смотано“, односно неплаузибилно решение за филмското дејствие, па дури и искачувањето на Никола до Галичник е сведено на обична прошетка низ скопските патишта...

Треба да се дојде до врвот на планината и да се запознае старецот во Галичник. Средбата на внукот и старецот е симболично отсликана на селските гробишта. Во моментот на интимната посета на гробот на сопругата Велика – која одамна починала и го оставила сам дедото Христо, тој го запознава непознатото дете. Филмската нарација некако тука допира до еден вид бајковитост или приказна за созревањето на младиот јунак. Никола ја наоѓа паричката која носи среќа и на неа ја гледа сликата на кучето шарпланинец и пред него му се присторувало истото тоа куче кое треба да е неговиот водач.

Средбата со старецот се одвива на гробишта, поточно тоа е еден вид симболична претстава на старецот кој доаѓа на помош на својот внук. Но, уште на самиот почеток нивната поврзаност е тешка, старецот неволно го зема со себе ова дете, зашто тој одамна решил да се изолира од заедницата. Па така и неговиот внук посакува да избега од својот досегашен живот во една заедница. И на двајцата подобро им оди со животните отколку со луѓето, но и двајцата не зборуваат на ист јазик што не им пречи во нивното меѓусебно постоење. Никола и старецот Христо се како две слики за младоста и староста кои на врвот на планината постојат заедно и

таму веќе времињата се измешани, а јазиците не мора да ја исполнат својата цел – комуникацијата.

Кога станува збор за јазикот и неможноста да се допре до другиот, тогаш Стела – кучката во наративното дејство треба да претставува катализатор на меѓусебните врски на ликовите. И како што вели народната поговорка: „Џабе работи, џабе не седи“, така и Никола започнува да работи на бачилото на старецот.

Но приказната на овој филм тука веќе наидува на првите проблеми, а тоа е како да се разреши оваа ситуација и како ликовите да се поврзат меѓу себе и да се развијат. Мошне проблематичните делови се и оние каде што родителите сосема неажурно го бараат сопственото дете, а исто така е проблематичен и оној дел кога старецот Христо и докторот Тошо зборуваат за тоа што да се прави со момчето и дали треба да остане со нив.

Кога полицијата на родителите ќе им го прене-се она што тие го игнорирале во животот на нивниот син – видеоклипот снимен од неговите соученици во кој му се потсмеваат, како и пребарувањето на „Гугл мапс“ за Галичник, таткото ќе сфати каде „избегал“ нивниот син.

Во целата оваа приказна се најавува уште една драматика, а тоа е повредата на Никола во реката и Стела која ќе го спаси. Лекувањето во планина се чини дека е пресвртен момент за малиот Никола. Иницијацијата на момчето од плашливо и несигурно дете во момче кое не се плаши од животот е, исто така, најавено со сцената на пиењето ракија со старците Тошо и Христо. Раснењето е исто толку жестоко колку и првото вкусување на „машкиот“ пијалак.

Но приказната на филмот тука не застанува, всушност, се усложнува – со доаѓањето на родителите

на Никола во Галичник. Прво – зашто знаеме дека синот (таткото Александар) е отуѓен од таткото (старецот Христо), а второ и затоа што снаата (Ана) го презира целиот претходен живот на својот маж.

Никола, кој сè уште не зборува, полека го прифаќа своето постоење во планината, но знае дека ќе мора да се соочи со своето семејство, токму поради тоа што не смее да се продолжи конфликтот на генерациите пред него.

Самиот приод до врвот на планината е тежок и родителите нема да можат веднаш да го искачат. Мајката не успева, а таткото не се откажува. Средбата на таткото и синот се случува непосредно пред падот на ноќта, па затоа нивната средба е одложена за утредента.

Поврзаноста на синот и таткото и изгубениот син/внук во планината се чини дека е моментот кога повторно се остварува врската што одамна била прекината. Гледачот веќе тука ја насетува напнатоста која му претходи на првиот разговор на таткото и синот кои го изгубиле сето време.

Сите семејни проблеми на планината стануваат очигледни, а средбата на мајката, таткото и синот е проследена со отфрлање, гнев и злоба. Наместо среќна прегратка, лаењето на Стела означува опасност, а јазикот потфрла. Никола како и Стела ќе започне да им лае на своите родители како еден знак за предупредување.

Но, родителите воопшто не се промениле, па затоа Никола се повлекува повторно во себе и не сака да замине со нив и повторно бега кон планината, заедно со Стела. Таму на врвот ги доживува својата најголема среќа и слобода, токму во играта со Стела.

Расплетот на филмот започнува дури и многу доцна во дејствието на филмот – кога, одеднаш и





без никаква најава, старецот ја признава својата вина дека потфрлил како родител оној миг кога го оставил својот малолетен син по смртта на својата сопруга. А Ана признава дека веќе е реално исплашена дека засекогаш го загубила својот син и дека нејзиниот најголем страв е тој никогаш повеќе да не им прозбори. А Александар својата машкост си ја повраќа сред планинските предели и таму повторно го освојува срцето на својата сопруга.

Јазикот на кој тие ќе прозборуваат – ќе го позајмат од Стела. Симболично, преку кучешкото лаење, тие ќе го надминат јазот на пропаднатата комуникација. Иако Александар зборува македонски, а Ана германски, па дури и нивниот син им се обраќа со лаење како куче, љубовта станува најголемиот двигател на срцата на ова семејство. И тие повторно седнуваат на семејната маса и повторно – ручекот го споделуваат со своите најмили.

Тајната на месењето на најсовршениот леб е во водата, во она што ги поврзува со корените – галичката вода. Па така, старецот Христо на својот син ќе му ја пренесе најголемата тајна која ја поседува. Тајната на совршениот селски леб („мирисот на моето детство“), како што вели Александар, е она по што трагал тој сето време...

Иако ручекот и говорот на дедото Христо ќе бидат симболично прекинати и измиени од дождот – тие ќе го означат и крајното прочистување на семејните односи. Во трошната колиба, на врвот од планината, целото семејство ќе преспие – конечно – под еден покрив. Александар и Ана повторно ќе делат иста постела, а Никола и Стела ќе се здружат заедно. Христо, кој веќе одамна ја претчувствува својата судбина, ќе почине. Па затоа симболичното предавање на тајната на следното колено е пренесено преку тајната на лебот што го обединува целото семејство.

Раката на старецот ќе висне, а тоа нема да значи дека Стела мора да отрча кај докторот Тошо за да има кој да го закопа. Старецот Христо веќе има свое „вратено“ семејство и си почива во мир. И првите зборови што ги изговара Никола во Македонија и на македонски јазик се: „Почивај во мир, дедо“ – зборови што најсилно зборуваат за длабоката поврзаност на дедото и внукот таму горе на планината, во тишината.

Смртта на дедото е клучниот момент кога Никола ја прекинува својата тишина, но тоа е и страшен момент за родителите кои веруваат дека Никола можеби повторно ќе се затвори во себе. Но смртта

– како и на почетокот – всушност, значи нов живот за ова семејство. Стела, поврзана со планините, со Галичник – е еден вид завештание на семејството, секоја година да се враќа назад и секогаш да ја одржува врската со сопствените корени. Со еден збор – да се потсетува на домашниот леб печен во домашното огниште.

Па затоа филмот завршува со Никола, кој добива подарок од ветеринарот Тошо, а тоа е ново кученце кое може да си го земе со себе во Германија. Нов сопатник и верен другар кој знае да понуди утеха во најтешките моменти од животот е новото црно кутре – како една адекватна противтежа на старата и бела Стела.

Филмот СТЕЛА изобиљува со вакви детали, што сосема верно ги компензираат неколкуте проблематични места во дејствието на самиот филм. И наместо крајот да разочара или Стела да се пресели и „искорени“ од Галичник и да замине за Германија, новото кутре ќе ја продолжи приказната на Никола, кој сега веќе сигурно чекори по сопствениот животен пат. Со право може да се каже дека филмот СТЕЛА ги прикажува семејните односи на релацијата родител-дете со особен акцент на процесот на растење и созревање.

Она што на крајот вреди да се спомене и да се истакне е дека музиката во филмот СТЕЛА е извонредно освежување и одлично вклопена во филмската приказна. Музиката е на Оливер Јосифовски, кој заедно со својата група „Љубојна“ и извонредниот вокал на Вера Милошевска го надополнуваат филмското дејство. Иако филмот зборува за скршената комуникација на едно семејство, музиката во овој филм суптилно навестува дека тишината е секогаш исполнета со некаква скриена мелодија.

Во таа насока, значајна е – со уметност направената – филмска секвенца на „слушањето на тишината“. Кога Никола ја слуша „тишината“ на планината, што се всушност црцорењето на птиците и шумолењето на крошните, сцената на смртта на дедото е надополнета со музика и нежен женски вокал. А пак – крајот на филмот, каде што Никола започнува нов животен пат со ново кутре, е проследен со песната „Љубов по Татунчо“, чиј текст е инспириран од „Татунчо“ на Кочо Рацин.

Впечатлива е и филмската фотографија на Гого Клинчаров, кој сосема успешно ги доловува убавината на планината Бистра и живописноста на селото Галичник.

Долгометражниот игран филм СТЕЛА е копродукција помеѓу – Македонија: „Дрим фектори“ (продуцент: Огнен Антов), Србија: „Акција продукција“ (продуцент: Јована Караулиќ) и Германија: „Моуна“ (продуцент: Никол Акерман). Покрај финансиските средства добиени од Агенцијата за филм на Република Македонија, филмскиот проект СТЕЛА доби поддршка и од Филмскиот центар на Србија и Филмскиот фонд „Баден Вунтеберг“ од Штудгарт, Германија.

На самиот крај – мора да споменам дека за поздрав е и фактот што филмот СТЕЛА е ПРВАТА ЕКО (или ЗЕЛЕНА) продукција во Македонија. Предводена од најновите светски еколошки стандарди, целта на оваа иницијатива на продукцијата е да се труди да ја намали емисијата на штетни гасови и да го рециклира отпадот – според стандарди од Американската асоцијација на филмски продуценти.



КАДЕ Е ЧОВЕКОТ ВО ЧОВЕШТВОТО...?!?

- за играниот филм ХОМО; режија: Игор Иванов-Изи,
продукција: „Скопје филм студио“, 2020 година -





Своевидна смелост е, во период на ковид-пандемија, да се промовира уметничка творба на пошироките маси, затоа што протоколите го оневозможуваат непреченото присуство на кинопроеекциите, налик на премиерите во минатото, но во 2020 година неколку автори не можеа да дозволат снимените филмови да скапуваат во фиока, односно на хард-диск и одлучија да ги споделат со широкиот аудиториум, кои се гладни за ментална и душевна храна. Таков беше случајот со три долгометражни играни дела, едното беше семејниот филм СТЕЛА на Стојан Вучиќ, другото беше независното дело ТМ на Ивица Димитриевиќ и Мартин Иванов, а третото дело беше омнибусот ХОМО на Игор Иванов-Изи. Несомнено дека фрагментирањето на една творба на помали вињети не е туѓ процес за Иванов, со оглед на тоа што во минатото го снимиле долгометражниот СОБА СО ПИЈАНО, меѓутоа овој пат една хотелска соба не беше заеднички именител на плејадата ликови, туку тоа беше самиот град Скопје, градот што молчаливо ги прикрива животните приказки и превирања, урбани приказни од кои е составен неговиот дух. Овој пат Иванов се одлучи да се обиде да прикаже диверзитет на ликови кои живеат свои паралелни животи во ова поднебје, ликови засадени во скопската почва и кои можеби во неа и ќе завршат. Тие се плод на околностите што ги нуди градот, макрокосмосот на нивниот микрокосмос. Филмот е омнибус, односно филм со корална структура, образувана целина од шест индивидуални приказни за шест карактери од Скопје, чии судбини се менуваат еднаш засекогаш. Целта е да се разработат најразличните стадиуми на алчност, пакост, лековерност, надитрување, каење, опортуниз-

зам и презир. Нехуманоста се должи на постепена дегенерација на човечноста на овие ликови, а со етапното самоуништување се распаѓа и уништува целокупното општество, небаре тие се кариес во една уста, а всушност тие се тоа што дозволиле околината да ги образува. Ликовите се научени да функционираат на тој предодреден начин и да бидат склони да подлежат на последиците од своите одлуки, некогаш свесно, некогаш несвесно. Некои се противат, пркосат, некои ги прифаќаат, а некои не се свесни за светот и своето окружување, затоа што подлежат на сопствени правила и норми на живеење, односно живеат во сопствен свет во реалноста.

Сегментите на филмот се одвоени со една „титл“ карта, со која се означуваат носителите на дејствието во фрагментите, потенцирајќи за каков хомосapiенс станува збор, од каде што произлегува именувањето на филмот. Ова е диогеновска потрага по човекот меѓу луѓето, ситуирана во Скопје, односно една урбана, современа, тековна приказна, која говори за манирите и навиките на ликови чии животи се испреплетуваат низ крвотокот на градот.

Шест типа модерни отуѓеници

Протагонистите што ги предводат сегментите се егземплари кои потешко го наоѓаат своето место во заедницата, отскокнуваат од неа, затоа што има дискрепанца помеѓу тоа што го посакуваат во животот, нивниот стремеж и условите што ги имаат на располагање за свое реализирање. Таков е случајот и со триесетгодишниот Виктор, глумен од Сергеј Димовски, кој е недораснат адолесцент, кој не сака да го работи тоа што ќе му биде понудено од



Агенцијата за вработување. Преку расправијата со чиновникот во администрацијата и понудените работни задолженија за растоварање во магацин, како шивач и чувар, Виктор завршува како општ работник во приватно претпријатие – гробар. Административецот го советува дека ќе напредувал до колку задржел некоја од работните обврски, па би барал преместување, меѓутоа нема нагоре од копањето гробови, се копа само надолу. Несоодветното ценење на трудот и овозможувањето адекватни работни позиции за младите се очигледни во оваа трагикомична поставеност на чинителите, па затоа и ликот го нема луксузот да бира поддипломирањето на Филозофскиот факултет, на отсекот социјална политика. Социокоментарот за дисфункционалноста на администрацијата е евидентен уште од првиот сегмент, кој наликува како да е работен од некоја ТВ-серија, во стилот на кадрирање и проток на дејствие. Одекнува одвратната мантра која само малкумен македонски работодавец може да ја смисли, флоскула што никогаш на странски работодавец не би му ни паднала на памет – „Ако не сакаш, има кој друг да работи“, односно „некој поочаен од тебе“, ако смеам да си земам слобода да парафразирам

од премолченото. Иако почетокот на филмот е трагичен преку закотвување во бледиот реализам кој го живее цела една генерација, на која треба да се темели иднината на државата. Иванов го разведрува дејствието со трагикомичната урнебесна сцена, во која на погребот адвокатот, глумен од соодветно избраниот Јордан Симонов (кој на своевиден начин е инволвиран во сите сегменти во филмот и ја презема улогата на рамка на омнибусот), на самиот погреб го чита тестаментот, во кој починатиот јавно ги срами сите членови од фамилијата, кои му сврте ле грб на починатиот додека бил жив, од сопругите кои се имаат разведено, до тие кои го изневерувале, од тужењата со братот и незаинтересираноста на внуките за него, одеднаш сите, небаре се пирани или пијавици, се збираат да слушнат кој ќе ги добие двете милиони евра, фирмата и имотот, кои иронично, му припаѓаат на најмладиот гробар кој ќе го погребне починатиот, па погодете кој е тој. Со самото прифаќање на оваа одвратна работа, тој добива непроценливо богатство, излегувајќи си од сопствената инертна и безволна позиција и можеби ќе може да си тури бензин во автомобилот, без да ја остава личната карта на бензинска пумпа. Тој ризи-

кува да погледне подалеку од денгубењето и безволноста и си дава втора шанса, при што се случува оваа крајно неубедлива награда, која е наивна за денешно поимање, но би одговарала на некои црно-хуморни комедии во 90-тите.

Петра, глумена од Јоана Буковска-Давидова, претставува носителка на вториот сегмент, во кој флуидно продираме благодарение на попот Христо, глумен од Игор Ангелов, кој по погребот оди во нејзиниот дом за да ја разубеди да не се замонаши и која, навидум, има сè што ќе посака во отмениот дом, но е несреќна. Таа ја презема улогата на ладнокрвните богаташки од скандинавските мелодрами, па и начинот на снимање во нејзиниот дом е одмерен, спорадичен, со статични кадри, за да ја рефлектира постојната ладнокрвност на ликот и притаениот очај на попот Христо, додека реалната ситуација е обратна. Ако апатијата требаше да се победи во првиот сегмент, тука Иванов ја разглобува, односно соголува хипокризијата на свештените лица, кои одат во казина, возат скапи автомобили, од „вујко владика“ и се лакоми по туѓите земни богатства, што комплетно се коси со убедувањата на христијанската религија која ја проповедаат. Христо е алчен за имотот на Петра и сака да биде препишан на име на црквата, а со помошта на Јулија, помошничката на Петра, глумена од Јелена Јованова, подмолно сака да го придобие поседот за себе, само што Петра има едно сексуално условување пред замонашувањето, кое свештеното лице „сакал-не сакал“ ќе го исполни, прекршувајќи го заветот што го има дадено кон Бога, така што во тој сегмент неговото тело служи на божеството на парите. Адвокатот доаѓа за да се комплетира договорот, меѓутоа и ја обелоденува вистината за притаените долгови, каде што надмудрувачите се надмудрени и пресвртот ефективно ги исполнува своите задолженија.

Заклучуваме дека Иванов користи механизми за проткајување на нитката на непречениот тек на прелевање на приказните од една во друга, што во овој случај е преку возачот на попот, глумен од пркосниот Мартин Манев, кој се упатува во правец на казиното, каде што започнува сегментот за зависноста од обложувањето, болест што ја има Мајлинда Косумовиќ, која ја глуми Зана, која се наоѓа на автоматот на кој игра младиот поп, земајќи ја неговата добивка. Иако е среќен почетокот на овој сегмент, таа доаѓа во домот во кој сопругот Пепа, глумен од Сашко Коцев, е држен на нишан од страна на лихварот Басри Луштаку, кој бара да биде отплатен долгот, со продажба на станот. Пепа е возач на автобус, типизиран лик од Автокоманда, со тетовирана вергина и сопруга Албанка, кој ја затекнува



Зана како оди во казино среде град, го напушта автобусот, создавајќи инцидент, поради кој ќе ја загуби работата. Зана најпрвин оди на терапија кај психолог, глумен од Себастијан Каваца, кој добро го владее нашиот јазик, што изгледа како да е натсхронизиран, кој го напоменува третманот со опозити, односно клинот што се избива со клин, во обид да излезе од магичниот круг, за да ѝ се згади од себе, играјќи со туѓи пари, метод на спротивставена намена на логотерапевтот Виктор Франкл. Од оваа дискусија Зана одлучува да го стави своето тело како залог, играјќи една опасна игра со лихварите. Овој сегмент ја разработува тематската одредница на зависта, на која човекот е немоќен да ѝ одолее, штом еднаш ги вкуси благо датите на добивката, за подоцна постојано да трага по тој иницијален вознес и воодушевување, додека не го заложи и сопствениот живот, како во случајот на Зана. Сегмент што спојува два потполно различни светови, на национално рамниште, контрапункт, кој е одлика на животот во Скопје, но Иванов никогаш не бил имун на пресликување на криминогените заедници кои виреат во неговите урбани средини.

Адвокатот е изоставен од сегментот на Зана, но нишката што го врзува наредниот сегмент се однесува на подарените карти за стенд-ап шоуто на Сократес, комичар глумен од Оливер Митковски, ко-





му смета му е базична човечка карактеристика, но неистражениот живот не вреди да се живее, според неговиот имењак. Тој решава да го употреби хуморот, воден од ароганција и гордост против градскиот мафијаш, глумен од Јовица Михајловски, кој се наоѓа во клубот „Upside Down“ – именуван според истоимениот долгометражен филм на Иванов (ПРЕВРТЕНО, 2007) и каде што Сократес има настап (како силна алузија на ПРЕВРТЕНО). Тој решава да го исмее мафијашот и со дадените навреди започнува една одмаздолобива хајка против себеси, која ќе биде реализирана од страна на двајца момци облечени како девојки, пратени од мафијашот Богатин Ристик, да го претепаат, а притоа нарушувајќи ги јавниот ред и мир и завршувајќи зад решетки, упропастувајќи си го сопствениот живот. Шегите на Сократес се бајати, но комичарот е депресивен, како и многу комичари. Тој решава да го примени најопасниот хумор, хуморот со авторитети, а Богатин е авторитет во криминогеното подземје, кој никој не би го посакал за сопствен непријател. Сократес се противи на мртвиот сокак во животот во кој се има доведено и постојано го гледа одвратното лице на реалноста, против која решава да пркоси, најавтодеструктивно што може, по цена на сопствениот живот. Овој чин нема да ја промени хиерархијата во градот на безредието, но нема да биде заборавен, можеби. За тоа ќе треба да пресу-

дат генерациите на Виктор. Хумана димензија има чинот на купување на колекцијата стрипови „Алан Форд“ од наркоманот, глумен од Славиша Каевски, потенцирајќи ја бесценетата вредност на стрипот. Епилогот од сегментот на Зана можеме да го заклучиме од нејзината придружба во клубот, така што многу добро согледуваме како завршило нејзиното коцкање со животот, така што и таа, заедно со Сократес, влегува со непримерни влогови и разрешниците се фатални.

Затворот е збирното место каде што отпочнува приказната на Кети, глумена од Наташа Петровиќ, која се обидува да преживее како улична прости-тутка, која неуморно се бори со канџите на капитализмот, обезбедувајќи доволно средства за себе и својата ќерка. Таа е претприемачка, а нејзиното тело е орудието со кое заработува за живот. Несомнено дека во овој сегмент се соочуваме со нејзината животна агонија, односно со последиците од нејзиниот избор. Наташа блеснува во оваа улога со не-сопирливата, самоуверена и фуриозна изведба. Овој сегмент повеќе говори за светот околу Кети отколку за неа, затоа што најпрвин се запознаваме со механиката на одвивање на продажбата на телото пред МТВ, каде што помладите конкурентки од студентските домови ги земаат клиентите на Кети и нејзината колешка, глумена од Камка Тоциновски. Тука веќе се наметнува констатацијата дека нар-

дот нема пари, а очајна за наоѓање средства таа се упатува кај своите поранешни клиенти, за да им понуди услуги со попуст, но залудно. Капитализмот ја јаде. Најтрагичната сцена се одвива во автобусот, каде што ниту еден човек нема да сака да го позајми телефонот, за да може проститутката да ѝ се јави на својата ќерка, која е посетена од социјалните служби. Оваа ситуација јасно алудира на себичноста и јавната осуда на Кети, која не може да налета на добродушност во автобусот. Наместо тоа, ќе налета на возачот на автобусот кој е подготвен да го заврши својот живот со гранатата. Оваа сцена е капсула на Македонија во маало, сите негативности на предрасудите, малограѓанштината, сеирлакот и простотилакот се синтетизирани во врсокот: „Што гледате бе сите на страна“, која е можеби најстрашната согледба на денешницата, но има луѓе способни за бездушност и подло премолчување со непомош.

Во автобусот Кети се пресретнува со протагонистот на последниот сегмент, кој ќе ѝ даде пари, а за возврат ќе побара само да биде гушнат, со оглед на тоа што никој нема покажано нежност и грижливост кон него. Тоа е Гоги, млад човек со Даунов синдром, кој накратко го запознаваме во Агенцијата за вработување, во сегментот на Виктор, па симболично филмот завршува со нивната средба. Него го глуми Александар Матовски-Цако. Гоги нема ниту една зловна мисла во себе и трага по некакво разбирање и афинитет од околината. Тој лик е израз на

чиста љубов, лик чијашто мајка е во болница, а неговиот татко е човекот што е погребан на почетокот на филмот, татко што никогаш не го прифатил својот син. Ликовите што ги запознаваме не се истите ликови до крајот на сегментите, некои имаат тажен почеток и среќен крај, а некои обратно, меѓутоа целта на творбата е да се постават прашања за преиспитување на примарните човечки вредности. Нужно е филмот да биде огледало на светот и да потенцира дека деструктивно својство има човекот и за сопствениот живот, но и за колективот, кој претставува збир на единки. Може да забележиме како ликовите, иако не се запознаени еден со друг, ги вкрстуваат патиштата, како што мајката на Виктор, глумена од Свездана Ангелова, ја забележуваме во сегментот на Кети или, пак, разминувањето на Гоги и Виктор на почетокот на филмот, или сообраќајната несреќа од двата автомобили, налик на СУДИР (2004, Пол Хагис). Интересно е како на ликовите чијшто животи се во надолна траекторија постојано им се нудат прозорци за излез, односно понуди за некаква нова работна позиција, можности за преобмислување на себеси и започнување на животот отпочеток, да се откажат од зависностите, се разбира, за тие што имаат смелост да го направат чекорот надвор од сопствената пропаст, меѓутоа некои ликови се подготвени да ја завршат својата агонија. Иванов знае да ги награди тие што страдаат со втора шанса во животот и алчните да ги



казни со последиците од нивните свирепи одлуки. Несомнено дека со хумор се освежуваат ликовите што сме навикнати да ги гледаме во нашите филмови, со нивните патетични предодредени животи.

Филмското дело е за потрагата по среќа на сите невозможни места, барајќи емпатија од секој гледач и разбирање дека секој од ликовите на свој грб си носи тегоба и само тој може да процени која е нејзината тежина, а ние не можеме да судиме за неговиот живот доколку не влеземе и во неговите чевли. Тука Иванов ја искористува функцијата на филмот, на гледачот да му овозможи поглед во еден поразличен начин на живот, од перспектива на туѓата кожа. Човек што работи, обожава, игра, се смее, заработува и љуби се насловите за засебните ликови, кои ги означуваат нивните карактеристики. Иако моите колеги ги оквалификуваат ликовите на Иванов како претенциозни, затоа што се базираат врз клишеизирани форми, кои не водат потекло од нашето поднебје, јас не се согласувам со таа констатација, конкретно за ХОМО, затоа што немаат Скандинавците право врз богатите дами или, пак, само Американците може да имаат стенд-ап комичари во своите филмови. Тоа се архетипи што се на располагање за сите творци. Умешноста лежи во нивното умесно интегрирање во животот на поднебјето за кое се твори. Сметам дека доволно добро се македонизирани овие концепти, кои иако не се родени тука ги имаат истите маки како и клишеизираниите голтари Трајче, Мирко и Петко, на кои сме навикнати од другите безидејни домашни творби. Секогаш ми биле интригантни конструкциите на женските ликови во филмовите на Иванов, ликови што секогаш имаат фатална судбина, ликови по кои тој се издвојува од другите автори и ликови преку кои тој стремел кон достигнување повисока естетика, дури и со тој отворен фатализам кај таквите ликови. Сите крвавиме, сите се радуваме и сите тагуваме, затоа секоја приказна содржи доза универзалност, без разлика дали е снимена во Венецуела или во Борнео или во Њујорк.

Окупација во 26 постојки

„Еј ти младо момче“ на „Индекси“ го наоѓа своето соодветно место во филмот како лајт-мотив, дополнета со перформансот на бендот „Нина и лузери“ на култната поп-мелодија во „Ли-ду-ду“. Се наметнува прашањето ако се доловува духот на денешницата на визуелен план, тогаш зошто нема музика од модерни скопски рокенрол бендови, кои со своите композиции го надградуваат урбаниот дух на градот?

За пофалба е тоа што во киносалата ќе има матрони, кај што ќе може Кети да се скрие од надоаѓачкиот дожд, па можеби некогаш на репертоар ќе дојде и ХОМО, па можеби некоја нејзина колешка ќе ја согледа својата животна приказна која недоволно ѝ е одмилена за да ја глуми. Во киносалата можеме да го забележиме професорот Стефан Сидовски-Сидо, можеби за последен пат пред камера. Сцената во автобусот ме асоцираше на THE SWEET HEREFTER (1997, Атом Егојан) или ако повеќе сакаме од балкански контекст, ОКУПАЦИЈА ВО 26 СЛИКИ (1978, Лордан Зафрановиќ), а ликот на Гоги на ликот на Еван Рејчел Вуд во KAJILLIONAIRE (2020, Миранда Јули). Кинематограферка на ова дело е Маја Радошевиќ, која снима на рака во динамичните секвенци, а статична е камерата во сегментот на Петра и Гоги во ентериерите. Марина Колеска е домашната асистентка на кинематограферката. Филмот има тешка задача да го естетизира мртвилото на вечната транзиција, која се наметнува во нашата држава како да е проголтана во чистилиште. Најголемата забелешка се однесува точно на кинематографијата, која е реализирана со прекрасни анаморфни леќи, а сепак нема да остане ниту еден кадар за паметење од филмот, како култен, по кој на визуелен план ќе биде препознаен филмот, освен сцената во автобусот, но тоа се должи исклучиво на перформансот на Наташа. Телевизискиот пристап во процесот на кадрирање ја изостави високата визуелна естетика, која е недоволно забележлива во ова дело.

Сценариото го пишуваат Игор Иванов и Сашо Кокаланов, кое ја поседува потребната доза здрава социокритика и прикажување на обесчовечените меѓусебни односи. Кога парите се во прашање, секогаш ќе излезе на површина алчноста на луѓето, што говори за нивната лицемерна природа. Има одредени механизми за присилување на дејствието напред, но си ја вршат својата функција без да се исилени, како што било случај со другите хиперлинкувани филмови. Мартин Иванов го монтира ова дело и успева да постигне флуидна трансформација и да ги избалансира сегментите во кои се разработуваат животните арки во најтажните и најсреќните сегменти, односно преминот од трагедија во комедија, и обратно. Дина Дума го прави кастингот, наоѓајќи ги најсоодветните актери за потребите на овој шаренолик филм. Екипата е меѓународна, со оглед на неколку копродукции од Балканот, организирани од продуцентот Томи Салковски, снимајќи со 70 актери и над 450 статисти, со 100 возила во кадар, снимајќи на локации низ градот, кои преку ноќ беа возобличени во сетови.

Скопје, те сакам

Доколку ХОМО го оквалификуваме како љубовно писмо кон градот, тогаш мора да го доближиме до компаративна спрега со филмскиот серијал ГРАДОВИ НА ЛЉУБОВ на продуцентот Емануел Бен-биhi, составена од PARIS, JE T'AI ME (2006 година), NEW YORK, I LOVE YOU (2008 година), TBILISI, I LOVE YOU и RIO, EU TE AMO во 2014 година, BERLIN, ICH LIEBE DICH (2018 година). Наредните продолженија од серијалот ќе бидат лоцирани во Шангај, Ерусалим, Венеција, Делхи, Марсеј и Њу Орлеанс. Иако сврзено ткиво на овие филмови е универзалноста на љубовта која протекува низ фрагментираната структура од десет приказни, нивното вкрстување на животните страдања им ги менуваат предодредените животи, но низ призма на љубовта, која не е тематска водилка во ХОМО, туку има терцијална функција, а во некои сегменти е и изоставена. Транзицијата помеѓу ликовите и нивната повторливост во туѓите животи се заемни елементи. Приказните во ХОМО немаат рамка, иако адвокатот, условно кажано, имаше погодност да се спаси од таа одлука, иако не се сеќавам дека тоа го забележав во сегментот на Зана. Можеби посредувал во препишувањето на имотот, не знаеме тоа, само ќе шпекулираме. Иако ликовите имаат посебна, односно одделна приказна, неминовно е да се пресретнат во своевидниот „СКОПЈЕ, ТЕ САКАМ“, затоа што се од сложувалката, па неминовно е да добиеме претстава за целината што ја претставува Скопје.

Поголема сродност можам да согледам со филмот ЊУЈОРШКИ ПРИКАЗНИ (New York Stories) од 1989 година, во кој секој од трите сегменти посветени на тогашниот урбан дух на „Големото јабољко“ е режиран од Мартин Скорсезе, Френсис Форд Копола и Вуди Ален, нудејќи три различни погледи за тоа што претставува Њујорк за нив, иако во ХОМО е унифицирана визијата на Иванов. Сроден е ХОМО и со композитните филмови, сублимати од индивидуални сегменти, налик на: КАФЕ И ЦИГАРИ (2003), ПАТОТ НА ДРОГАТА (2000), ПАЛП ФИКШН (1994), СУДИР (2004), ГРАДОТ НА ГОСПОД (2002), КЛАУД АТЛАС (2012), ЧЕТИРИ СОБИ (1995), КЕН ПАРК (2002), ДЕЦА (1995), МАГНОЛИЈА (1999), РЕКВИЕМ ЗА ЕДЕН СОН (2002), ДВЕ ЗАЧАДЕНИ ДВОЦЕВКИ (1998),

ГРЕШНИОТ ГРАД (2005), БУДЕЊЕ НА ЖИВОТОТ (2001), па дури и ПРЕД ДОЖДОТ (1994) и ВРБА (2019) на Милчо Манчевски – припаѓаат на оваа категорија. Во овие хиперлинкувани филмски структури се воспоставуваат комплексни, нелинеарни и мултилинеарни наративни структурални поставки, кои милуваат да ги наметнат режисерите како: Пол Томас Андерсон, Сатјаџит Реј, Алехандро Гонзалес Инариту, Роберт Алтман, Квентин Тарантино, Том Тиквер, Стивен Содерберг и Ричард Линклетер во нивните филмски творби.

Извадени се од содржината на филмот естетски преувеличувања и задржана е суштината на сите ликови, пресечено е со умисла и се добива одлично редуцирано дело, кое не го оптоварува со непотребно скршување во погрешен правец или оставање на неврзани животни приказни, како што знае да биде случајот со многу омнибуси. Иванов знае дека секој краток сегмент мора да има пресврт кој ќе биде задоволителен и ќе фрли светло врз круцијалната проблематика, во која ликовите се изложени на сопствената природа, кои се предадени на екстремите на љубовта и смртта, кои ги негува Иванов во своите дела, меѓутоа тука се втемелени во колоквијалноста, благодарение на Кокаланов. Има огромно нијансирање во создавањето на ликовите и во нивното експонирање на сопствениите трагични навики и пориви. Пред да заврши на редовниот кинорепертоар, филмот ја имаше својата премиера на Филмскиот фестивал „Синедејс“, на покривот на Градскиот трговски центар, уште едно значајно, урбано коше на градот.



Од проекцијата на ХОМО на Синедејс

„ЗЛАТЕН ОБЈЕКТИВ“ ЗА 2021 – НА ФИЛМСКИТЕ ДОАЈЕНИ СПАСЕ ТАСЕВСКИ И КОЛЕ МАНЕВ

**- беседа по повод доделувањето на признанието
„Златен објектив“ за особен придонес во
македонската кинематографија за 2021 година
на Спасе Тасевски и Коле Манев -**



Почитувани, чест ми е – во име на Кинотеката на Македонија и во свое лично име – по повод свечениот настан на доделувањето на годишната награда, односно годишното признание „Златен објектив“ за особен придонес во македонската кинематографија, да кажам неколку пригодни збора за нашите годинешни лауреати – режисерот Коле Манев и монтажерот Спасе Тасевски. Знаеме дека Кинотеката на Македонија во последниве петнаесетина години секоја година редовно ја доделува оваа награда на луѓе што оставиле значајна трага во македонската кинематографија и кои со своето творештво, со својата работа, како и со својата посветеност на професијата, ја обележале македонската кинематографија. Оваа година се решивме за овие двајца ветерани, доајени на македонската кинематографија кои со своите дела оставија трајна трага во македонската кинематографија.

Монтажерот Спасе Тасевски

Ќе почнеме со помладиот, Спасе Тасевски, кој целиот свој работен век го поминал како монтажер. Знаеме дека монтажерската професија е специфична, бара многу пожртвуваност, многу труд и многу љубов за она што се работи. Особено е специфична затоа што монтажерот во некоја рака е десна рака на режисерот и тој е оној што ги поврзува финалното дело и публиката. Монтажерот е, всушност, човекот што прв го гледа снимениот материјал, прв го гледа она што режисерот го снимил. Кинематографите, директорите на фотографија, снимателите, сакаат да кажат дека филмот се обликува на самото снимање, што несомнено е делумно точно, но вистинската финална реализација на она дело што го гледаме на телевизија или на филмско платно, всушност, се случува на монтажната маса со часови и часови поминати во макотрпна работа за да се стигне до тој финален проект. Оттаму, Спасе Тасевски е човекот којшто стотици, илјадници часови има поминато во тие затемнети простории на монтажните маси, прво во Македонската телевизија, а потоа и во „Вардар филм“ и во „Филмските работни заедници“ – ФРЗ.

На работа во Телевизија Скопје

Но, да почнеме од почетокот! Спасе Тасевски е помладиот од овие двајца ветерани, роден е во 1945 година во Скопје, а и детството и раната младост ги поминува во тоа романтично, многу компактно предземјотресно Скопје за кое зборуваат сите што биле родени во тој период. Негде на дваесетгодишна возраст, семејниот пријател Илија Милчин, големиот маг на македонскиот театар, кој е кум на семејството, го советува Спасе Тасевски да почне да работи како монтажер во тогашната Радио-телевизија Скопје, нецела година по нејзиното основање. Имено, Радио-телевизија Скопје е основана во декември 1964 година, а веќе следната 1965 година, младиот Спасе Тасевски заминува на работа во монтажните студија на телевизијата кои тогаш се сместени во Нерези.

Во прво време работи со поискусните монтажери и режисери Скендер Кули и Вељо Личеноски и од нив го учи занаетот. Од тој период потекнува една интересна анегдота која во разговор со Спасе Тасевски ја слушнав и ќе ја споделам со вас! Имено, како и секој млад човек, дваесетгодишен во тоа време, и Спасе Тасевски сака да излегува на игранки, заинтересиран е за девојки итн. Меѓутоа, треба да стане рано и да оди на работа, а монтажните простории се затемнети и предизвикуваат чувство на поспаност, па понекогаш му се случува и да за-



Спасе Тасевски

дреме за време на монтажата. Тоа, се разбира, е бргу надминато и младиот човек одлично се приспособува на овие работни услови и на монтажата со искусните Скендер Кули и Вељо Личеноски, ги надминува сите проблеми и ги изучува сите финеси на овој занает, на уметноста на монтажата.

Спасе Тасевски по неколку години станува шеф, раководител на монтажните во Радио-телевизија Скопје и на таа позиција останува сè до пензионирањето, значи повеќе од триесет години тој раководи со одделот за монтажа во Македонската телевизија. Што значи тоа? Тоа значи илјадници часови поминати на монтажната маса во тие затемнети простории. Понекогаш дури и ги разденувало без да знаат за времето што поминало. Затоа што живеел близу Нерези, во телевизијата многу често ги заменуваат своите колеги што живееле на пооддалечени дестинации, така што буквално понекогаш останувал по цели ноќи во Македонската телевизија. А може да го замислите процесот на монтажа во тоа време, се работи на филмска лента од 16 мм и 35 мм, се употребуваат т.н. „галки“, тоа се всушност сталежи на кои се заковани по 51 клинец од едната и од дру-



Спасе Тасевски (лево), на работното место

гата страна и на кои секој кадар се сече, кадар по кадар и се закачува на тие галки. За среќа, постоеле асистенти на монтажа кои биле задолжени бројно да ги означат кадрите, за да може потоа монтажерот, во соработка со режисерот, да ги постави на вистинското место во филмската приказна.

Понатаму доаѓа до промена на технологијата и Спасе Тасевски работи на сите типови монтажа (квaдриплекс, јуматик, ВХС, бета), па сè до денешната дигитална монтажа која многу го олеснува процесот на монтажа. Така, може да се рече дека Спасе Тасевски претставува своевидна историја на монтажата во мало, односно тој е човек што ги поминал сите развојни процеси на монтажата во XX век.

ТВ-филмови и серии

Во Телевизија Скопје и подоцна во преименуваната Македонска телевизија, во однос на делата што се направени, издвоивме само неколку: работи со писателот Симон Дракул, потоа го реализира ДЕН ПОТОА во режија на Вељо Личеноски, соработува со режисерот Душко Наумовски на ТВ-филмот ИВАН ГАЛАБИН, со Коле Малинов го реализира ДЕНОТ КОГА ГОРЕА УЛИЦИТЕ, потоа балетот ЛАБИН И ДОЈРАНА во режија на Бранко Гапо, во кореографија на Олга Милосављева, чиј композитор на музиката е Трајко Прокопиев. За ова дело добиваат награда на реномираниот телевизиски фестивал во Блед, Словенија.

Потоа го реализира ДВОЈКА со Тихомир Бачоски, ТВ-филмот за балистот Џемо Хаса, ТВ-серијата во три епизоди ПРЕСУДА со Трајче Попов, работена според истоимениот игрaн филм, УЧИТЕЛОТ, за поетот Григор Прличев, со режисерот Васил Кортосев, додека со Кирил Ценевски реализираат документарен филм за „Струшките вечери на поезијата“ итн.



Директорот на Кинотеката Владимир Ангелов (лево) и Спасе Тасевски (десно) - на доделувањето на наградите



д-р Атанас Чупоски со пригодна беседа на доделувањето на наградите

Во „Вардар филм“ и ФРЗ

Истовремено со работата на телевизијата, како искусен монтажер, несомнено е дека Тасевски бил препознаен и на филмот. Така, во „Вардар филм“ реагираат и го повикуваат на соработка, а потоа таа соработка продолжува и во „Филмските работни заедници“ – ФРЗ, полунезависна продуцентска куќа која се јавува како пандан на „Вардар филм“.

Првиот филм го реализира во 1968 година со режисерот Мето Петровски – тоа е многунаградуваниот документарец ВИРОВО, работен по сценарио на Петре М. Андреевски, кој е прикажан на реномираните фестивали во Кан и во Карлови Вари. Потоа доаѓа неговото големо искуство на играниот филм. Имено, повторно со Бранко Гапо, во 1972 година го реализираат ИСТРЕЛ, по сценарио на писателот Димитар Солев. Следната 1973 година Спасе Тасевски е монтажер на филмот ТАТКО (КОЛНАТИ СМЕ ИРИНА) на Коле Ангеловски, уште едно ремек-дело на македонската кинематографија, црно-бел



Директорот на Кинотеката Владимир Ангелов (лево) и Коле Манев (десно) на доделувањето на наградите

филм што ги навестува модерните струења во македонскиот филм. Во 1975 година доаѓа до соработка со Кирил Цаневски како прв асистент на монтажа за филмската епопеја ЈАД. Несомнено неговото влијание е забележливо во филмот и во нашите разговори при подготовката за доделувањето на наградата, мене ме фасцинираше неговата љубов кон филмот и неговата желба. Имено, тој е подготвен да ја премонтира оригиналната верзија на ЈАД што трае повеќе од три часа.

Други негови дела снимени за „Вардар филм“ се документарецот ШЕСТИОТ ИГРАЧ од 1976 година, по сценарио и во режија на Кочо Недков, за кошаркарскиот тренер Лазар Лечик. Следната 1977 година е ангажиран како асистент монтажер во ПРЕСУДА на Трајче Попов, а во 1980 повторно е главен монтажер на целовечерен игран филм, на ОЛОВНА БРИГАДА на Кирил Цаневски.

Во 1983 година ги монтира анимираните филмови на Дарко Марковиќ – ПЕЦКО: ЕДЕН ЖИВОТ и ПЕЦКО: НАФТЕН ДЕРИВАТ, а во 1993 година веќе работи со новата генерација македонски режисери кои полека доаѓаат на филмската сцена. Во омнибус-филмот СВЕТЛО СИВО, Спасе Тасевски го монтира сегментот „Птицата Урубуру и девица“ чиј режисер е Александар Поповски, а во последната етапа од неговото творештво, во 1998 година како монтажер го реализира и филмот ПЛАНЕТАРИУМ, по сценарио на сликарот Киро Урдин, а во режија на Иван Митевски, филм чијашто постпродукција траела повеќе од година и половина.

Сликарот Коле Манев

Вториот лауреат на нашево денешно претставување е режисерот Коле Манев кого македонската јавност со право го перципира, пред сè, како ликовен уметник, како сликар. Тоа е неговата основна вокација, како сликар се реализирал себеси и остварил завидна кариера, реализирал над дваесетина самостојни изложби, учествувал на мноштво групни изложби, член е на ДЛУМ од 1974 година, во еден период бил и претседател на Друштвото на ликовните уметници на Македонија, награден со многу награди за своето сликарство: „Нерешки мајстори“, четирикратен добитник на „Мал формат“, награда за „Цртеж“ на ДЛУМ, „Наше историско минато“, награда на ликовна манифестација во Цетиње, од Здружението на децата бегалци од Егејскиот дел на Македонија ја добива наградата за посебни заслуги во афирмирањето на темата „бегалци“, во 2004 година Општина Центар му ја доделува наградата „Феникс“ за посебни заслуги во културата, во 2006 година Министерството за култура на Репу-



Коле Манев

блика Франција го прогласува за почесен витез од областа на културата и творештвото итн.

Но она што е значајно за Коле Манев, покрај тоа што е врвен фигуративен уметник е дека тој е и одличен портретист, за што сведочат многубројните портрети кои висат во приватните колекции на колекционерите ширум земјава и во странство, но и портретите на преродбениците што се наоѓаат во нашата највисока научна институција – Македонската академија на науките и уметностите – МАНУ, исто така и портретите на најзначајните македонски писатели што се изложени во седиштето на Друштвото на писателите на Македонија – ДПМ.

Таа негова љубов кон визуелното изразување несомнено нашла одраз и во намерата да се зафати со филмската уметност.

Публицистот Коле Манев

Сепак, би било неправедно да се испушти еден друг сегмент од творештвото на Коле Манев, а тоа е неговата книжевна и публицистичка дејност затоа што тој веќе дваесетина години редовно објавува колумни во македонските дневни и неделни списанија и весници, во кои ги коментира актуелните настани во оваа или онаа насока од аспект на интелектуалец од стар ков, загрижен за случувањата во својата земја. Но, како човек што првенствено се изразува визуелно, тој секогаш овие колумни ги започнува со цртеж што одговара на темата на колумната и навистина е штета што досега овие колумни не се објавени во книга.

Во 2015 година, Коле Манев, разочаран од тоа што неговите сценарија повеќепати не се прифатени за реализација во Агенцијата за филм, собрал шест авторски сценарија за свои краткотражни филмови и ги објави во книгата под заеднички наслов „Сценарио – зошто да не?“ со идеја дека оваа



Книгата „Сценарија, зошто да не“ на Коле Манев

книга ќе им послужи на помладите сценаристи или режисери кои ќе се инспирираат и можеби некое од тие сценарија и ќе го реализираат на филм.

Едно од тие никогаш нереализирани сценарија кое не влезе во претходниот избор, а кое имаше материјал да биде продолжено во подолга приказна, Коле Манев го преработи во роман и го објави во 2018 година под наслов „Патување со Самаритен“, една многу интересна приказна раскажана во прво лице, која зборува за патешествието на главниот јунак низ Франција, за неговите љубовни авантури, за неговите доживувања во светот на уметноста – еден роман нетипичен за македонската книжевност.

Сепак, и покрај сите овие објави, Коле Манев никогаш не претендирал на тоа да биде книжевник, тој секогаш сметал дека пишувањето е негова споредна дејност, а главна и основна дејност останува сликарството. Ќе споделем со вас сега една анегдота. Во една пригода во Париз, еден негов колега сликар, по потекло Македонец кој долги години живееше во Париз, ми рече дека Коле Манев немал среќа да се роди сто години порано зашто во тој случај неговите слики ќе виселе во Лувр.

Како и да е, овие два негови интереси – пишувањето и ликовното изразување се синтетизираат во неговото филмско творештво.

Животниот пат на Коле Манев

Животниот пат на Коле Манев е исто така доста интересен. Роден е во 1941 година во с. Бапчор, во Егејскиот дел на Македонија, кое е бомбардирано за време на Граѓанската војна во Грција во 1948 година и сите куќи се уништени, а останата е единствено црквата. Децата од селото, како и многу други деца од Егејска Македонија, се принудени да го напуштат своето родно место. Коле Манев, заедно

со постариот брат и постарата сестра Елисавета, завршува во Романија, во прифатните домови во Арад, Синаја, Орадеа и Тулгеш, во романските Карпати. Токму името на овој последен дом – Тулгеш ќе послужи како инспирација за неговото најзначајно, врвно дело во филмската кариера – документарниот филм ТУЛГЕШ.

Коле Манев во Романија останува осум години. Во 1955 година, со посредство на меѓународниот Црвен крст се враќа во Македонија, во Скопје, каде што повторно се среќава со семејството, со мајката и двете сестри, а токму тие трогателни средби со кои родителите по многу години се среќаваат со своите деца ќе бидат подоцна извонредно опишани во ТУЛГЕШ.

Во Скопје го завршува Средното уметничко училиште, а потоа е примен на Ликовната академија во Белград, но по завршувањето на првиот степен се враќа во Скопје, а во 1965 година, веднаш по основањето на Телевизија Скопје, почнува да соработува со неа, при што, меѓу останатите соработници, соработува и со Спасе Тасевски.

ТВ и филмско творештво

Во таа прва етапа на телевизиското творештво кај нас, Коле Манев е ангажиран како режисер на анимирани и документарни емисии, а како млад ликовен уметник, тој рачно ги исцртува и сите шпици за сите документарни емисии што се снимаат во Радио-телевизија Скопје.

Потоа заминува во Париз, таму работи како слободен уметник, ја оформува својата сликарска кариера, но она што нас нè интересира е неговата работа на филмот и телевизијата.

Во 1972 година повторно се враќа во Македонија и повторно во Радио-телевизија Скопје, со Јован Павловски реализираат серија репортажи од поголемите европски градови од кои дел ги монтира Спасе Тасевски. Потоа, повторно заедно со Спасе Тасевски како монтажер, го реализираат филмот ЕКОФАГОС.

Негде во истиот период, во седумдесеттите години на минатиот век, Коле Манев го реализира документарниот филм БАСКАРСКИТЕ ИЗВОРИ, филм со кој, всушност, ја почнува обработката на темата за Егејска Македонија. Овој филм е награден со прва награда на реномираниот ТВ-фестивал во Блед, Словенија и тоа му ги отвора вратите на Манев, така што тој добива стипендија за едномесечен престој во Прага, во тогашна Чехословачка, во студијата во Барандов, прочуените филмски студија во Прага, каде што се запознава со работата на студијата за анимиран филм. Таму, исто така, има можност да види оригинални архивски снимки од

егзодусот на децата бегалци од Граѓанската војна во Грција од 1948 година. Тоа го инспирира и по враќањето во Скопје, во 1976 година, до „Вардар филм“ поднесува сопствено сценарио за реализација на документарниот филм ТУЛГЕШ. Приказната на филмот, тие потресни средби на семејствата разделени во различни европски земји, со години одвоени едни од други, средби во кои мајките не ги препознаваат децата, такви автентични снимки ретко се среќаваат во македонската кинематографија и несомнено филмот ТУЛГЕШ не само што е врв во неговото филмско творештво туку истовремено претставува ремек-дело на македонската документаристика која во тоа време има многу значајна школа во „Вардар филм“ и ги собира сите награди на престижниот, т.н. Мартовски фестивал на југословенскиот краткометражен и документарен филм што секоја година се одржува во Белград. И ТУЛГЕШ е награден во Белград, Коле Манев добива „Гранпри“ за режија и „Голем златен медал“ за најдобро сценарио.

По реализацијата на ТУЛГЕШ, добива задача да го реализира филмот кој во македонската кинематографија е познат под насловот ДАЕ, по сценарио на Анте Поповски, а ДАЕ на ромски јазик значи „мајка“. Коле Манев го снима материјалот за овој филм, но доаѓа до одредени несогласувања со раководството на „Вардар филм“ и тој го запира процесот на реализација, по што Столе Попов го презема материјалот и го монтира филмот на свој начин, па прави авторски филм, свое сопствено дело. Филмот е награден на реномираниот фестивал во Оберхаузен и е југословенски кандидат за „Оскар“. Коле Манев се обидува правдата да ја истера на суд, па доаѓа до непријатни сцени и повеќекратни судски процеси, во кои Манев се обидува да докаже дека е автор на снимениот материјал и инсистира неговото име да биде ставено на шпицата на ДАЕ. Од Србија доаѓа прочуениот историчар на

филмот Душан Стојановиќ, кој сведочи во негова корист, но под влијание на одредени надворешни фактори, таа пресуда е поништена и денес името на Коле Манев не стои на шпицата на ДАЕ.

Во 1980 година за Телевизија Скопје, со сопствена камера, како снимател, сценарист и режисер, во зимски амбиент го реализира документарниот филм ПОСТ, инспириран од еден интересен лик од живописното Лазарополе, сместено високо на планината Бистра. Во 1982 година заминува во Австралија каде што реализира три документарни емисии за македонските иселеници за потребите на Телевизија Скопје. Во 1984 година го реализира краткометражниот документарно-игран филм ЦРНО ВО ЦРНО, повторно на егејска тема. Во 2003 година, финансиран од Советот на радиодифузија го реализира својот прв и единствен долгометражен игран ТВ-филм МОСТ, а во 2020 година, во време на корона-кризата го реализира своето последно остварување, краткометражниот игран филм ЕКО-СКОП, интересна филмска приказна за уличен собирач на картони чија активност ја следи низ четирите годишни времиња.

Наместо епилог

Тоа е опусот на Коле Манев – и верувам дека нема да запре овде и дека ќе продолжи и понатаму со пишување сценарија и со реализација на филмови. Спасе Тасевски е подготвен да се нафати на така крупна задача, да го премонтира ЈАД во неговата изворна, три и полчасовна верзија. Ова потврдува дека ентузијазмот и љубовта кон филмот, во никој случај, не ги напушта овие двајца ветерани и доаѓени на македонската кинематографија. Оттаму, ми останува само уште еднаш да им честитам за заслужената награда „Златен објектив“ за особен придонес во македонската кинематографија!

Плакета
ЗЛАТЕН
ОБЈЕКТИВ

ЗЛАТЕН ОБЈЕКТИВ

Тони ДИМКОВ

ФЕСТИВАЛСКО ИЗДАНИЕ СО НАМАЛЕН БУЏЕТ И ПРЕПОЛОВЕНА ПРОГРАМА - за 42. издание на ИФФК „Браќа Манаки“, Битола, 2021 -

Интернационалниот фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“ во своето 42. издание се одржа со скратен број фестивалски денови од 16 до 21 септември 2021 година во Битола, под мотото „И покрај сè“, а во конкуренција за „Камера 300“ беа по десет долгометражни и кратки филмски остварувања.





Програмата на 42. ИФФК „Браќа Манак“ беше скратена поради намалениот буџет, но новоименуваниот директор Симеон Мони Дамевски уште пред да почне фестивалот посочуваше дека ќе има и фестивал и гости на фестивалот. Така и се случи. Во официјалната конкуренција имаше десет долгометражни и исто толку краткотметражни филмови. Беше одржана и ревија на македонски документарни филмови насловена „Бисери на македонската документаристика“, кои беа прикажани на Македонската телевизија.

Филмовите селектирани во програмата на официјалната конкуренција „Камера 300“ понудија темат-

ска, стилска и културна разновидност. „Вклучивме дела со висока естетика, дела што се обраќаат до широката публика, но и до оние гледачи кои претпочитаат артхаус филмови, дела кои имаат силен индивидуален авторски печат, како и дела за кои веруваме дека ќе имаат долготрајно влијание врз филмската индустрија, создадени како од препознатливи и искусни автори, така и од не толку познати, но многу талентирани филмации. Програмата се состои од десет долгометражни играни филмови, кои ги имале своите премиери на филмските фестивали во Берлин, Кан и Карлови Вари“, објасни селекторот на програмата Слаѓан Пенев.

Селектор на програмата за кратки филмови беше Даријан Пејовски. На фестивалот беа прикажани десет остварувања, а меѓу нив и македонскиот филм СЕВЕРЕН ПОЛ на Марија Апчевска.

Почетокот на 42. ИФФК „Браќа Манак“ беше во знакот на врачувањето на наградите „Специјална камера 300“, „Златна камера 300“ за животен опус и „Голема ѕвезда на македонскиот филм“. На самиот фестивал беше присутен лауреатот на наградата за животен опус и добитник на наградата „Златна камера 300“, австрискиот директор на фотографија Кристијан Бергер, а во Битола дојде и Жоселин Пук, композиторка на музиката за филмовите на Кјубрик и Скорсезе, која доби „Специјална камера 300“ за особен придонес во филмската уметност. Вториот награден лауреат со „Специјална камера 300“ беше светски познатиот руски сценарист, режисер и продуцент Андреј Кончаловски, кој не дојде во Битола, а за наградата се заблагодари преку видеопорака.



Жослин Пук



Кристијан Бергер



Мони Дамевски на отворањето на Фестивалот

Добитникот на „Златна камера 300“ за животен опус на 42. ИФФК „Браќа Манаки“, Кристијан Бергер, е еден од најприсутните светски кинематографи на фестивалот. Бергер е професор на Филмската академија во Виена и изумител на новиот систем за рефлектирачко филмско осветлување Бергер/Бартенбах, кое го направи во соработка со „Бартенбах лихтлабор“, за кој ќе се одржи и работилница во рамките на фестивалската програма. Овој систем овозможи многу нови естетски можности за камерата и за директорите на фотографија, но им даде и слобода и флексибилност на актерите и режисерите, бидејќи ја елиминира потребата од многу кабли, сталки, филтри, електрична опрема и техничари кои мора да бидат околу актерите во моментот на снимање на сцената. Врвот на својата авторска креативност како водечки европски и светски кинематографер Бергер го постигнува со тандемската соработка со водечкиот, не само австри-

ски, туку и европски и светски режисер и сценарист Михаел Ханеке. Речиси сè што е најзначајно во опусот на Ханеке е визуелно потпишано од Бергер, а врвот на нивната плодна тандемска соработка е ремек-делото БЕЛАТА ПАНДЕЛКА, што во Кан во 2009 година им донесе „Златна палма“.

- Сум добил и претходно слична награда, но сега е малку потешка. Навистина се изненадив за доделеното признание и ми беше пријатно да дојдам повторно во Македонија и да бидам дел од Фестивалот „Браќа Манаки“. Би сакал да ја споделим мудроста што доаѓа со мојата возраст. Малку можам да го споредам фестивалот „Браќа Манаки“ со другите фестивали, таму гледам сè поголема комерцијализација. Тоа никогаш не сум го искусил низ годините овде. ИФФК „Браќа Манаки“ е посебно место за нашата страст, а тоа е филмот и не знам друго место што би било на второ место по ова. Не знам на што мислеле браќата Манаки во оној момент кога почнаа првпат да снимаат со својата камера и каква fascinacija имаа гледачите во тоа време, но она што ме тера сè уште да ја сакам својата професија до денес е моќта на сликите што се развиваат со текот на времето и нивното движење. Таа способност да се фати движењето и да се улови тој кус момент за да не се заборави и потоа да може да се покаже одново и одново – сметам дека тоа е суштината на камерата и мислам дека тоа ги мотивирало и браќата Манаки. Тогаш беше нова форма, а од нас зависи дали ќе продолжи да биде нова. Би било убаво ако фестивалот успее да ја задржи оваа „стара сензација“ жива – подвлече Бергер и му се благодарил на Благоја Куновски, кого го нарече „добриот дух“ на фестивалот.

Добитник на наградата „Голема ѕвезда на македонскиот филм“ на Друштвото на филмски работници на Македонија (ДФРМ) беше Северџан Бајрам. Тој е филмски актер-натуршник со интернационална кариера, а познат е по филмовите: ЦИПСИ МЕЏИК (1997) и ДО БАЛЧАК (2014) на Столе Попов; ЦРНА МАЧКА, БЕЛ МАЧОР (1998) и НА МЛЕЧНИОТ ПАТ (2016) на Емир Кустурица; КАКО УБИВ СВЕТЕЦ (2004) на Теона Стругар Митевска и ТРЕТО ПОЛУВРЕМЕ (2012) на Дарко Митревски. Со наградата се оддава признание за исклучителен придонес во македонската кинематографија. Наградата е воведена во 2013 година и традиционално се доделува во рамките на ИФФК „Браќа Манаки“. Претседателот на ДФРМ, Игор Иванов-Изи на доделувањето на наградата на Северџан Бајрам истакна:



Северџан Бајрам и Игор Иванов - Изи на доделувањето на наградите

- За 71 година постоење на ДФРМ сме имале различни предизвици, издигнувања и падови, но никогаш не сме се соочиле со ситуација да не може да излеземе и да снимаме. Не само ние, туку и нашите колеги од Европа и најголем дел од светот. И во тоа време додека ние седиме дома и не можеме да снимаме и публиката е дома и има потреба од содржина. Да гледа на своите лаптопи, екрани, таблети, да гледа филм, серија, да гледа аудиовизуелни уметности. Филмска Европа, мудра како и секогаш, во едно вакво време ги зголеми буџетите за филм. Не само што не ги скрати, туку направи и финансиска контрибуција кон локалните, регионалните и националните филмски фондови. Искрено верувам дека освен во успехите кои ги делиме со нашите колеги од Европа, филмските копродукции и културната размена, и во овој контекст ќе бидеме дел, како што сме сите овие години, од европското филмско семејство. И кога зборуваме за Европа и за филмот, би спомнал дека нашето најсилно оружје, според Бергман, е лицето на актерот во крупен план, неговата експресија. Ако некој наш актер, во крупен план, е познат за филмска Европа, тој е омилен лик во Франција, Италија, Шпанија, во Јужна Америка, на Балканот – тоа е Северџан Бајрам, истакна Иванов.

- Особена чест и задоволство ми е за доделеното признание. Голема благодарност за наградата до моите колеги и колешки кои ме одбраа мене, натурщик, бидејќи немам завршено Факултет за драмски уметности. Благодарност до Столе Попов, кој ме откри и до Емир Кустурица, човекот што ми ја додели најголемата животна улога и отскачната даска во кариерата, рече Бајрам на врачувањето на признание.

Фестивалот за отворен го прогласи претседателот на РСМ, Стево Пендаровски, кој е покровител на ИФФК „Браќа Манаки“ и истакна дека „благодарение на Фестивалот, Битола и Македонија се присутни на светските филмски мапи и се посакувана дестинација за кинематограферите“.

Македонската премиера на филмот СЕСТРИ, добитник на Специјална награда на Карлови Вари, го означил филмскиот почеток на 42. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола. Станува збор за прв долгометражен филм на режисерката Дина Дума и кинематограферот Наум Доксевски, а филмот беше дел и од официјалната конкуренција за наградата „Златна камера 300“ на фестивалот „Браќа Манаки“.



Плакат за филмот СЕСТРИ

Филмот открива едно тинејџерско друштво, во кое поважно е да се забавуваат следбениците на социјалните мрежи, отколку да се негува нормално пријателство. Главните улоги ги толкуваат: Антонија Белазелкоска (Маја), Миа Жиро (Јана), Ханис Багашов, Мај-Линда Косумовиќ и Верица Недеска. Продуцент на филмот е Марија Димитрова, сценариото го потпишуваат Дина Дума и Мартин Иванов, кинематографер е Наум Доксевски, монтажер Мартин Иванов, сценографијата е на Кирил Спасевски и Симо Бранов, костимите се на Роза Трајческа-Ристовска, шминката на Жанета Димитријевска, музиката е на Игор Василев-Новоградска, а дизајнот на звук на Ристо Алчинов. СЕСТРИ е копродукција помеѓу С. Македонија, Црна Гора и Косово.

Македонска премиера на фестивалот имаше и краткиот игран филм **СЕВЕРЕН ПОЛ** во режија на Марија Апчевска-Петровска, каде што кинематографер е Влатко Самоиловски. Филмот е во продукција на „Кино око“ и е првиот македонски краток филм кој бил во трка за „Златна палма“ на Канскиот филмски фестивал. Филмот е сниман на супер 16мм филмска лента на локации во Скопје и Македонска Каменица. Главните улоги ги толкуваат: Антонија Белазелкоска и Лука Митев. Директор на фотографија е Владимир Самоиловски, сценограф Кирил Спасески, костимограф Билјана Гргур, шминкер Горан Игњатовски, монтажер Драган Вон Петровиќ, дизајн на тон Игор Поповски и Бојан Паликуќа, а кастинг-директор Киријана А. Николоска. Филмот е копродукција помеѓу Македонија и Србија. Продуцент на филмот е Роберт Насков, копродуценти Милош Љубомировиќ и Горан Тодориќ, сценарист и режисер е Марија Апчевска. По наградуваниот **БАРДО** (2012) и **АМБИ** (2017), ова е трет краток филм на Апчевска.



Прес-конференција за филмот СЕВЕРЕН ПОЛ

Покрај сите пречки и предизвици со кои се соочи новоформираната екипа на ИФФК „Браќа Манаки“ предводена од директорот Мони Дамевски, сепак, фестивалот успешно беше реализиран, а беа доделени и наградите „Камера 300“. Проекциите беа солидно посетени од битолската публика. Меѓународното жири имаше полни раце работа. Фе-



Плакат од Фестивалот

стивалот имаше и офф-програма, која главно се одвиваше на широките сокаци низ Битола.

- Имавме извонредни натпреварувачки програми, одржавме три филмски работилници, имавме исклучителни шест прес-конференции, а неколку млади девојки и момчиња имаа можност да научат како да снимаат филм за првпат во животот, една група деца имаше можност да види интересен детски филм – рече директорот на ИФФК „Браќа Манаки“, Мони Дамевски, на церемонијата за доделување на наградите.

Добитниците на наградите ги соопштија членовите на жирито. Претседателот на жирито, Суки Меденчевиќ, од името на комисијата се заблагодари за гостопримството и за честа што им била дадена да ги изберат победниците на 42. ИФФК „Браќа Манаки“.

- Секогаш работата на жирито е тешка. Никој не вели дека е тоа лесна работа затоа што донесувањето таква одлука е навистина тешко, но истовремено претставуваше задоволство затоа што имавме можност да погледнеме исклучителни филмови и одлучувачки беа нијансите – рече Меденчевиќ.

Добитникот на наградата „Мала камера 300“ за краток филм го соопшти Соња Просенц.

- Чест ми е што ќе ѝ ја доделам наградата на една млада кинематограферка затоа што на повеќето во медиумскиот свет ни е јасно дека многу често на жените што се занимаваат со оваа професија повеќе шанси им се даваат кога станува збор за краткотражни филмови, додека потешките задачи често се резервирани за нашите колеги мажи. Но, мило ми е што фестивалот „Браќа Манаки“ веќе открил и наградил повеќе кинематограферки и чест ми е што „Мала камера 300“ за краткотражен филм ѝ се доделува на Жоана Силва Фернандеж за филмот НИЗ МАГЛАТА за смелото, интуитивно, но истовремено минималистичко користење на визуелното раскажување – рече Просенц.

Македонскиот член на жирито, Димо Попов, рече дека филмовите се одраз на реалноста во која живееме, во време кое е по малку чудно, по малку запрепастувачко, исто како и оние фотографии на браќата Манаки, кои ги гледаме кога влегуваме во антрето на киносалата. Чудна трансформација доживува реалноста додека поминува низ објективот, чудни бои, чудни форми и чудни приказни, додаде Попов. Со образложение „заради бруталниот кон-

траст меѓу вознемирувачката дистописка приказна и нејзиниот високоестетизиран визуелен стил“, наградата „Бронзена камера 300“ ја доби кинематограферот Рубен Импенс за филмот ТИТАНИУМ, кој беше прикажан по доделувањето на наградите.

Филип Бергсон го објави добитникот на „Сребрена камера 300“, Каспер Туксен, за филмот НАЈЛОШАТА ЛИЧНОСТ НА СВЕТОТ, со образложение „за деликатната камера што не приближува до ликовите кои се добро позиционирани во урбаниот пејзаж на Осло“.

Претседателот на жирито, Суки Меденчевиќ, го соопшти добитникот на наградата „Златна камера 300“. За деликатниот и осетлив начин на кој камерата ја понесува публиката на лудото патување на хероината од Москва до смрзнатиот север, жирито ја додели наградата „Златна камера 300“ на кинематограферот Јани-Петери Паси за филмот КУПЕ БРОЈ 6. Добитниците на наградите не беа присутни во Битола, но во своите видеопораки ветиле дека тоа ќе го направат следната година.

До завршувањето на 42. ИФФК „Браќа Манаки“ – не беше издаден каталог за фестивалското издание.

Сите програмски активности на фестивалот се одвиваа според здравствените протоколи пропишани од Комисијата за заразни болести при Министерството за здравство, а со цел заштита од коронавирусот/ковид-19.



Фестивалските награди

Тони ДИМКОВ

ПРИМЕР ЗА ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ ВО ВРЕМЕ НА СВЕТСКА ПАНДЕМИЈА - за 12. издание на ФДФ „МакеДокс“, Скопје, 2021 -



Фестивалот на креативен документарен филм „МакеДокс“ во своето 12. издание се одржа од 19 до 26 август во Скопје. Фестивалската програма се прикажуваше на четири локации, и тоа во Куршумли-ан, Младински културен центар, Музеј на современата уметност и на платото пред Музеј на Македонија.

Фокус на 12. „МакеДокс“ беше дистрибуцијата на документарниот филм со посебен акцент на промоцијата на филмовите на фестивалите низ Европа. Фестивалот беше отворен со симболичниот поздрав на екипата на „МакеДокс“ со високо крената главица кромид во рацете.

Мото на фестивалот е „Што сега?“ бидејќи во изминативе две пандемиски години сите имавме желба за патување или барем да се помрднеме од место, но сите бевме вкоренети на едно исто место. Таквата состојба нè поттикнува да размислуваме околу тоа што сега да направиме и да се преиспитаеме како ќе продолжиме да живееме понатаму – истакна Дарко Набаков, извршен директор на фестивалот „МакеДокс“.

Филмската програма на 12. „МакеДокс“ содржеше над 70 документарни остварувања во пет натпреварувачки категории – Главна програма, Нови автори, Кратки документарни филмови, Студентска програма, како и програмата Етички идеи. Надвор од конкуренција, но значајни фестивалски програми беа Земја во фокус – Украина и Програмата за деца и младинци.

На фестивалот дојдоа 30-ина гости од странство. Сите филмови беа прикажани на филмско платно и немаше онлајн проекции како на претходното издание. Исклучок беа активностите поврзани со работилниците, мастеркласовите и МакеКоПроДокс форумот, кои сепак, се одржаа онлајн.

Фестивалска програма

Фестивалот беше отворен на 19 август во Куршумли-ан со документарниот филм ЛУЃЕТО ОД ГА-РАЖИТЕ (Германија, 2020, 93 мин.) на режисерката Наталија Јефимкина од програмата Нови автори. Документарецот ги следи приказните на луѓе што живеат во гаражни населби во постсоветска Русија. Иако однадвор личат на негостопримливи лимени шупи, гаражите често им нудат бегство на мнозина Руси, повеќето од нив мажи. Публиката со особено внимание го проследи и разговорот со Јефимкина по проекцијата на филмот, а беа поставувани и прашања околу продукцијата на филмот.

- Иако документарецот е реализиран во германска продукција, сепак, станува збор за руски филм – одговори режисерката пред љубопитната публика и објасни дека од првичната идеја до финалната верзија изминале четири години работа, најмногу во однос на собирањето финансии за продукцијата. Филмот ги следи животните патишта на луѓе што работат или живеат во гаражи кои ги има околу сите поголеми руски градови.



Во рамките на програмата Нови автори беа прикажани 10 филма, а меѓу нив и два документарни филмови што беа развивани на МакеКоПроДокс форумот во текот на изминатите две години. Главната програма содржеше 8 филма, во селекцијата на кратки документарци влегоа 17 остварувања, а во Студентската програма беа прикажани 7 филма. Програмата за деца и младинци содржеше 20 филма, од кои 9 беа кратки анимирани филмови од Норвешка, а имаше и три кратки филмови од документарната школа „Докуникулци“ на „МакеДокс“.

Премиерите на трите краткометражни филмови од школата „Докуникулци“ на „МакеДокс“ се одржаа на 22 август во МКЦ Парк. Станува збор за филмовите КИНО МОРТУС (11 мин.) на Ивана Цветаноска, ПОСЛЕ МАРКО (21 мин.) на Мила Макаровска и УМЕТНОСТ НАД УМЕТНОСТИТЕ (46 мин.) на Давид Стојановски. Младите филмски автори на „МакеДокс“ разработуваат различни тематики. Во КИНО МОРТУС преку соговорниците, познати филмофили и филмски критичари, Илинденка Петрушева и Влатко Галевски, младата Цветаноска потсе-



Разговори со Наталија Јефимкина по проекцијата на нејзиниот филм



„ДокуНикулците“ на „МакеДокс“



тува на скопските кина, кои постоеле во времето пред таа да биде родена. Во документарецот ПОСЛЕ МАРКО, режисерката Макаровска заедно со членови на Македонското еколошко друштво е во планините во потрага по македонскиот рис. Со филмот УМЕТНОСТ НАД УМЕТНОСТИТЕ, во кој како главни протагонисти се појавуваат владиката отец Климент и музичарите Горан Трајковски и Ристо Солунчев, режисерот Стојановски од световниот живот тргнува во потрага по „Првоуметникот“... Филмовите се реализирани со супервизија на сценаристката и режисерка Петра Селишкар и кинематограферот Бранд Ферро.

Во рамките на Главната програма на 22 август, во 21:20 часот, во Куршумли-ан се одржа проекцијата на документарниот филм ГУНДА на светски познатиот документарист Виктор Косаковски, кој пред две години беше гостин на „МакеДокс“. Во ГУНДА (Норвешка, Швајцарија, Иран, 2020, 93 мин.) маестралниот режисер Виктор Косаковски не потсетува дека ја делиме планетата со билион други животински видови. Низ средби со маторицата (истоимената Гунда), две остроумни крави и сензационалната еднонога кокошка, Косаковски трогателно

го возобновува нашиот морален универзум, потсетувајќи не на суштинската вредност на животот и мистериите што ги крие животинската свест, вклучително и нашата.

Земја во фокус на 12. „МакеДокс“ беше Украина и беа прикажани 10 нови документарни филмови, а на фестивалот гостуваа и автори на филмовите. Програмата беше отворена на 20 август во Куршумли-ан со проекција на филмовите ТЕРИТОРИЈА НА ПРАЗНИТЕ ПРОЗОРЦИ (2020, 10 мин.) на Зоја Лактионова и ДОЖДОВ НИКОГАШ НЕМА ДА ЗАПРЕ (2020, 104 мин.) на режисерката Алина Горлова.

- Во последните неколку години Украинците како вистински војници напредуваат на светската документаристичка мапа, правејќи силен пробив на фронтот на најважните светски фестивали за документарен филм, освојувајќи бројни награди и големи симпатии од филмската критика и публика со својата најнова документаристичка продукција, секако, поддржана со засилена промоција од најзначајниот украински фестивал за документарен филм – Интернационалниот фестивал на документарни филмови за човекови права „Докудејс УА“ („Docudays UA International Human Rights Documentary

Film Festival") и Украинскиот институт – посочи Петрула Велјановска, дел од програмскиот тим на „МакеДокс“.

Скопската премиера на англиско-македонската документарна копродукција со наслов САВА (Велика Британија, Македонија, 2021, 74 мин.) беше пречекана со силни емотивни воздишки и бурни овации. Станува збор за филм што е снимен по течението на реката Сава и носталгично потсетува на некои минати времиња. Со непретенциозно одбрани протагонисти, филмот го отсликува актуелното време на транзиција и поделеност со граници, а реката е метафора на спојувањето на луѓето од сите страни на границите. Гласот на реката во филмот го дава светски познатата актерка Мира Фурлан, која, за жал, почина за време на постпродукцијата на филмот.

Режисер на филмот е Метју Сомервил, на сценариото работела Мира Фурлан, снимател е Дан Мекрум, а монтажата е на Горјан Атанасов. По проекцијата на филмот на 23 август во Куршумли-ан, пред

публиката се претставија Метју Сомервил и Горјан Атанасов. Англискиот режисер веднаш потенцираше дека филмот го посветува на Мира Фурлан, бидејќи таа, како и филмот, пренесуваат пораки против национализмот и поделбите по која било основа.

- Во текот на снимањето на филмот, шест недели патувавме во различни предели околу реката, пронајдовме многу луѓе со различни животни приказни и перспективи, но една работа што ги поврзува сите нив е реката Сава. Преку нив открив една социјална реалност што претходно не ја познавав – рече Сомервил.

Тој додаде дека некои документаристи прават филмови за конфликти, но неговата намера била да направи филм за река што ги обединува луѓето, објаснувајќи дека со македонскиот монтажер Горјан Атанасов се запознале преку заеднички пријател во фазата на продукција на филмот.

На 23 август на платото пред Куршумли-ан се одржа и премиерата на документарниот филм ЦВЕ-

Од работилниците на фестивалот



КИЊА НА ВОДАТА (Македонија, 2021, 26 мин.) на македонската авторка и визуелна уметница Тања Балаќ. Филмот носи социјална тематика, а главни протагонисти се членовите на едно скопско семејство кое во поплавите во селото Стајковци во 2016 година го изгубило својот дом. Преку приказната на Ратка, жена што својата љубов кон животот и уметноста ја преточува во правење цветни аранжмани со кои си ја обезбедува егзистенцијата, е прикажана борбата на семејството да си го врати својот дом. Сценариото и режијата се на Тања Балаќ, камерата и монтажата се на Кирил Шентевски, на звукот работела Кирил Шентевски и Сергеј Сарчевски, а користена е музика од Александар Пејовски, Дуке Бојаџиев и Владо Манчевски.

Мастерклас со Хајно Декерт

Во индустрискиот сегмент на фестивалот, кој се одвиваше онлајн, се одржа мастерклас со Хајно Декерт, еден од најуспешните европски дистрибутери на документарни филмови, како и работилница за пичинг на документарни филмови, која се одржа на 17 август, пред почетокот на фестивалот.

Мастеркласот со Хајно Декерт се одржа онлајн на 21 август. Хајно студирал право, а потоа дипломирал на Германската академија за филм и телевизија Берлин („Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin“) (DFFB) во Берлин. Во 1991 година, ја основа продукцијата „Ma.ja.de. Filmproduktions GmbH“. Од 2003 година, тој е извршен директор на „Декерт дистрибушн“ („Deckert Distribution“), негова сопствена светска дистрибутивна компанија за документарни филмови. Хајно има продуцирано над 120 филмови со режисери, како Сергеј Лозница, Виктор Косаковски, Аи Ваи Ваи и Томас Хајзе. Филмови од неговата продукција учествувале на фестивалите во Кан, Венеција, Берлин, а има и филм

со номинација за „Оскар“. Член на Германската и на Европската филмска академија и член на „Ампас“. На мастеркласот Декерт зборуваше за аспектите на својата продукциска, копродукциска и дистрибуторска работа. На прашања од публиката, која мастеркласот го следеше онлајн, одговараше за финосите што секој документарист мора да ги знае пред да влезе во снимање на документарен филм. Бидејќи копродукцискиот пристап и потребата за поддршка од фондовите се неопходност во снимањето на секој документарен филм, Хајно откри дека исклучително се важни директните контакти на авторите со продуцентите и дистрибутерите на филмовите. Мастеркласот го модерирала Петра Селишкар и Сара Ферро од екипата на „МакеДокс“.

МакеКоПроДокс форум

Централно место во индустрискиот сегмент зема третото издание на МакеКоПроДокс форумот, кој се одржа од 23 до 25 август. Форумот се одржа онлајн, а присутни во Скопје беа модераторите Хеле Хансен, Бриџит О’Шеа и Зејнеп Ѓузел.

Главна цел на форумот е развој на стратешки план за зголемување на копродукциите на документарните филмови меѓу балканските земји. Форумот вклучува претставници од 12 регионални филмски агенции, документарни здруженија, документарни професионалци и 10 проекти во различни фази на продукција избрани преку отворен повик – објасни Сара Ферро, координаторка на МакеКоПроДокс форумот.

Форумот се одржа онлајн од студио сместено во Младинскиот културен центар. Првите два дена се одржаа четири сесии во кои беше вклучено претставување на филмските центри и поединечни проекти од Балканот, тематската сесија „Западно-источен начин на ‘продавање на кромидот’ – До-



Од атмосферата на фестивалот



Од форумот на „МакеКоПроДокс“

бри практики за национална дистрибуција и промоција на документарци на интернационални пазари и фестивали“, како и пичинг на 11 проекти кои аплицираа за учество на форумот. Во претставување на документаристичкиот амбиент на Балканот се вклучија: Филмскиот центар на Србија, Филмскиот центар на Црна Гора, Словенечкиот филмски центар, Косовскиот центар за кинематографија, Агенцијата за филм на Македонија, Грчкиот филмски центар и Бугарскиот национален филмски центар. Модератори на форумот беа Хеле Хансен (поранешен комесар за документарни филмови – Норвешки филмски институт), Бриџид О’Шеа и Зејнеп Ѓузел од „Документарна асоцијација на Европа“. Покрај претставници од националните филмски центри, пичингот на 11 проекти во фаза на продукција на 24 август го следеа и претставници на повеќе фестивали и мрежи за документарни филмови, продуценти, агенти за продажба, како и Хајно Декерт, еден од најпознатите европски дистрибутери на документарни филмови.

Форумот заврши на 25 август со вебинар на кој се зборуваше за договорот што Македонија го потпиша со францускиот Национален центар за кинематографија и анимирани слики (CNC – Centre national du cinéma et de l’image animée) во февруари 2021 година. На највисоко ниво, договорот, кој се однесува на филмската копродукција помеѓу двете земји, а во кој надлежни институции се Агенцијата за филм на Македонија и францускиот Национален центар за кинематографија и анимирани слики, беше потпишан од актуелните министри за надворешни работи на двете држави. Вебинарот беше модеран од Хеле Хансен, како говорници беа вклучени Мишел Плазанет, заменик-директор за меѓународна комуникација на ЦНЦ и Анита Стојческа, виш соработник за филмска дејност во Агенцијата за филм. Плазанет зборуваше за начинот на функционирање и активностите на францускиот центар за кинематографија, додека Стојческа го истакна значењето на договорот за филмот во Македонија. Во рамките на вебинарот, со свои коментари и прашања се вклучија продуцентот Виктор Еде и режисерката Петра Селишкар. Говорниците одговараа и на прашања што онлајн беа поставени од публиката. Третото издание на МакеКоПродокс форумот беше организирано и поддржано од „МакеДокс“, Агенција за филм на Македонија, Гете институт Скопје и Младински културен центар Скопје.

Фестивалски награди

На фестивалот беа доделени пет награди и четири специјални признанија, а прогласувањето на наградените филмови на 12. „МакеДокс“ се одржа

на 26 август во Куршумли-ан. Најдобрите документарни филмови од натпреварувачките категории: Главна програма, Нови автори, Кратки документарни филмови, Студентска програма, како и програмата Етички идеи, се закитија со наградите „Кромид“, „Млад кромид“, „Сечкан кромид“, „Кокарче“ и Награда за филм со најдобри етички идеи.

Во комисиите за награди членуваа 15 интернационални професионалци од документарниот свет. Членови на жирито за наградата „Кромид“ за најдобар филм од главната програма беа: Адел Кохут, заменик генерален директор на „ДОК.фест Минхен“, Едима Отуокон, искусен специјалист за комуникации, експерт за реформи во креативниот сектор, хуманитарец и аналитичар на конфликти со повеќе од 25-годишно искуство на работа во Африка и Хеле Хансен, новинарка и режисерка на многубројни телевизиски документарни филмови, а од 2011 година е застапничка за документарни филмови во „Филмфонд норд“ во Норвешка.

Наградата „Кромид“ за најдобар филм од Главната програма ја доби документарниот филм РЕНД-ГЕНСКА СНИМКА НА ЕДНО СЕМЕЈСТВО (Норвешка, Швајцарија, Иран, 2020, 81 мин.) на Фирузе Хосрованис со следново образложение: „Преку својот брилијантен наративен стил, таа мајсторски го преплетува архивскиот материјал од минатото со сопствените семејни слики и писма, додавајќи ги нивните недоследности и недостатоци, па оттаму ја расплетува приказната на неодоливо привлечен начин што овозможува подлабоко разбирање“. Специјално признание во Главната програма доби ГУНДА на Виктор Косаковски, бидејќи „ни дава увид, причина за размислување и набљудување на нашето однесување како луѓе. Направен со голема почит и љубов кон животните, овој филм не импресионираше и не трогна. Зачудувачките визуели на ГУНДА директно го прикажуваат животот на животните, потсетувајќи не дека животните навистина си имаат свој јазик и дека ако човештвото сака да опстане, ќе мора да слуша“.

За наградата „Млад кромид“ во категоријата Нови автори одлучија: Викторија Лешченко, програмски директор на Интернационалниот фестивал на документарни филмови за човекови права „Докудејс УА“ во Украина, Кристин Камдесу, француска продуцентка, основачка и програмска директорка на „Алегрија продакшнс“ („Alegria Productions“) и Марион Шмит, кодиректорка на Европската асоцијација на документарни филмови (DAE). Наградата „Млад кромид“ во категоријата Нови автори ја доби филмот ДИДА (Швајцарија, 2021, 78 мин.) на Никола Илиќ и Корина Швингрубер Илиќ, додека Специјално издание доби филмот ПОМИРУВАЊЕ (Слове-



нија, Србија, Црна Гора, Косово, 2021, 82 мин.) на Марија Зидар.

Во составот на журито за наградата „Сечкан кро-мид“ за најдобар краткометражен документарен филм беа: Ивана Тодоровиќ, режисерка на кратки, општествено-ангажирани филмови во Белград и Њујорк, Маја Новаковиќ, магистер по историја на уметност и помлад истражувач во Математичкиот институт на Српската академија на науките и уметностите и Микеле Сини, автор и продуцент на документарни филмови со многубројни ангажмани во секторот на филмската продукција. Наградата „Сечкан кромид“ ја доби филмот ИГРАТА (Швајцарија, 2020, 18 мин.) на Роман Ходел, бидејќи „режисерот нуди нова перспектива на фудбалот, неверојатни визуелни и аудио елементи проткаени во емотивна човечка приказна“. Специјално признание доби филмот ПАРЧЕНЦЕ РАЈ (Полска, 2020, 19 мин.) на Андреј Сичоци.

Студентските филмови секогаш имале посебно место во програмата на „МакеДокс“, а за наградата „Кокарче“ одлучи жири во состав: Јулија Коваленко, филмска критичарка и програмска уредничка на Фестивалот „Docudays UA IHRDFF“ во Киев, Украина, Питер Зах, автор, режисер и директор на фотографија кој живее и работи во Берлин и Ингилборг Халдорсдотир, директорка на Исландскиот доку-

ментарен филмски фестивал „АјсДокс“. Наградата „Кокарче“ ја доби филмот БЕКЕ НИКАДЕ НЕ СЕ ЧУВСТВУВАМ КАКО ДОМА (Белгија, 2020, 15 мин.) на Вив Ли, а журито потенцираше дека „овој филм ни даде можност да искусиме длабока тага и носталгија кон домот, комбинирајќи го тоа со иронични моменти“. Специјално признание во студентската програма доби СИ БЕШЕ ЕДНАШ ЕДНА МЛАДОСТ (Хрватска, 2020, 78 мин.) на Иван Рамљак.

Во конкуренција за Наградата за најдобри етички идеи влегуваат филмови од повеќе натпреварувачки категории, а за наградата одлучуваа: Кристина Горовска, вокална солистка на македонскиот бенд „Бернајс пропаганда“ и авторка на текстови, музика, дизајн на албумските омоти и на концептот за видеопроекциите од живите настани на бендот, Танкред Ривиер, француски писател и поет кој се фокусира на теоретско и креативно пишување и Ацо Палитов, независен продуцент и режисер на документарни проекти. Наградата за филм со најдобри етички идеи ја доби ЛУГЕТО ОД ГАРАЖИТЕ на Наталија Јефимкина со следново образложение од журито:

- Сакавме да оддадеме почит на скромноста и интелигенцијата со која филмот ја опфаќа оваа галерија животи кои се чини дека лесно се осудени на презир и заборав. Преку враќањето до ДНК-та

Рекламен материјал на штандовите на фестивалот



на документарниот гест, Наталија Јефимкина трпеливо ја преведува на платното органската реалност што ја набљудува. Таа секогаш ги почитува ликовите со нивниот природен ритам, никогаш не ги поедноставува сложеностите на нивното постоење, ниту ги истенчува бројните слоеви на нивната реалност и никогаш не ја користи нивната оригиналност ниту нивната чудност со цел да манипулира, осудува или да се исмева. На овој начин, таа прави многу повеќе од тоа што ни ги претставува овие животи; таа се бори против искушението светот што ги опкружува да не ги помеша овие „луѓе од гаражите“ со луѓе од „губрето“. Наместо тоа, таа ни покажува, зад секоја од овие скромни врати, постојано рециклирање на нештата, животот, креативноста, љубовта, спомените и прашањата. Таа нè потсетува дека колку и да ни се ограничени нашите човечки искуства во времето и просторот, сепак, тие содржат големи резерви на достоинство и дека тоа достоинство е истовремено скапоцено, крехко и убаво – стои во образложението на жириото.

Фестивалскиот сегмент во кој се остваруваше директна комуникација со присутните гости, автори и членови на жири-комисиите, со наслов „Разговори под смоквата“, се одржуваше секој ден од 18 часот во Куршумли-ан. Главна тема на разговорите беше пласирањето на филмовите на филмските фе-

стивали, како и личните искуства во работата со продажните агенти и дистрибутерите во филмската индустрија. Разговорите ги модерираше Петра Селишкар, селекторка на „МакеДокс“. Во текот на фестивалот се одржа и концертната музичка програма „МакеДокс: Ноќни приказни“.

Партнери на 12. „МакеДокс“ беа „Петра Пан филм продакшн“, Младински културен центар, Кинотека на Македонија и мрежата на документарни филмски фестивали „Doc Around Europe“.



Разговори „Под смоквата“



Прес-конференција на фестивалот

Дванаесеттото издание на „МакеДокс“ беше поддржано од Агенцијата за филм на Македонија, Град Скопје, Гете институтот во Скопје, Институтот „Јунус Емре“, Амбасадата на Украина во Македонија, Здружението на Украинци во Македонија, Норвешката амбасада во Белград, Норвешкиот филмски инсти-

тут, Францускиот институт во Скопје, Амбасадата на Кралството Шпанија, УНИЦЕФ, СПОНА, Амбасадата на Република Чешка и Чешкиот културен центар во Софија.

Медиумски покровители на 12. „МакеДокс“ беа: Слободен печат, Нова Македонија, МТВ – Прв програмски сервис, МКД.мк, УМНО, СДК.мк (Сакам да кажам.мк), Плус инфо, Окно, Офф.нет, Плагиј.ат, Е-магазин, Лице в лице, Радио МОФ, Радио Џез ФМ, Радио Канал 103, Радио Антена5, Радио Бубамара, Лајф радио, Его, Поп-ап, Види вака и Гледај.мк.

Сите програмски активности на фестивалот се одвиваа според здравствените протоколи пропишани од Комисијата за заразни болести при Министерството за здравство, а со цел заштита од коронавирусот/ковид-19.



Патувачко кино 2021

Патувачкото кино на „МакеДокс“ во своето 12. издание се одвиваше во викенд-формат во текот на јули, август и септември 2021 година и посети седум населени места во Источниот плански регион на државата. Проекции на документарни филмови имаше во Кратово (25 јуни) и с. Шлегово (26 јуни), две проекции во Штип (2 и 3 јули), во Кочани (9 јули) и Оризари (10 јули), како и во Винаца (3 септември) и с. Пекљани (4 септември).

Патувачкото кино на „МакеДокс“ 2021 беше поддржано од Агенцијата за филм на Република Северна Македонија, Општина Кратово, Општина Кочани, Општина Штип, Општина Винаца и Центарот за развој на Источен плански регион.

Во претходните 11 години Патувачкото кино на „Македокс“ посети 75 места, тргнувајќи од: Витолиште, преку Прилеп, Дојран, Кочани, Богданци, Лазарополе, Вевчани, Гевгелија, Кавадарци, Штип, Берово, Двориште, Ратево, Русиново, Владимирово, Блатец, Пехчево, Панчарево, Ресен, Стење, Царев Двор, Езерани, Подмочани, Грнчари, Сливница, Љубојно, Долно Дупени, Крушево, Журче, Жван, Единаковци, Слечче, Смилево, Бабино, Сопотница, Слоештица, Издеглавје, Мешеишта, Слатино, Ботун, Злести, Оровник, Лешани, Велмеј, Фурка, Пирава, Чалакли, Костурино, Јосифово, Валандово, Крапа, Девич, Црешнево, Требино, Локвица, Брест, Косово, Манастирец, Калишта, Радолишта, Окиси, Мислодежда, Ташмаруништа, Радожда, Мали Влај, Струга, Лабуништа, Вишни, Драслајца, Луково, Драчево, Радишани, Волково, Горна Матка и Булачани. „МакеДокс“ во 2019 посети и три места во Албанија: Бучимас, Пустец и Лин. Сите проекции се под отворено небо и се бесплатни. Во најголем дел од овие села никогаш претходно немало кинопроекција или имало неколку пред 40-50 години. Проекциите на „МакеДокс“ сретсело се доживување и атракција за сите жители за која зборуваат и ја паметат долго време.

АЛЕКСАНДАР ТРАЈКОВСКИ

КАМЕРА... ЗВУК... РОКЕНРОЛ**- кон македонската независна
филмска продукција, 2012-2021 -**

Во последните неколку месеци во многу наврати, на различни настани, беше спомнута фразата „30 години независен филм“, како симболичка димензија на македонскиот филм во 30-те години независност, јубилеј којшто нашата земја го празнува оваа година. И покрај тоа што во еден дел е јасна дистинкцијата, насловот често збунува и погрешно насочува дека филмовите прикажани во одбележувањето на овој јубилеј се независни филмови, а сите се релативно високо буџетни наслови со максимална државна поддршка. Оттука, ја почувствував потребата од диференцирање на независниот филм од институционалниот („мејнстрим“) филм, поддржан од државата. Имено, дефиницијата за независен филм е: „Филм којшто е продуциран од филмско студио кое функционира надвор од индустријскиот систем на големите студија, односно има независна кино и домашна дистрибуција“. Имајќи го ова предвид, како и непостоењето на „големи“ односно „мејџор“ филмски студија во земјата, логично е дефиницијата да се надополни со – „филмови кои немаат институционална поддршка, односно не се поддржани од агенцијата за филм, министерствата или пак владата на земјата“. Само така би можела да се направи фер дистинкција и независниот филм би се одделил од институционално поддржаните филмови, кои колку и да имаат слобода, сепак, се зависни од разни извештаи, комисији, потенцијални цензури и слично.

Историски гледано, Македонија, иако секогаш била плодна почва за креирање уметност под „тешки“ услови, секогаш заостанувала зад другите југословенски земји во поглед на независниот филм, веројатно главно поради релативно малата културна средина, особено тешките услови за пронаоѓање на опрема за снимање филм, како и слабата достапност на ваквите светски практики на оваа територија. Првиот изблик на независен филм до осумдесеттите години ќе биде филмскиот аматеризам, со создавањето на „Академскиот кино клуб“, како и другите филмско-аматерски здруженија во земјата. Тука за првпат се чувствува таа творечка слобода, нерасипана од потребата за приближување до системските побарувања во периодот или, пак, умилкување на некоја политичка структура или движење. Обиди за избегнување на институционалната кинематографија, водена преку монополот на државната филмска продукција – „Вардар филм“, имаме со создавањето на неколкуте приватни продуцентски куќи, кои се одликуваат со поразличен пристап, како во продукцискиот процес, така и во темите што ги обработуваат, а и во начинот на нивно третирање. И тие филмови, на некој начин, се финансирани од државата, меѓутоа се создавани надвор од рамките на големата („мејџор“) продукција „Вардар филм“. Такви се неколкуте филмски дела на Филмската работна заедница (ФРЗ) формирана во 1968, потоа „Македонија филм“, Градски кина – Скопје и сл. Во дел од филмовите на овие продукции се чувствува слободниот дух, како и поголема доза критика на власта. Еден од позначајните филмови од овие продукции е филмот ВРЕМЕ БЕЗ ВОЈНА од 1969 година, во режија на Бранко Гапо. Тој е можеби и единствен македонски филм којшто влегува во таканаречениот југословенски „црн бран“, каде што се издвојуваат филмови со високо критичка содржина против актуелниот систем. Снимањето на овој филм веројатно би било невозможно доколку се работело преку државната продукција „Вардар филм“.

Своевиден процут, односно себепронаоѓање македонскиот независен филм добива во годините по распадет на Југославија, кога се губи речиси целосно монополот на државните продукции и се зголемува достапноста на нови технологии за снимање филмови со значително помали буџети. Кон средината на деведесеттите престанува да функционира државната продукција и финансирањето на филмовите се распоредува преку различни институции, телевизии и радиодифузни друштва. И во овој период се издвојуваат некои филмови со специфични пристапи, како содржински така и во фор-

мата и пристапот. Тука несомнено треба да се споменат алтернативните уметнички филмови на Драган Абјаниќ, Александар Станковски, Жанета Вангели и сл. Од овие филмови, посебно се издвојува експерименталниот трилер МАКЛАБАС, завршен во 1998 година, во режија на Ацо Станковски. Овој филм ги има најзначајните елементи на еден независен филм, овој пат надополнет со уметнички мотиви и авангарден пристап. Овде можеби првпат се употребува елементот „герила продукција“, или „арт-тероризам“, како што милува да го именува авторот, што подразбира искористување на сцени од реалноста и нивно пренесување како „лажно инсценирани“ елементи. Тоа е една од основите и на т.н. светска „po budget“ филмска продукција, односно користење на масовни собири, случки од реалноста како дел од филмската фабула. Овој принцип, несомнено близок до движењето „Догме 95“ – ќе биде користен во нискобуџетните, односно безбуџетните филмови во земјава и години подоцна, па и до ден-денес. Кога сме кај движењето „Догме“, мора да се спомене доста успешниот БОЛИ ЛИ?, познат како првата балканска „догма“ на Анета Лешниковска од 2007 година. Се работи за доста храбро првенче на оваа авторка, која немањето голем буџет го надоместува со лажно документарна форма, денес позната како „мокументаризам“, создавајќи филмско дело кое успешно ќе го прикаже тогашното современо Скопје низ бројни фестивали ши-



Плакат за филмот МАКЛАБАС

рум светот. И покрај тоа што овој филм не е целосно независен, односно е делумно финансиран од Министерството за култура (за постпродукција), сепак, неговиот принцип на работа е доволно „герилски“ за да се прикаже како пример за работа на независен филм...

Овој мал историски вовед, иако значаен за темата, во современото филмско творештво не игра значајна улога, од причина што со развојот на технологијата сосема се изместени принципите на снимање филмови воопшто, па оттука и потребите, односно резултатите од нив. Според еден дел од филмската теорија, филмот како филм престанува да постои со престанувањето на користењето на филмската лента во неговото создавање. Оваа констатација е и филолошки точна, односно во реалноста суштината постои во соодветната форма. Доколку формата се менува, тогаш пропорционално се очекува да се смени и суштината. Оттука, со менувањето

на формата на филмот, односно неговиот носач – филмската лента, се менува и неговата суштина, односно неговото постоење. Оттука и збунетоста и несогласувањето во филмската теорија и индустрија во позиционирањето на сегашниот филм во историски рамки. Според мојата лична теорија, дигитализацијата на филмот конечно донесува негово ослободување, суштинско и формативно, овозможувајќи филмско творештво без никакви пречки, како финансиски, така и временски. Сите ограничувања коишто ги создавало процесирањето на филмската лента сега се прескокнати, филмот може да го снима секој со скромен пристап до филмска опрема и се остава прилично слободен пат за слободно творештво. Ова е особено важно за независниот филм, односно со ова сите филмски автори коишто од финансиски или какви било други причини не се во можност да го искажат својот авторски талент сега можат тоа да го сторат, со малку сопствен влог и помош од скромна филмска екипа. Оваа практика во светски рамки веќе вродува со плод, односно и на најголемите светски филмски фестивали започнуваат да земаат награди филмови со скромни, или пак никакви буџети. За среќа, ова е случај и кај нас и достапноста до филмското творештво има создадено значителен број филмови коишто се значајни во многу аспекти, како поради својот интернационален успех, така и поради оригиналниот пристап којшто е поттик за наредните генерации истражувачи во филмското творештво. Во понатамошниот текст ќе се осврнам на неколку филма од последниве години кои оставија печат и се значајни во различни аспекти. Ќе се задржам на долгометражните играни филмови, бидејќи другите форми (кратки и документарни филмови) се веќе одамна достапни како независни дела и во суштина не бараат преголеми буџети за нивно комплетирање. Иако и тие, исто така, би можеле да бидат разгледани во некој нареден текст.

ДЕМОНОТ НА МАКСИМ – МАКСИМ ВО РЕЖИЈА НА КИРИЛ ТРАЈКОВСКИ

Еден од првите филмови, карактеристични за новата генерација независни дела е играниот филм МАКСИМ (2012), во режија и продукција на Кирил Трајковски. Се работи за исклучително интересно, но и комплексно филмско дело кое ги користи сите потребни технички, но и маркетиншки алатки за претставување кон младата публика. Имаме социјална драма, која по случај на околностите прераснува во психолошки трилер, служејќи се со мистиката и духовноста како заднина на заплетканата филмска фабула. Го следиме младиот Максим, кој откако ќе биде спасен од една река во Индија, започнува да ја раскажува својата животна приказна,



Плакат за филмот МАКСИМ

како дошол до ова неспецифично место и случките кои го доведоа до неговата незавидна ситуација. Приказната се враќа во Македонија, каде што го следи неговото детство, а потоа под закана заминува во Бугарија каде што треба да убие водач на една криминална група. Сите дејствија Максим ги презема под закрила на своето алтер его – демон кој се појавува во кризните моменти и го презема неговото тело. Поради замрзената ситуација, настаната под дејство на демонот тој ќе избега за Индија, каде што ќе се приклучи на една духовна комуна. На крајот приказната го враќа во Македонија, заедно со неговата девојка, која по низа чудни случајности излегува дека е неговата помала сестра. По ова осознавање, демонот на Максим сосема го презема неговото тело и тој завршува во санаториум. Неминовен е фактот дека МАКСИМ е едно интересно филмско дело. Во него се појавуваат редица познати ликови од скопскиот културен живот, како што се познатите рапери Слаткаристика, Тони Зен и други, што уште во почетокот создава извесна публика, претежно помлада, но и повозрасна, со оглед на духовната димензија и цврсто обработената трилер драма.

Како што споменав, се работи за доста комплексно филмско дело, со мноштво актери и локации, што во реални услови би побарувало огромни средства. Трајковски ова го прави со сопствен буџет и со соработка на негови пријатели и познаници, кои веруваат во проектот и во неговиот успех. А успехот неминовно е голем. Имено, филмот можеби не успева толку во уметничко-естетска смисла, односно јасен е фактот дека се работи за аматерски обид (во продукциска смисла), меѓутоа носи една димензија која пред неговото појавување не беше доволно присутна во македонската кинематографија, димензија на слободно дејствување, односно можност на најдобар начин еден автор да прикаже што може. А Кирил Трајковски може и се надевам дека во иднина ќе му се даде шанса за игран филм со некаков буџет, било институционален, или пак приватен.



Сцена од
филмот
МАКСИМ

ВОРХОЛИЈАНСКА ТРЕШ-МОНОТОНИЈА – ПОГЛЕД КОН ФИЛМОВИТЕ НА КИРЧО АРСОВСКИ

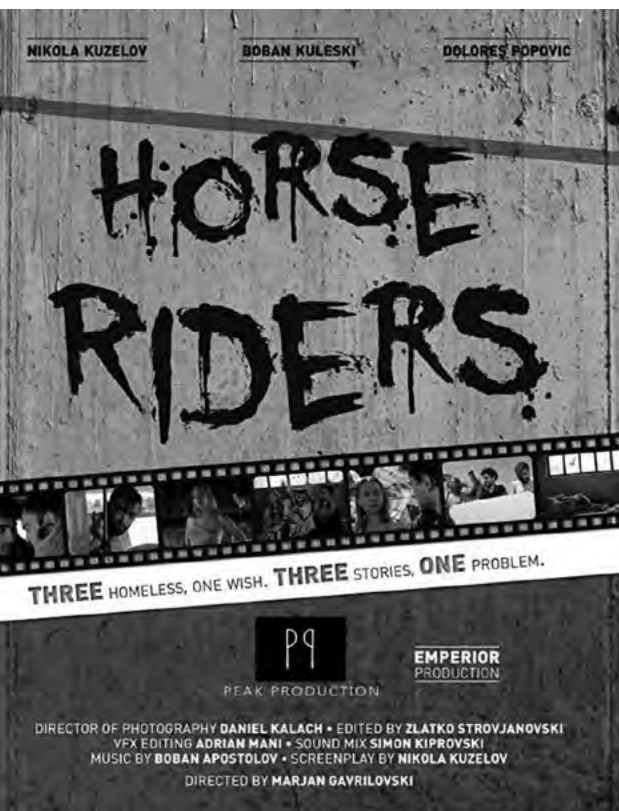
Доколку станува збор за вистински по budget филмови, без никакво реално финансирање, а со цврст став и фабула која најдиректно го критикува општеството, тоа се дефинитивно една серија филмови снимени од Кирчо Арсовски, музичар, писател, сликар и режисер. Станува збор за 3 филмски дела снимени во период од две години (2013 и 2014 година), кои се своевидни аудиовизуелен манифест за естетиката на грдото, гледано низ призмата на крајно луцидниот Кирчо Арсовски, познат во уметничките кругови како фронтмен на култниот рокенрол бенд Т.Б. Трачери. Арсовски уште во самиот почеток на своето мултимедијално уметничко творештво, храбро и без задршки, ги експлоатира темите кои често ги избегнуваат другите – ниските страсти, мрачните страни на грдите политичари, генерали, чиновници гледани низ призмата на некој невидлив антихерој, кој иако е исто така грешен, се гади од расипаното општество и презема активности за да го исчисти. Најдобар претставник на оваа идеја е неговиот прв филм НЕ ГИ САКАМ ВЕЛВЕТ АНДЕРГРАУНД (2013), љубовна трилер-драма за еден лик кој поради расипаноста на општеството, поради која ќе ја изгуби својата љубов, ќе ги преземе работите во свои раце и ќе почне да се одмаздува, односно да ги убива негативците, лошите симболи на гнилото општество. Како што ќе каже авторот, филмот претставува „комедија за пропаста на една осамена индивидуа во свет во кој, според неа, опстанокот и успехот не се можни без славење и принесување на жртви на култот на теророт и љубовта“. Иако снимен сосема аматерски, со лоша камера и аматерски снимен дијалог, сепак филмот



Плакат за
филмот НЕ ГИ
САКАМ ВЕЛВЕТ
АНДЕРГРАУНД

предизвика значаен интерес на неговата премиера, како и во понатамошното негово постоење, со неколку киноприкажувања на алтернативни фестивали во земјава. Сценариото и режијата се на Кирчо Арсовски, камерата и монтажата се на Оливер Митевски (кој ќе ги снима и монтира сите филмови на Арсовски), а глумат Кирчо Арсовски, Мона ди Кото и други пријатели на авторот. За овој филм, како и за другите два, Арсовски се повикува главно на американската авангардна кинематографија, на режисери од типот на Кен Расел, Џон Вотерс, Енди Ворхол и други авангардни филмации од шеесеттите и седумдесеттите години од минатиот век. Доколку се тргне настрана лошиот продукциски елемент во филмот, пристапот и идејата се чисто авангардни, со значителна доза цинизам и иронија, доста интелигентно поставени во едно филмско дело. Покрај овој филм, кратко време по него Арсовски ги снима и филмот ВЕЧЕР (2014) и УЦЕНУВАЧ (2014), исто така целовечерни филмови снимени без никаков буџет. ВЕЧЕР е поминималистички обид на Арсовски и во него се појавуваат тројца протагонисти - Горан Митиќ, Жарко Јовановиќ и Кирчо Арсовски.

Плакат за филмот ЈАВАЧИ НА КОЊИ



Во филмот, тројцата се сместени во една соба, јадат, пушат цигари и зборуваат за теми од светската поп култура, лични озборувања и слично. За него авторот ќе рече: „Филмот е за публика која не е во потрага по возбуда, авантури и слатки сништа“. Во УЦЕНУВАЧ, минимализмот е толку доминантен, што целата филмска фабула е сведена на приказ на главниот протагонист во својата соба, со купишта музика и книги, како води дијалог со карактер што не го гледаме со слика, туку само преку неговата сенка и неговиот чуден разговор со Арсовски. И покрај тоа што станува збор за повеќе експериментални филмови, без почитување на формалните филмски елементи, тие се значајни бидејќи претставуваат дела богати со информации за мрачните страни на филмската историја, искривените вредности на Холивуд од минатото, екстремноста на фашизмот и комунизмот и нивниот однос со (и кон) уметноста, како и спротивставеноста на гнилото општество кон навидум нормалниот човек, видени низ призмата на цинизмот и иронијата. Филмовите се снимени со лоша дигитална камера, што дава една андерграунд димензија која потсетува на авангардни нискобуџетни дела снимени на 8 и СУПЕР 8 мм филмска лента (филмови на Енди Ворхол, Дерек Џарман, Марк Пиро и други).

ИНДИ РАЈДЕР – ФИЛМОВИТЕ НА МАРЈАН ГАВРИЛОВСКИ

Еден од режисерите што на некој начин ја обележува категоријата независни филмации во земјава, како со својот талент, така и со специфичниот процес на снимање филмови, е Марјан Гавриловски. Тој уште од самиот почеток на своето творештво се обидува да избега од институционалните рамки и филмската школа ја завршува во Софија, исто како и Трајковски од погоре. Неговите студентски филмови изобилуваат со егзистенцијалистички теми, неретко психоаналитички, но и апсурдни. Неговиот прв игран филм ЈАВАЧИ НА КОЊИ (2017) ја покажува неговата тенденција за истражување на внатрешовечките пориви и нивното спротивставување со социјалниот елемент. Сценарист на филмот е Никола Кузелов, инаку долгогодишен соработник на Гавриловски, дипломиран актер и главен лик во повеќето негови филмови. Во ЈАВАЧИ НА КОЊИ тој го игра Алек, бездомник што живее под мост заедно со својот пријател Мапет, кој го игра актерот Бобан Кулески. Мапет е лице со посебни потреби и Алек се грижи за него секојдневно. Нивното секојдневје ќе го наруши појавата на енергичната Сара, млада девојка која бега од некои лоши ликови. Таа ќе им се придружи на двајцата чудни



Сцена од филмот ЈАВАЧИ НА КОЊИ

сопатници и тројцата ќе ги минуваат деновите преживувајќи, барајќи храна и засолниште, забавувајќи се и возејќи се со колички и слично. Филмот завршува драматично и прилично песимистички, со умирање на Мапет и разделба на Алек и Сара. Овој песимизам е присутен во дел од претходното творештво на Гавриловски, за во скоро време да биде заменет со покомични елементи, експлоати-

рајќи исто така карактери од маргините на општеството, меѓутоа следејќи ја нивната трансформација кон позитивни, или барем општествено прифатливи ликови. Новите тенденции се надоврзуваат на црните комедии од југословенскиот црн бран, со максимално, дури и стриповско нагласување на стереотипите, но секогаш со доза реализам, за да се нагласат маните и доблестите на маргиналните



Сцена од филмот ЈАВАЧИ НА КОЊИ



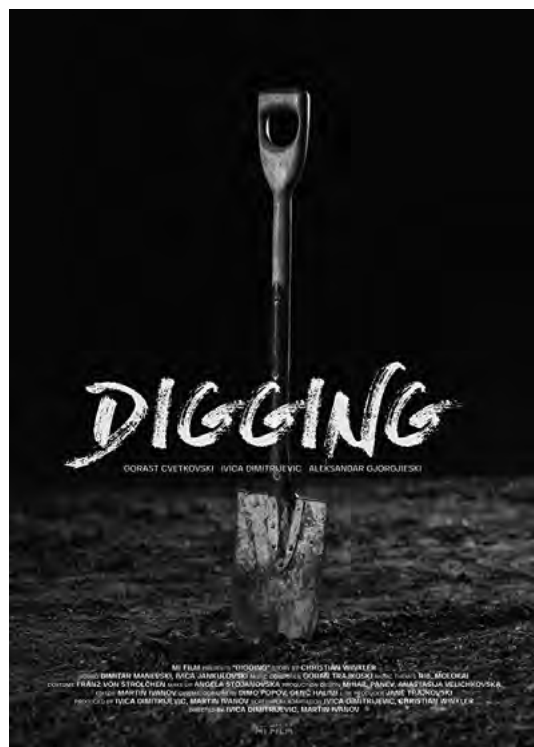
Марјан Гавриловски

заедници, спротивставени со современата глобализација.

Таков е неговиот последен филм, кој е во фаза на постпродукција **TE DUA ЖИМИ МЕНЕ**, во кој гледаме тројца прилично негативни ликови кои по една бурна ноќ, не сакајќи, ќе купат невеста од Албанија. Приказната ги прикажува часовите по осознавањето за нивната „случајна“ трансакција и нивно патување назад во Албанија, каде што ќе сакаат да ја вратат купената невеста и да си ги вратат парите. Иако сè уште во фаза на постпродукција, филмот е значаен по користењето на голем број локации, бројна актерска екипа, професионална опрема за снимање, како и продукциски алатки карактеристични за поскап филм, а станува збор за самофинансирано филмско дело, снимено со личен буџет, in kind учество, како и копродукциска соработка, што е принцип којшто треба да се следи, бидејќи овозможува повисоко ниво на квалитет, а поттикнува вмрежување и соработка со сервис од неколку продукции, кои подоцна би добивале процент од евентуалната заработка. Ова е и основата на одделувањето на независниот филм од институционалниот и доколку се разврати на ниво на држава, или пак пошироко, може да придонесе до квантитативно зголемување на филмското творештво, а со тоа и до зголемување на квалитетот на националната филмска продукција. **ЈАВАЧИ НА КОЊИ** ќе земе учество на петнаесетина интернационални фестивали, а ќе се закити и со неколку награди, меѓу кои и најдобар филм на Интернационалната селекција на Интернационалниот филмски фестивал Фем фест (Fam Fest International Film Festival) во Северна Каролина 2018, како и најдобар филм на Интернационалниот филмски фестивал ЈАЛА (YALA International Film Festival) во Непал.

ИНДИ КАКО МАНИФЕСТ – ФИЛМОВИТЕ НА „МИ ФИЛМ“ (Ивица Димитриевиќ и Мартин Иванов)

Доколку кај Кирчо Арсовски филмот е медиум за искажување на грдото во светот, кај Гавриловски е барање на патот на испување, независниот филм како манифест за независност, непокор, анархија се јавува во творештвото на дуото Мартин Иванов и Ивица Димитриевиќ. И двајцата се професионални филмации, едниот успешен глумец вработен во МНТ, а другиот монтажер/сценарист, прилично активни во високобуџетната филмска/театарска индустрија, но кај двајцата тлее поривот за снимање филмови надвор од системот, надвор од правилата поставени од него и ограничувањата што тој ги носи. Првиот нивни долгометражен филм е **КОПАЊЕ** (2017), снимен според истоимениот драмски текст од германскиот драматург Кристијан Винклер. Филмот претставува сурова приказна за двајца пријатели кои се наоѓаат по долги години разделеност и започнуваат да копаат бунар. За време на копањето, тие ќе ги извадат и причините поради кои биле разделени толку долго време. Продукциски овој филм е направен без буџет, со доброволно учество



Плакат за филмот КОПАЊЕ

на актерската и техничката екипа. Снимен е во седум дена, Ивица Димитриевиќ е еден од режисерите, како и еден од главните ликови, заедно со Гораст Цветковски. Мартин Иванов е исто така режисер, а директори на фотографија се Димо Попов и Генц Халими.

По солидниот успех на овој филм, во 2020 година тие го завршуваат и својот втор филм ТМ. Иако хронолошки започнат пред КОПАЊЕ, минатата година конечно успеваат да го завршат и да го презентираат на македонската публика. Филмот ја имаше премиерата на отворањето на третото издание на Бич филм фестивал во Охрид, а оттогаш има широка кинодистрибуција низ земјава, но и богат фестивалски живот надвор од неа. За разлика од КОПАЊЕ, кој дисецираше лични односи помеѓу главните ликови, ТМ е филм за индиферентноста на општеството кон човекот, кој иако живее солидно, не успева да се пронајде во оваа реалност и ќе се обиде да избега во друга, мината. И покрај тоа што авторите го претставуваат филмот како доку-фикција, сепак неизбежен елемент е неговата научнофантастична нишка, што го одделува од другите филмови во земјава и го доближува до некои слични независни СФ филмски остварувања од САД, како што се: ДРУГА ЗЕМЈА (Another Earth) на Мајк Кахил, ПРАЈМЕР (Primer) на Шејн Карут, како и БЕЗБЕДНОСТА НЕ Е ГАРАНТИРАНА (Safety Not Guaranteed) на Колин Треворов. Последниот е и директна инспирација за ТМ, ја експлоатира истата тема, односно е за личност што си бара сопатник за патување низ времето. И покрај сличностите, причините за патувањето низ времето кај ТМ се различни, односно глав-

ниот лик (игран од Димитриевиќ) живее во свет во кој не се пронаоѓа, и покрај успешната работа и стабилна љубовна врска. Наместо да дозволи целосно да падне во анксиозност и депресија, тој решава да се повлече во селото кај што живеел како мал пред да починат неговите родители и да се обиде да ја стави во функција временската машина, недовршен проект на неговиот татко. Веројатно е дека тој сака да се врати назад во времето пред неговите родители да загинат во сообраќајна несреќа, за да го продолжи животот во минатото кое за него е најсреќно. И овој филм е снимен со нула средства, врз база на пријателство и верба во проектот, што е еден од главните покренувачи на идејата за безбучетен филм. Филмот има бројни фестивалски прикажувања во и надвор од земјава, на некои има земено и главни награди, како што се: најдобар странски филм на Акорд сине фест (Accord Cine Fest), најдобар филм и најдобра женска улога на Глобалното месечно онлајн филмско натпреварување (Global Monthly Online Film Competition) и сл.

СУРОВА ЕНЕРГИЈА – КАДЕ СЕ ПАРИТЕ НА ВЛАДИМИР ПЕТРОВСКИ-КАРТЕР

Кога сме кај „рокерски“ филмови, треба да се спомене и независниот филм КАДЕ СЕ ПАРИТЕ (2015), во режија и продукција на Владимир Петровски-Картер. Се работи за урбана приказна, која се случува во Скопје во која се прикажани двајца пријатели кои за да развијат сомнителен бизнис, ќе позајмат пари од лихвар. По низа случајности, тие ќе ги изгубат тие



Плакат за филмот
КАДЕ СЕ ПАРИТЕ



Плакат за филмот ТМ



Сцена од филмот ТМ

пари и започнува борбата за нивно враќање и избегнување на криминалците. Идејата зад овој филм е строго „андерграунд“, што и се очекува со оглед на музичката заднина на авторот, Картер, познат како фронтмен на култните бендови Александар Македонски и Бадмингтонс. Во него се појавуваат низа урбани ликови кои го обележуваат андерграундот на Скопје, кои даваат извесна тежина и будат интерес за ваков филм, кој во суштина не кажува ништо ново или посебно, туку е изблик на суровата енергија на авторот и протагонистите во него. Во него за последен пат се појавува и покојниот Васил Шишков, што е уште еднаш показател за неговото значење, покрај фактот што е филм снимен со скромен буџет без учество на национални фондови и сл.



Плакат за филмот ЕМА

МИРИСА НА ТИНЕЈЏЕРСКИ ДУХ – ФИЛМОВИ НА МАРТИН ЧИЧОВСКИ

Она што е интересно во поглед на независниот филм, што е и негова основна идеја, е сè поголемиот интерес на младите да создаваат филмски дела во овој манир. И тоа не само млади кои на некој начин се поврзани со филмската уметност (студенти на филмски академии и сл.) туку и средношколци, па дури и основци кои користејќи ја достапноста на технологијата се одлучуваат да создадат филмско дело. Еден интересен претставник од оваа генерација филмации е Мартин Чичовски, средношколец кој на 15-годишна возраст го завршува својот прв долгометражен филм ЕМА кој зборува за проблемите на децата од својата генерација, центриран околу ликот на Ема, која ја игра Ангела Спировска, изгубена во светот на дрогата и нејзината борба да излезе, помогната од својот најдобар пријател. Филмот е интересен од повеќе аспекти, особено од историско-естетски аспект, гледајќи како се развива нова генерација филмации кои филмската уметност ја изучуваат речиси целосно онлајн и од високобуџетни филмови, за разлика од постарите генерации, кои творат речиси секогаш под директно влијание на некој значаен режисер, или специфично филмско движење од историјата на филмот. Во случајов се работи за сурово гледање на филмското творештво, неоптоварено од класична филмска граматика или семантика, давајќи сосема солиден резултат, гледлив филм веројатно многу привлечен за современите интернет генерации. Мартин Чичовски продолжува да снима филмови, годинава го заврши својот втор долгометражен филм ДРУГАТА СТРАНА (2021), како и серија во пет епизоди ТРЕМОР, исто така експлоатирајќи теми од проблемите на младите во современото живеење.



Мартин Чичовски

МЕРИЛО ЗА ТАЛЕНТ? – МЕСТОТО НА НЕЗАВИСНИОТ ФИЛМ ВО ОПШТЕСТВОТО

По ова кратко согледување на македонскиот независен филм од последнава декада, може да заклучиме дека филмската уметност во земјава полесно сигурно успева да се оттргне од институционалните бариери и конечно започнува да се создава чиста филмска идеја, која може доста силно да дејствува критички кон општеството или политичките констелации. Евидентно е дека најголем дел од авторите што творат ваков вид филм се претежно урбани ликови кои доаѓаат од различни творечки целини и речиси никогаш не се поврзани со класичното филмско/драмско образование. Авангардниот дух доаѓа од нивната заднина во алтернативната култура, дали како музичари, уметници или, пак, како млади претставници на новото слободно културно милје. Она што доаѓа како потреба од појавата на овие движења е нивно меѓусебно организирање во некој вид движење, кое би дејствувало врз носителите на одлуки во однос на начинот на поддршка на независната филмска култура. Постојат земји што имаат развиено системи за систематизирана поддршка на нискобуџетното (независно) филмско творештво, што придонесува за полесно оценување на квалитетот на авторите, нивната способност за раскажување „долгометражна“ приказна, како и директно запознавање со сите

продукциски фази и алатки, ракување со техниката за снимање и слично. Една државна агенција или филмски фонд би биле поуверени во давањето средства на режисер, или продукција што има успешно да сними долгометражен филм со мал буџет, знаејќи дека тој автор успеал да помине низ низа тешкотии за да го сними тој нискобуџетен филм. Покрај ова значење, независниот филм има силен импакт врз развојот на независната критичка мисла. Во минатото секогаш авангардната кинематографија била силен критикувач на лошите државни политики, почнувајќи уште од движењето ДАДА, па преку киното „Андерграунд“ во 60-тите во САД, „Новиот бран“ во европскиот филм, „Новиот Холивуд“ и сл. Кај нас, за жал, тие изблици на критичка мисла се многу мали, дури и незначителни – и се поле што треба да се продлабочува и поддржува, ако не институционално, тогаш со личен ангажман и поддршка на независниот филм преку разни методи, купување билети, микроспонзорства, рекламирање и слично. Во секој случај, горенаведените примери покажуваат дека ситуацијата е поместена од мртва точка и охрабрува дека овој мал број независни филмови ќе инспирира некоја подоцнежна генерација која ќе ги користи нивните основи за развој на голема независна филмска сцена во земјава, ослободена од потребата да се придржува до институционалните норми.

АНИМИРАНИОТ ФИЛМ ВО МАКЕДОНИЈА: ЧЕКАЈКИ ЈА НОВАТА ПРОДУКЦИСКА И АВТОРСКА ПРОЛЕТ

- за анимираниот филм во македонската
филмска продукција -

Почетоците на организираната филмска продукција во Македонија датираат од 1947, со формирањето на државната продуцентска куќа „Вардар филм“ во главниот град Скопје, долги години единствен продуцент во Македонија. Почетокот на македонската играна филмска продукција е во 1952 година, со ФРОСИ-НА на Воислав Нановиќ.

По успешното совладување на организациските и жанровските предизвици во краткотражните и долгометражните документарни и играни продукции, на почетокот на 70-тите години од минатиот век е создаден и првиот македонски анимиран филм, ЕМБРИО No.M („Ембри он No.M“, 1971) на Петар Глигоровски, чиј наслов не случајно асоцира и на земјата на неговото потекло.

Појавата и пробивот на македонските филмски аниматори, во комплексот на ексјугословенската кинематографија, се врзани за успехот и популарноста на Загребската школа на анимиран филм во светот од крајот на 50-тите до почетокот на 60-тите. Првите македонски аниматори, по занимавањето со карикатурата, поминуваат извесен период на специјализација во Загреб, под менторство на нејзините големи мајстори.

Во 70-тите се формира Студиото за анимиран филм во „Вардар филм“. Авторите Глигоровски, Дарко Марковиќ, Боро Пејчинов, Делчо Михајлов и другите го етаблираат македонскиот анимиран филм, освојуваат награди на престижните фестивали со своите остварувања.

Со политичко-економската и организациската транзиција од почетокот на 90-тите, активноста на „Вардар филм“ стагнира, а со тоа и работата на Студиото за анимиран филм, кое полека замира. Либерализацијата на продукцијата и достапноста на модерните технологии не ја подобрија сликата на македонскиот анимиран филм на почетокот на новиот век. Во балканскиот регион и пошироко веќе и не може да стане збор за национални кинематографии какви што познавме во минатиот XX век, па и аниматорите во Македонија се „осудени“ на ко-продукциски проекти. Потенцијал за нови успеси на македонската анимација треба да се бара меѓу имињата на Гоце Цветановски, Крсте Господиновски, Жарко Иванов, Вук Митевски, Иван Ивановски...

Има една сцена во РЕГТАЈМ („Ragtime“, 1981) на Милош Форман, според романот на Е. Л. Докторов и по сценарио на Мајкл Велер, кога сиромашниот Евреин од њујоршкиот Бронкс по секојдневната битка за некоја ситна пара на улиците се враќа дома. Пред трошната зграда го пречекуваат гласните озборувања на старите сосетки, кои му покажуваат кон неговиот стан. Мажот влегува дома како фурија, ја затекнува сопругата со љубовник. По кратката турканица со љубовникот, кого го истерува надвор, мажот не дига рака на жената, туку нешто пострашно според еврејските обичаи: кине дел од својата кошула. Жената е во поголем очај отколку да изела тежок ќотек, бидејќи тој потег на мажот значи само едно – таа е мртва за него, засекогаш.

Мажот ја зема ќеркичката в раце, излегува од зградата, се качуваат на трамвај, потоа на друг, па на воз... и стигнуваат во Лос Анџелес, поточно во подножјето на брдото на кое неколку децении подоцна ќе осамне натписот Холивуд. За време на целото патување, за да ја смири ќеркичката – сведок на страшната семејна расправија – во едно блокче ѝ црта некои ликови. И кога листовите на блокчето ќе се пуштат со потребната умерена брзина меѓу прстите, ликовите што се нацртани „оживуваат“ како да гледаме филм. Анимирани филм. Ликот за кој говориме подоцна го гледаме како еден од првите можли на тоа што изминативе 100 години го нарекуваме холивудска филмска индустрија.

Оваа сцена на големиот синеаст Милош Форман веројатно е најпластична илустрација за тоа како може да настане анимиран филм. И колку и да изгледа банално, во неа се крие првата „лекција“ за тоа што е анимиран филм. Парафразирајќи една политичка максима дека „ако не се држиме заедно, ќе висиме одделно“, може да кажеме дека секое квадратче цртеж може да биде стрип; кога, пак, сите тие квадратчиња ќе ги придвижиме, добиваме филм, подвижни слики (motion pictures).

ПОЧЕТОЦИТЕ НА ОРГАНИЗИРАНАТА ФИЛМСКА ПРОДУКЦИЈА ВО МАКЕДОНИЈА

Патеката по која се движел македонскиот анимиран филм на неговите почетоци не била толку долга, од Њујорк до Холивуд, како во романтичната претстава во РЕГТАЈМ, туку од Скопје до Загреб: тоа се некои 600 километри воздушна линија.

Како дел од некогашната југословенска кинематографија, македонските автори ја имале можноста – а во отсуство на класични филмски образовни институции и школи, би рекле и нужноста – да учат од поуспешните колеги, најчесто од Загреб и од Бел-

град. Тоа било случај и со подемот во играниот жанр, а единствен исклучок би можел да биде документаризмот, со пионерски чекори пред Втората светска војна на браќата Јанак и Милтон Манак и Арсениј Јовков (МАКЕДОНИЈА ВО СЛИКИ).

Раѓањето на македонската кинематографија е поврзано со државната продуцентска кука „Вардар филм“, основана во 1947 година во главниот град Скопје, долги години единствен продуцент во Македонија, сè до појавата на Филмските работни заедници во 60-тите години од минатиот век, кои претставувале еден вид групи автори кои снимале филмови, повторно со државни финансиски средства. Почетокот на македонскиот игран филм е во 1952 година, со ФРОСИНА на Воислав Нановиќ, кој веќе бил искусен режисер од Белград (инаку, по потекло од Македонија).

По успешното совладување на организациските и жанровските предизвици во краткотражните и долгометражните документарни и играни продукции, почетокот на 70-тите години од минатиот век е во знак и на тој „мал голем“ успех наречен прв македонски анимиран филм. И говориме исклучиво за краткотражната анимирана продукција, бидејќи досега македонската кинематографија сè уште нема продуцирано долгометражен анимиран филм. Но, за тоа подоцна...

Можеби ќе изгледа blasphemично од аспект на ортодоксната верба во естетичките категории, но дали отсуството на јазикот како говор во анимиран филм им дал силен ветар во едрата на македонските аниматори? Македонските автори во играниот филм секогаш се судирале со краткиот „досег“ на македонскиот јазик до поширока публика, дури и во рамките на некогашниот југословенски културен простор (македонската популација во неко-



„Вардар филм“

гашна Социјалистичка Федеративна Република Југославија сочинувала околу 8 %).

Затоа можеби универзалните изразни можности на анимацијата биле толку погодни за групата автори кои во 70-тите години создаде сопствен израз, препознаен во светот, кој доаѓа од Студиото за анимиран филм во „Вардар филм“.

Главните белези на македонската анимирана продукција се карикатуралната гег-анимација, графичко-сликарскиот израз и предметната анимација. Не случајно, бидејќи авторите од пионерскиот период на македонскиот анимиран филм по образование најчесто биле сликари и архитекти, а по вокација карикатуристи. Тематиката и структурирање на анимацијата се специфичен одраз на духот на своето време, во кое се креирани насловите од македонската анимацииска продукција.

Краткиот преглед на таа своевидна „скопска школа на анимација“ завршува, за жал, кон крајот на 80-тите години. Со промената на продукцискиот модел во македонската кинематографија, која траеше мачно и долго, државниот продуцент „Вардар филм“ постои само симболично (како национална установа „Филмски центар Вардар филм Македонија – Скопје“, чии услуги ретко кој ги користи поради застареноста на постојната техника), а филмот во Македонија се финансира преку Агенцијата за филм.

ВЛИЈАНИЕТО НА ЗАГРЕПСКАТА ШКОЛА НА АНИМИРАН ФИЛМ

Појавата и пробивот на македонските филмски аниматори, во комплексот на ексјугословенската кинематографија, се поврзани со успехот и популарноста на Загребската школа на анимиран филм. Големите успех и популарност на оваа школа во светот им даваат силен импулс на првите чекори на анимацијата во Македонија, па првите аниматори, по занимавањето со карикатурата, поминуваат извесен период на специјализација во Загреб, под менторство на нејзините големи мајстори.

Загребската школа на цртаниот филм од крајот на 50-тите до почетокот на 60-тите го прави модернистичкиот исчекор во анимираниот филм, опфаќа 17 автори, а нејзиниот опус до крајот на 80-тите брои околу 400 наслови. Оваа школа во тој период станува заштитен знак на ексјугословенската кинематографија, сè до појавата на „црниот бран“ во 60-тите.

Перјаници на Загребската школа се Душан Вукотик, Ватрослав Мимица и Владимир Кристл: пр-

виот во низата сигурно е најславен по добивањето на „Оскар“ за анимираниот филм СУРОГАТ („The Substitute“) во 1962 година, прв неамерикански анимиран филм со таа награда. Наградите и признанијата што ги добиваа филмовите произлезени од оваа школа на анимиран филм ѝ донесоа култен статус во анимираниот филм.

Филмскиот критичар и историчар Роналд Холовеј (Ronald Holloway) во книгата „З е за Загреб“ („Z is for Zagreb“) тој период од Загребската школа го нарекува нејзино „златно доба“. Холовеј, американски филмски критичар кој живееше во Берлин и беше одличен познавач на националните кинематографии на тлото на некогашна Југославија, особено на македонската: во 1997 година Кинотеката на Македонија ја издаде неговата историографска студија „Македонскиот филм“ („Macedonian Film“) на англиски јазик.

Но, да го издвоиме тука Ватрослав Мимица како можеби битна алка меѓу Загребската школа на цртаниот филм и формирањето на иницијалната група аниматори во Македонија. Мимица, еден од ретките аниматори во светот што не бил цртач, го остварува првиот успех на Загребската школа со филмот CAMEЦ („The Loner“/„Samac“) од 1959, освојувајќи Гран-при на престижното Венециско биенале и за своите анимирани филмови има добиено награди на фестивалите во Венеција, Бергамо, Оберхаузен, Пула, Белград и др. Мимица е редок случај на автор во светот на филмот кој направил завидна кариера и во играниот и во анимираниот филм. Друг таков случај е Валеријан Боровчик (Walerian Borowczyk) од Полска; можеби е интересно што двајцата се вршници и во ист период, кон крајот на 50-тите, го започнале својот анимиран опус.

Инаку, Мимица ја започнал филмската кариера во играниот жанр, а за својата работа неколкупати на Фестивалот на југословенскиот игран филм во Пула е добитник на наградите „Златна“ и „Сребрена арена“, а за сценариото на македонскиот игран филм, партизанскиот воен спектакл МАКЕДОНСКИ-ОТ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ (1971), во негова режија, на истиот фестивал е добитник на „Златна арена“ за најдобро сценарио.

МАКЕДОНСКИТЕ ПИОНЕРИ НА ФИЛМСКАТА АНИМАЦИЈА

Автор на првиот македонски краток анимиран филм е **Петар Глигоровски** (Скопје, 1938 – Скопје, 1995), сликар, аниматор, стрип-цртач и режисер, а насловот EMBRIO No.M („Ембрион No.M“, 1971) не-

случајно асоцира и на земјата на неговото потекло. Во неговата филмографија составена од насловите ФЕНИКС (1976); АДАМ (1977); УФО (1980), А (1985); историчарот на филмот Георги Василевски наоѓа „... лиризам на ликовната анимација и пластика на неговиот цртеж, што е доведена до визуелно совршенство. Во подоцната фаза ќе прибегне и кон употреба на документарни снимки“ („Историја на филмот, книга III“, Кинотека на Македонија, Скопје, 2003).

Петар Глигоровски, по школувањето на Академијата за ликовни уметности во Белград, специјализирал анимација во Загреб – таа креативна врска со Загребската филмска школа – и во средината на 60-тите години за Телевизија Скопје (денес Македонска радио-телевизија) реализирал повеќе анимирани емисии за деца. Користејќи сложена техника на изведување, неговите анимирани филмови подоцна вклучуваат и документарни секвенци. Наградуван е на фестивалите во Белград, Оберхаузен, Берлин, Анеси и Њујорк и историјата го памети како предводник на македонската современа анимација (Каталог на македонски филмови – Кинотека на Македонија).

Дарко Марковиќ (Скопје, 1940 – Скопје, 2016), карикатурист, сатиричар, филмски режисер, сценарист и сценограф, аниматор, стрип-цртач, илустратор и дизајнер, спаѓа меѓу најплодните автори во анимацијата, со серија филмови карактерични според карикатуралната и сатиричната содржина, што се должи на неговиот долгогодишен ангажман како карикатурист во печатените и телевизиските медиуми.

Архитект по образование, во 1972 година специјализира анимирани филм во Загреб, под менторство на оскаровецот Душан Вукотиќ. Професионалната кариера ја започнува најпрвин како карикатурист во 1960 година, работејќи за повеќе весници и списанија во Македонија и поранешна Југославија; во 70-тите е главен уредник на хумористично-сатиричното списание „Остен“ и директор на Светската галерија на карикатури во Скопје.

Со филм активно се занимава од 1975 кога се вработува во „Вардар филм“, отворајќи го Студиото за анимирани филм. Потоа работи како слободен уметник, а во 1983 е назначен за професор на Факултетот за уметност во Скопје по предметот анимирани филм. Паралелно работи како главен уредник на културно-уметничката програма во Телевизија Скопје (Македонска радио-телевизија). Во периодот од 1988 до 1995 живее и работи во Лондон, а потоа се враќа во Македонија. За своите карика-

тури и анимирани филмови, има добиено над триесет награди и признанија.

Неговите кратки анимирани филмови ГРАНИЦА („Border“, 1976), СТОП („Stop“, 1976); РАКА („Hand“, 1980), ФЕСТИВАЛ („Festival“, 1982), ФОТЕЛЈА („Armchair“, 1983), ФАСАДА („Facade“, 1996)... се наградувани на фестивалите во Порторож, Белград, Оберхаузен, Монтре, Билбао, Краков, Драма...

Во филмовите, пак, на **Боро Пејчинов** (Баница, Грција, 1942 – Скопје, 2011), карактеристична е предметната анимација. Пејчинов е карикатурист, сатиричар, филмски режисер, сценарист, сценограф, аниматор, стрип-цртач, илустратор и дизајнер. Во 1961 година се запишува на Архитектонскиот факултет во Скопје. Кон крајот на 60-тите и почетокот на 70-тите работи како карикатурист-илустратор и новинар, а во 1972 година заминува на студиски престој во Загреб филм во Загребската школа за анимирани филм, под менторство на Душан Вукотиќ. Работи во продуцентската куќа „Вардар филм“, во Студиото за анимирани филм, како карикатурист и илустратор, а потоа и како режисер, сценарист и сценограф на анимирани филмови.

Неговите филмови, меѓу кои и БЛИЖНИ НАШИ („Our Intimate“, 1977), ОТПОР („A Resistance“, 1978), РАСТЕЊЕ („Growing Up“, 1978), се наградувани на фестивалите во Белград, Анеси, Краков, Оберхаузен...

Историчарите на македонскиот филм особено го истакнуваат ОТПОР („A Resistance“), означувајќи го како антологиски во предметната анимација. „Тоа е ремек-дело на македонската анимација, една неконвенционална, метафорична приказна за непокорот“, пишува филмологот Атанас Чупоски во списанието „Кинопис“ бр. 41-42, 2011-2012. Филмот е работен со анимација на домашен алат (чекан, клешти, шајки). Едната од шајките никако не влегува во дрвото, не може да се закова, и тоа асоцира на достоинството, издржливоста, непоколебливоста.

Делчо Михајлов (Скопје, 27.11.1947 – Скопје, 16.7.2010) е карикатурист, филмски режисер, сценарист и сценограф, аниматор, илустратор и дизајнер. По образование архитект, објавува карикатури од 1961 година во македонските весници, но и во странство и учествува на бројни конкурси, изложби и фестивали. Од 1975 до 1984 работи во Студиото за анимирани филм на продуцентската куќа „Вардар филм – Скопје“, каде што дебитира како автор на анимирани филм во 1975 (ХОМО ЕКРАНИКУС/„Номо Ekranihus“), а од 1985 започнува да работи и на графички дизајн. Објавил две книги карикатури

„Зошто не“ и монографијата „Делчо Михајлов“. Во периодот 1994/96 е и претседател на ДФРМ (Друштвото на филмските работници на Македонија), а во периодот 1995-2000 е директор на Интернационалниот фестивал на филмска камера „Браќа Манаки“ во Битола.

Михајлов е иницијатор и организатор на Првата самостојна ретроспектива на македонската анимација, во рамките на Светскиот фестивал на анимирани филмови во Загреб, 1995 и еден од иницијаторите и основачите за приемот на македонските аниматори во Меѓународната аниматорска асоцијација АСИФА. Учествовал на голем број изложби на карикатура, како и на филмски фестивали на краткометражни филмови. Добитник е на повеќе награди и признанија од областа на карикатурата. Во 1994 година ја доби највисоката државна награда „11 Октомври“, по повод 30 години творечка дејност на полето на карикатурата, а меѓу наградите за анимација се истакнува таа од 1979 на Филмскиот фестивал во Бордигера (Италија) за ХОМО ЕКРАНИКУС. Други позначајни наслови во опусот на Михајлов се ХОМО ДОГМАТИКУС („Homo Dogmatikus“, 1985), УСПЕХ („Success“, 1978) и АФИРМАЦИЈА („Affirmation“, 1982).

Секако дека и **Афродита Марковиќ** (Охрид, 1945 – Скопје, 2016) е дел од успешната приказна на скопското Студио за анимиран филм. Исто така архитект по образование, по краткото искуство и како професор во средно училиште и како дизајнер за внатрешно уредување, од 1975 година професионално работи во продуцентската куќа „Вардар филм“. Сопруга на Дарко Марковиќ, со кого работи неколку остварувања во тандем, од 1989 до 1995 година живеат во Лондон каде што работат во областа на филмот. По враќањето дома е продуцент во Студиото на анимирани филмови на „Вардар филм“.

Меѓу нејзините најуспешни филмови спаѓаат АПАРТМАН („Apartment“, 1987), наградуван на југословенските фестивали за анимиран филм и НАЈТЕШКОТО („The Hardest“, 1988).

Од Студиото за анимиран филм – најпрвин кадејќи се како соработници на старите мајстори – произлегуваат и уште неколку автори. Мирослав Грчев (1955) со филмовите ЦРНО ЗНАМЕ („The Black Flag“, 1980) и ПАРАБОЛА („The Parabola“, 1980); и Славољуб Игњатовиќ (1945) со филмовите ЛУДА ПТИЦА („A Wild Bird“, 1979) и ДЕМАГОГ („Demagogue“, 1982), добитник на награда токму на Загребскиот фестивал на анимиран филм.

Треба да се споменат и помладите соработници на филмовите од Студиото за анимиран филм, кои

успеаја да направат и свои авторски филмови, како Тонкица Митровска со КРАЈ („The end“, 1995) и Мице Јанкуловски со ПОВЛЕЧИ – ПОТЕГНИ („Tough“, 1978).

Но, за жал, откако замира активноста на Студиото за анимиран филм поради транзицијата на филмската продукција во Македонија по независноста на почетокот на 90-тите, така и овие талентирани автори се пренасочуваат главно кон графичкиот дизајн.

НОВАТА ПРОЛЕТ НА МАКЕДОНСКАТА АНИМАЦИЈА НИКАКО ДА ДОЈДЕ?

Дали либерализацијата на продукцијата и достапноста на модерните технологии ја подобрија сликата на македонскиот анимиран филм денес? Хммм, тешко, многу тешко...

Во XXI век веројатно нема да се повтори скопската анимирана школа во некоја нова форма, бидејќи продукциските услови во Македонија и светот денес се сосема поинакви. Во балканскиот регион и пошироко, веќе и не може да стане збор за национални кинематографии какви што познававме во минатиот XX век: оттаму, и аниматорите во Македонија се „осудени“ на копродукциски проекти. Дали и како ќе се снајдат во новите констелации, останува да видиме.

За пионерската аниматорска школа во Македонија важеше правилото дека нејзините автори, главно сликари и архитекти по образование, доаѓаа од тогаш агилните сцени на стрип и карикатури. Денес можеме да нотираме дека стрип и карикатура сцената во Македонија е прилично замрзена, без континуитет и само со спорадични остварувања на неколку автори.

Но, да видиме кои се новите надежни автори на македонската анимација?

По формирањето на Агенцијата за филм во 2007, анимираната продукција повторно бележи извесен пораст. Но, има години кога анимираната продукција не забележала ниту еден наслов, а неколку години резултирале со по 3-4 наслови.

Во 2009 се појавува анимираниот краток филм ВНАТРЕ („Inside“) на Иван Ивановски, закитен со награда на фестивалот „Астерфест“ во Струмица и наредниот период прикажан на престижните фестивали во Кошице, Детроит, Марибор, Адана, Сараево...

Во 2010 се појавува ВИСТИНСКАТА ПРИКАЗНА ЗА ХАНСЕЛ И ГРЕТЕЛ („Hansel & Gretel: True Story“) на Гоце Цветановски, со награди на фестивалите „Астерфест“ во Струмица и „Балканима“ во Белград и учество на фестивалите во Париз, Вроцлав, Мичиген, Рио де Жанеиро...



ОТПОР на Боро Пејчинов



**ХОМО
ДОГМАТИКУС
на Делчо
Михајлов**



**ГОТЛИБ на Крсте
Господиновски**



**ВИСТИНСКАТА
ПРИКАЗНА
ЗА ХАНСЕЛ И
ГРЕТЕЛ на Гоце
Цветановски**



**АПАРТМАН на
Афродита
Марковиќ**



**ЕМБРИО No.M на
Петар Глигоровски**



АЛЕРИК на Вук Митевски



**КРУЖНО ПАТУВАЊЕ НА МОНАХОТ
на Жарко Иванов**



ВНАТРЕ на Иван Ивановски

Во 2013 се појавуваат КРУЖНОТО ПАТУВАЊЕ НА СЕНКАТА („Round Trip“) на Жарко Иванов, со учество и награди на фестивалите во Струмица („Астерфест“), Белград, Подградец; и АЛЕРИК („Alerik“) на Вук Митевски учествуваше на фестивалите во Сараево, Трст, Турција, Бугарија, Франција, а подоцна го креираше и ЕДНА/МОМЧЕТО СО СКИНАТ ЧОРАП ВО ДЕСНАТА РАКА...

Во последниве години Митевски повеќе е ангажиран и остварен како продукциски дизајнер и уметнички директор во филмовите на неговите сестри Митевски, Лабина (актерка и продуцент) и Телона (режисер): ГОСПОД ПОСТОИ, СЕ ВИКА ПЕТРУНИЈА (God Exists, Her Name Is Petrunya, 2019), КОГА ДЕНОТ НЕМАШЕ ИМЕ (When the Day Had No Name, 2017), ЖЕНАТА ШТО СИ ГИ ИЗБРИША СОЛЗИТЕ (The Woman Who Brushed Off Her Tears, 2012), ЈАС СУМ ОД ТИТОВ ВЕЛЕС (I am from Titov Veles, 2007) и КАКО УБИВ СВЕТЕЦ (How I Killed A Saint, 2004).

Од 2011 во Скопје е етаблиран специјализиран фестивал на анимиран филм АНИМАКС (ANIMAX). Филмскиот критичар Благоја Куновски-Доре, долгогодишен селектор и уметнички директор на Фестивалот на филмската камера „Браќа Манаки“ во Битола и член на жиријата на ФИПРЕСЦИ на Канскиот, Венецискиот и Берлинскиот фестивал (меѓу другите), по повод првото издание на АНИМАКС во 2011 во Скопје напиша:

Континуитетот на македонската анимација се наруши со загаснувањето на студиото при „Вардар филм“, така што наместо паралелен растех на македонската анимација заедно со долгометражните и кратките играни и документарни филмови, во новозачекорената независна македонска кинематографија, згрижена под закрилата на Филмскиот фонд, се соочивме, за жал, со видлива стагнација на некогашната гордост – анимираниот филм. Се се сведувааше на спорадични обиди и на упорноста на неколку талентирани млади автори какви што се: Иван Ивановски со својот наградуван првенец ВНАТРЕ („Inside“, 2009), потоа Гоце Цветановски кој со ВИСТИНСКАТА ПРИКАЗНА ЗА ХАНСЕЛ И ГРЕТЕЛ (Hansel & Gretel: True Story, 2010) го прошета светот, учествувајќи на над десетина фестивали, го направи и ЧОВЕКОТ ШТО НЕ САКАШЕ ДА УМРЕ (The Man Who Wouldn't Die, 2015); како и третиот талентиран автор од најмладата генерација Вук Митевски, кој, по успешното деби со АНГЕЛ („Angel“, 2009), го најави уште поамбициозниот филм АЛЕРИК („Alerik“) во 2013 година...

Ажурирајќи ги податоците за овие талентирани автори, ќе напоменеме дека Цветановски го направи и ЧОВЕКОТ КОЈ НЕ БЕШЕ ТАМУ („The Man Who Wasn't There“, 2017), а во претпродукција е најамбициозниот проект на македонската анимација воопшто. Се работи за долгометражниот филм со работен наслов ЏОН ВАРДАР ПРОТИВ ГАЛАКСИЈАТА („John Vardar vs the Galaxy“) на Линкс анимејшн студио (Lynx Animation Studios) во траење од 90 минути, а во чија креација, меѓу другите, е вклучен и продуктивниот стрип-цртач и аниматор на телевизиски емисии Михајло Димитриевски (познат под псевдонимот Тхе Мичо/The Micho).

Во 2015 Жарко Иванов го креираше КРУЖНОТО ПАТУВАЊЕ НА МАРЕТО („Round Trip: Mary“), кој учествуваше на триесетина фестивали во Унгарија (Zsigmond Vilmos FF, 2017, награда за најдобар анимиран филм), Кина (CEE Ningbo Film Festival, 2016 – награда за најдобра анимација), Италија (Tracce Cinematografiche, 2017 – Специјално признание), Словенија, Полска, Бразил, Чиле... а се закити со награди и на македонските фестивали АНИМАКС и „Астерфест“. Истата година се потпиша и под филмот ДЕВОЈКА ШТО ПАЃА, а три години подоцна (2018) и КРУЖНО ПАТУВАЊЕ НА МОНАХОТ, кои учествуваа и беа наградувани на десетина фестивали во регионот и светот.

Патем, имињата на Гоце Цветановски, Жарко Иванов и Крсте Господиновски ги среќаваме заедно во нивните авторски проекти, како аниматори, режисери или директори на фотографија. Сепак, секој од нив го чекори сопствениот креативен пат.

Иван Ивановски го направи и НАРОДЕН ФРОНТ 12 („Ego Death“, 2012), ОБРАЗЕЦ 16 („Form B16“, 2015) и работеше на српско-македонската анимирана копродукција „ВО СИНИ НОТИ („Blue keys“) на Јелена Бешир (2019).

Меѓу новите имиња на македонската аниматорска сцена, која ги опфаќа речиси сите жанрови и техники, ќе ги нотираме и талентираниите автори Зоран Мишевски со ИГРАТА ЗАВРШИ („Game Over“, 2012), Дамјан Михаилов, кој беше дел од екипата на ВИСТИНСКАТА ПРИКАЗНА ЗА ХАНСЕЛ И ГРЕТЕЛ („Hansel & Gretel: True Story“, 2010) и Симон Стојановски со илустрациите и анимацијата на филмот ЧОВЕКОТ КОЈ ГО УКРАДЕ СОНЦЕТО по сценарио и во режија на Елеонора Венинова. Во анимираната продукција се појави и АКТ („Act“, 2016) на Александар Станковски (1959), автор од постарата андерграунд генерација кој користеше доста видеоанимација во своите експериментални долгометражни играни филмови МАКЛАБАС (1998) и САМИТОТ НА ШАМАНИТЕ (2006).

Од 2006 на неколку телевизии во Македонија се емитува сатиричната анимирана серија ЕДНООКИ, чии креатори се режисерите Борис Дамовски и Александар Русјаков. Овој тандем пред десетина години ја најави продукцијата на првиот долгометражен анимиран филм со истоимен наслов, но проектот не се оствари.

Кога станува збор за користење на анимацијата во изработка на специјални ефекти, студиото за специјални ефекти FX3X, со седиште во Скопје, посериозно е ангажирано во холивудски проекти од 2005. Неговите аниматори беа ангажирани за изработка на специјални ефекти на филмот АВИЈАТИ-ЧАРОТ („The aviator“) на Мартин Скорсезе. Во изминативе 15 години аниматорите на FX3X работеа на стотици холивудски проекти, наградени со десетина „оскари“. Во последниве години студиото FX3X постојано беше засипувано со едно исто прашање од новинарите: дали размислуваат за продуцирање на прв долгометражен анимиран филм. Одговорот беше потврден, но со неодреден тајминг...

Ако почетокот на анимацијата во Македонија беше врзан за креативното туторство од страна на Загрепската школа на анимираниот филм, денес и во Македонија постојат образовни капацитети за анимиран филм. На Интернационалниот универзитет „Еуропа Прима“ (порано Универзитет за аудио-

визуелни уметности ЕСРА) веќе една деценија постои Катедрата за анимација. Раководител на Катедрата од 2009 е Крсте Господиновски (1984), вонреден професор кој дипломирал (2006) и магистрирал (2008) сликарство на Националната ликовна академија во Софија. Автор е на неколку кратки анимирани филмови, меѓу кои ГОТЛИБ („Gottlieb“, 2018) и ЗМИЈУЛЧЕ (2020). Паралелно со тоа, автор е и на визуелни ефекти и CGI анимација во македонски и интернационални филмски проекти.

Факултетот за драмски уметности во Скопје е најстара образовна институција за филм и театар во Македонија и во нејзини рамки работи и Лабораторијата за дигитална аудиовизуелна продукција и постпродукција, каде што се продуцираат 2Д и 3Д анимации, како и изработка на композитни техники на видео и анимација.

Анимацијата е дел од студиските програми и на Филмската академија при Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип.

Во претходните редови, од јасни причини, нема прецизен одговор на прашањето кога ќе дојде „новата пролет“, или „новиот бран“ на македонската анимација. Патем, сè уште го чекаме и првиот македонски долгометражен анимиран филм...



НАРОДЕН ФРОНТ 12 на Иван Ивановски

ПРОФ. Д-Р РОЗАЛИНА ПОПОВА-КОСКАРОВА

ЗНАЧЕЊЕТО И ЗАСТАПЕНОСТА НА ФИЛМОТ ВО ОБРАЗОВАНИЕТО



**проф. д-р Розалина
Попова-Коскарова**

Филмот и филмската уметност имаат големо значење за издигнување на културниот растеж на поединецот. Многу социолози, педагози, психолози и филозофи се согласуваат со фактот дека филмот игра посебна улога во градењето на различни влијанија кај младата личност, од вредности до стереотипи и предрасуди. Филмот стана чудо од уметност, благодарение не само на своите формално-естетски изразни можности, туку пред сè на односот кој го создава со публиката. Таа, пак, има улога на колективно суштество кое ги исполнува заедничките реакции. Од друга страна, пак, како исклучоци се издвојуваат реакциите на оние гледачи што по својот карактер или нивото на култура се оддалечуваат од „обичниот човек“ на привременото микроопштество кое го сочинуваат филмските гледачи (Сурио, 1971). Односот меѓу филмот и публиката претставува една посебна комуникација која за да има позитивно влијание треба правилно да се насочува уште од школските клупи во основното образование. Оттука, многу се важни и неговата застапеност, улога и примена во рамките на образованието.

Содржините за филмот и филмската уметност во нашето основно образование се застапени преку предметот Македонски јазик, подрачје Медиумска култура, со фонд од 10 часа годишно. Со оглед на фактот дека филмот има голема воспитна вредност, ваквата застапеност е на исклучително ниско ниво и ја иницира потребата од промена на ова поле. Од друга страна, пак, многу содржини стануваат полесно сфатливи за учениците доколку за нивната реализација се користи филмот во наставата. Посебно значење во овој контекст имаат документарните филмови кои можат успешно да се користат во наставата по мајчин јазик, историја, географија, општество, ликовно воспитание, музичко воспитание. За жал, во нашето образование филмот е многу малку застапен. Извонредна можност има во наставата по македонски јазик, каде што преку екранизација на разновидни дела од светската и домашната книжевност, може да се влијае во моралниот, естетскиот и културниот развој на личноста, повеќе отколку само со читањето на книгите. Впрочем, најдобро е ако едното со другото се надополнува. Исто така, има силно влијание и врз градење на себеспознаието, на сопствениот идентитет, во културен и вредносен поглед.

За разлика од денешно време, порано, во рамките на бивша Југославија, во 1956 година е формиран Сојузен центар за наставен и просветен филм, а по примерот на овој центар во сите социјалистички републики се формираат институции со сличен назив. Во тогашната Социјалистичка Република Македонија во 1956/1957 година е основан Завод за културно-просветен и наставен филм кој во Македонија е со основна дејност обезбедување на фонд на наставни филмови за потребите на образовните и воспитните организации. Многу училишта не само во градовите, туку и по селата имале комплетно опремени киносали со еден, па дури и два пројектора со кои се реализирало прикажувањето филмови за потребите на наставата, а приквечер, пак, за месното население. Така филмот станувал дел и од културата на нашиот народ.

Наставата во која се применува филмот како наставно средство има многу поголема вредност и ја поттикнува креативноста на учениците, а совладувањето на наставните содржини е многу поинтересно, подинамично и со поголема трајност на знаењата, но и со поголема можност за апликативност. Всушност, примената на филмот има посебно значење во културното издигнување на младата личност, па затоа треба застапеноста на филмот да биде многу поголема. Филмот може да создаде од една страна агресија, насилство, омраза, стереотипи,

предрасуди, односно негативна идентификација со ликот, (или групата), а од друга страна, благородна личност со космополитски поглед на свет и личност со критичко размислување со истенчен вкус за филмската уметност која во себе ги интегрира и другите уметности, а пред сè, музиката, ликовната уметност, естетиката, говорот итн.

**КРАТОК ИСТОРИСКИ ПРИКАЗ НА
ЗАСТАПЕНОСТА НА ФИЛМОТ ВО
НАСТАВНИТЕ ПЛАНОВИ И ПРОГРАМИ
НИЗ КОНЦЕПЦИСКИТЕ ИЗМЕНИ ВО
ОСНОВНОТО ОБРАЗОВАНИЕ
(од втората половина на минатиот век до
денес)**

Осумгодишното основно образование во РМ од 1958/59 се карактеризира со низа концепциски промени, односно промени во наставните планови и програми, со цел нивно усовршување и подигнување на квалитетот на воспитно-образовната дејност. Така, позабележителни се промените во 1966, 1972, 1989 и 1997 и 2007 година, за кои подетално ќе говориме во текстот што следува.

Во 1966 година од страна на Републичкиот завод за унапредување на школството, извршени се корекција и понатамошно усовршување на наставните планови и програми, поради согледаните слабости во одредени сегменти од воспитно-образовната работа во основното училиште. Како еден од проблемите се истакнува оптовареноста на учениците, а посебно внимание се посветува и на воннаставните активности, за кои се констатира дека: „Слободните активности според бројноста на формите не се сообразени со објективните услови и можности на училиштето“, како и на фактот што наместо да служат за збогатување и оживување на наставата, како и за поефикасно поврзување на училиштето со општествената средина, тие ја нарушуваат единственоста на дејствувањето на сите воспитно-образовни подрачја (Наставни планови и програми... 1966: 4).

Поаѓајќи од тие констатации, во новите концепциски документи (нови наставни планови и програми) за основното училиште во Р Македонија, посебно место и внимание им се посветени на слободните активности, во смисла на нивно организирање, содржинско реализирање, оптовареност на учениците со овие форми итн.

Така, уште во 1966 година, а малку повеќе во 1972 г. се прават корекции и дополнувања во наставните

плани и програми во осумгодишното образование, како резултат на „укажувањето на практиката и современите општествени барања“ (К. Ангеловски, 89).

Имено, во 1972 година е донесена Општа програмска структура со наставен план и програми за основното училиште. Ова е еден од најсистематичните документи кои некогаш биле издадени за нашето основно образование од 1945 година до денес. Документот содржи 500 страници и на едно место се содржани од целта и задачите на воспитувањето, општествената улога и карактеристики на основното училиште, до целокупно разработените наставни плани и програми за сите наставни предмети од прво до осмо одделение. Во конципирањето на новата програмска структура на основното образование се земаат предвид неколку битни аспекти кои претпоставуваат важни појдовни точки за усовршување на наставните плани и програми. Во прв ред се нагласува дека е неминовно образованието да се сообразува со потребите на личноста, како и да биде во тек со револуционерните откритија на новите сознанија во разновидни области на науката, техниката и културата.

Вториот сегмент кој бил земен како причина за усовршување на наставните плани и програми е потребата училиштето да биде модерна и поефикасна воспитно-образовна институција. За тоа да се овозможи, согледана е потребата од надминување на „недостатната заснованост на одделни предмети и подрачја“ (Општа програмска структура, 1972:3), како и забележителната неселективност при изборот на наставните содржини и сл.

Третата причина за концепциски промени е оптовареноста на учениците. Овој сегмент се третира како еден од најважните за пристапување кон концепциско усовршување на основното образование. За таа цел, направено е истражување од страна на Педагошкиот завод на РМ кое ја потврдило констатацијата дека: „Оптовареноста на учениците значително ги надминува нормите и оптималните рамки и се претвора во фактор што предизвикува бројни негативни последици, како во однос на психофизичкиот развој на младите, така и во однос на ефикасноста на воспитно-образовната работа“ (Исто). Покрај тоа, воведена е петдневна работна недела, па оттука неминовно е фондот на часовите на неделно и годишно ниво да претрпи измени.



Оттука, Општата програмска структура на ОУ опфаќа: *настава, слободни ученички активности, општествено-корисна работа на учениците, грижа на училиштето за здравјето на учениците, јавна и културно-просветна дејност и следење и унапредување на воспитно-образовната работа* (исто, :10).

Значи, реформските зафати биле резултат на извонредно систематична теоретска и емпириска основа што опфаќала јавна расправа на сите инволвираните сегменти и тоа 573 основни училишта, стручни здруженија на наставници, научни институти, општински заводи за школство, како и истакнати поединци. Покрај тоа, од страна на Педагошкиот завод, реализирани се неколку стручно-научни проекти кои имале функционално значење за позасновано конципирање на наставните планови и програми. Една од карактеристиките на наставните програми од 1972 година е што тие се многу поконкретизирани. Претходните наставни програми кои датираат од 1966 година се претежно рамковни, без поголемо конкретизирање на целите и задачите кои треба да се постигнат, како и поголема воопштеност и декларативност, без соодветна конкретизација на умеања (вештини) и активности. Со цел надминување на слабостите, се премина кон нови наставни планови и програми, а на сето тоа претходеа опсежни дебати, мислења, забелешки и сугестии.

Во поглед на застапеноста на филмот во наставата, можеме да констатираме дека од прво до четврто одделение нема посебни содржини за филмот, туку во подрачјето „Одгледување на културата на усното и писменото изразување, предвидува прераскажување... меѓу другото и на дијафилмови и РТВ-емисии (Општа програмска структура, 1973:30). Дури во четврто одделение се препорачуваат вежби кои вклучуваат раскажување не само на дијафилм, туку и на филм. Со конкретни содржини за филм се започнува во петто одделение, во рамките на наставата по македонски јазик. Иако во поставените цели и задачи не среќаваме елементи поврзани со филмот, сепак, за овие содржини се предвидени 5 часа годишно во петто одделение. „Во анализата на долгометражни и краткометражни филмови по можност гледани по однапред утврден план, посебно се учува сликата во движење како основен белег на филмот, говорот и глумата во играниот филм, оживување на цртежот, куклите и предметите во цртаниот (анимираниот) филм, (неговата сродност со сказната) и прикажувањето на факти

од стварноста во документарниот (фактографскиот) филм“ (Општа програмска структура... 1973: 48). Значи, можеме да констатираме дека недостигаат конкретни содржини, бидејќи од претходно цитираното не е многу јасно на што треба да обрнат внимание наставниците, иако од почетокот може да се заклучи дека целта е учениците да разликуваат игран, анимиран филм, документарен, односно фактографски филм со нивните основни карактеристики.

Во шесто одделение, исто како и во петто, за содржините поврзани со филмот се предвидени 5 часа годишно. За разлика од содржините во петто, може да се забележат поконкретни цели и содржини. Имено, се бара да се анализираат долгометражни и краткометражни филмови кои по можност претходно треба да се гледаат и да се усвои поимот филмски кадри, како и да се согледаат основните карактеристики и изразните можности. Исто така, во ова одделение се предвидува учениците да се запознаат со видовите филмови: според намената (забавен, уметнички, наставен, рекламен, журналистички), како и според содржината (историски, воен, криминалистички, вестерн, биографски). Значи, акцентот се става на видовите филм според намената и според содржината (Општа програмска структура... 1973: 52). Во шесто одделение, во подрачјето усно и писмено изразување за кое се предвидени 35 часа годишно во рамките на говорните вежби, како содржина за „стегнато прераскажување“ се предвидува покрај четиво и филмска фабула, и радио и ТВ емисии, што значи дека се налага гледање на филм, за да може тој да се прераскаже и поконкретно филмската фабула.

Во **седмо одделение** како содржина на писмените вежби, меѓу другото, се дава можност за прераскажување на филм, а за говорните вежби самостојно прераскажување на филмска фабула (исто, 53). Во седмо одделение за филмот се предвидени 5 часа годишно, при што како содржини е предложена анализа на долгометражни и краткометражни филмови по можност, гледани според планот што е однапред утврден и се потенцира посебно да се обрне внимание на изразните можности на кадарот, планот и ракурсот (слика на некој краток момент).

Учениците во ова одделение се запознаваат со сценариото, книгата на снимање и филмската адаптација на литературното дело (Општа програмска структура... стр. 56).

Во **осмо отделение**, во предвидените 5 часа годишно за филм треба: „Во анализата на долгометражните филмови гледани однапред да се учат изразните можности на декорот, бојата на звукот, музиката, говорот и глумата. Исто така, учениците да се запознаат со монтажата на филмот, со изразните можности на забрзаното, успореното, поединечното снимање и да ги учат сличностите и разликите меѓу филмот, литературата и театарот“ (Општа програмска структура... стр. 59).

Значи, од V до VIII отделение за содржините за филм се предвидени вкупно 20 часа, што во споредба со другите подрачја (граматика 130, литература 230, усно и писмено изразување 140) е исклучително малку. Во оваа концепциска структура за сите наставни програми постои соодветно објаснување, за да можат наставниците нив многу поуспешно да ги реализираат.

Можеме да констатираме дека содржините за филм се конкретизирани, но се и доста парцијално издвоени, така што во едно отделение треба учениците да усвојуваат поим за филмски кадар, во друго да согледуваат на пр. слика, звук, односно музика и сл. Интересно е што во претходните наставни програми по македонски јазик, филмот не бил издвоен како посебно подрачје во рамките на овој наставен предмет, што значи дека во 70-тите години се оди чекор напред, поради сè понагласената потреба од градење на елементарна филмска култура кај учениците преку гледање на филмови. Со самото тоа што во сите одделенија, од петто до осмо, се укажува на потребата од претходно гледање на краткотражни и долгометражни филмови според однапред утврден план и нивна анализа, се постигнува една значајна цел, а тоа е дека филмската култура не може да се гради само со вербално учење на елементите на филмот, туку со негово гледање. Тоа е основната и првата ра-

бота која треба да се постигне. Исто така, во подеталните упатства за обработка на содржините за филм се потенцира дека краткотражните филмови треба да се вклучат во наставниот процес, додека долгометражните да се обработуваат слично на лектирните дела, што значи со портретирање на карактеристиките на улогите, случувањето на дејството, заплет (фабула), расплет, извлекување поука и заклучок. Исто така, се потенцира дека програмата не треба да се сфати буквално и дека не е потребно да се навлегува во сите технички поединости и можности на филмот. Но се потенцира дека учениците треба да ги забележат спецификите на малиот екран, односно ТВ, визави големото филмско платно, односно филмот.

Во Општата програмска структура од 1973 година се препорачува филмот да се користи не само во наставата по македонски јазик, туку и во наставата по другите наставни предмети, како на пр. во географија, физика, биологија, хемија... Односно видлива е заложбата училиштето да ја надмине традиционалната настава и да применува современи технички средства како што се филмот, ТВ и радио школски емисии, магнетофонски снимки, графоскоп, проектори и др. аудиовизуелни наставни и технички средства. Во наставата по географија се препорачува новите поими од литосферата, како вулкани и земјотреси, релативна и апсолутна височина да се обработуваат преку четива, но и преку филмови и непосредно набљудување (Општа програмска ...333). Исто така, содржините за природната и вештачката радиоактивност, за нуклеарната енергија и сл. да се обработуваат преку слики, цртежи, но и наставни филмови (исто, 281).

Интересно е што во дидактичките упатства по историја се нагласува потребата материјалот да се реализира преку методи и форми кои ќе го привлечат вниманието на учениците (стр: 304), но никаде не се споменува примената на филмот по овој предмет. Ова го гледаме како голема слабост во воспитно-образовниот процес. Од друга страна, пак, овој предмет е сепак многу податлив за примена на наставен или документарен филм, со оглед на тоа дека историските настани и случки се секогаш документираны и можат да бидат сфатени и разбрани од страна на учениците многу подобро доколку се проследени преку филм.

Најголема застапеност на филмот се препорачува по наставата по биологија. Анализата на наставните планови ни покажа дека по овој предмет на наставниците им се препорачува многу често да ги користат наставните филмови, со цел поуспешно усвојување на материјалот. Имено, по сите теми



**Од предавањето на проф. д-р Розалина
Попова-Коскарова на „Филмската
училница“ во Кинотеката**

и содржини се препорачува наставниците вежбите да ги изведуваат или преку набљудување на свежи материјали (пример цвет, плод, габи, мов, папрати...) или преку модел, слика филм и дијафилм. Значи, наставниот филм е препорака по речиси сите наставни теми и содржини од петто до осмо одделение.

Можеме да заклучиме дека најсистематски филмот се разработува преку наставата по македонски јазик. Во наставните програми по другите наставни предмети наше мислење е дека филмот се препорачува како наставно средство со чија помош би се усвоиле содржините на начин кој е многу поинтересен и поразбирлив за учениците, а знаењата многу потрајни и применливи во зависност од составувачите на наставните програми: советникот од тогашниот Педагошки завод, наставници од факултетите и од основните училишта.

Во 60-тите години примената на филмот во наставата била особено присутна. Од интервјуто со наставникот Ристо Попов, кој во 1965-1967 година работел како наставник по ОТО и физика во осмо одделение во село Бошава, Кавадаречко, примената на наставни филмови била многу честа. Тој бил задолжен да ги набавува од Заводот за културно-просветен и наставен филм во Скопје еднаш месечно и во посебно наменета сала во која имало дури два кинопроектори се вршело презентирањето филмови не само за потребите во наставата, туку и за месното население кое се собирало во приквечерните часови и гледало филм, а сето тоа имало своја културно-просветна цел. Инаку, во врска со наставните филмови, наставниците правеле листа на наставни филмови потребни за реализирање на содржините од соодветните наставни предмети, а се набавувале како по општествените, така и по природните науки, но и по македонски јазик. Така на пр. имало посебни филмови за чистотата на јазикот, како и за правописот на нашиот мајчин јазик. Со голем ентузијазам се карактеризирала примената на филмот во наставата, но постоеле и услови во тоа време.

ПРИМЕНАТА НА ФИЛМОТ ВО НАСТАВНИТЕ ПЛАНОВИ И ПРОГРАМИ КОН КРАЈОТ НА 80-ТЕ И 90-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК

Нови промени во наставните планови и програми настануваат кон самиот крај на 80-тите години од минатиот век, во 1989 г., од страна на Републичкиот завод за унапредување на образование-

то и воспитанието на Социјалистичка Република Македонија.

Анализата на наставните програми по македонски јазик во прво одделение покажа дека воопшто нема предвидено посебни часови за филм, како што беше тоа со концепцијата од 1973 година. Единствено, низ темата **Култура на изразување**, како форма е предвидено користење на разговор за различни настани и случки, како и за настани гледани и слушани на радио и ТВ емисии, куклени претстави и **цртани филмови (Наставен план... 1989)**, како и прераскажување на содржини, театарски претстави, филмови...

Во прво одделение при интерпретација на литературните творби покрај другите се усвојуваат поимите: цртан филм, филм, радио и ТВ-емисија (стр. 19).

Во **второ одделение** во подрачјето Култура на изразување, се предвидува да се користи формата разговор за настани од училишната околина, семејството, слики, посети, екскурзии, дијафилмови и филмови според литературни творби, покрај лирика, епика, драма, лектира, се препорачува и филмот, односно за второ одделение се препорачува колективно гледање на анимирани и играни филмови за деца на таа возраст, како и усвојување на поимите црно-бел и филм во боја (исто како претходно, стр. 26).

Во **трето одделение**, во оперативните задачи по предметот Македонски јазик, меѓу сите други задачи се наведува и потребата „да се воведуваат учениците во основните поими на сценската и филмската уметност“ (стр. 30) во подрачјето Интерпретација на литературни творби и покрај лектирата како главна литературна творба, се предвидува и „колективно следење на четири анимирани и играни филмови за деца од оваа возраст, како и вежби за изразување на гледањето филмови. Содржина,



Од доделувањето на Сертификатите за учество на „Филмската училиница“



„Филмската училища“ во Кинотеката



тек на дејството, главни и споредни ликови.“ Исто така, во трето одделение е предвидено усвојување на поимите „нем и звучен филм“ (Наставен план, 1989 : 33). Како и во претходните одделенија, така и тука се препорачува прераскажување на филм, дијафилм, слика итн.

Во **четврто одделение** во оперативните задачи по предметот Македонски јазик ја сретнавме и задачата „да се прошируваат поимите за сценската и филмската уметност“ (стр. 37). При интерпретација на литературните творби (лектира, епика, драма...) се предвидува и колективно гледање на 4 анимирани и играни филмови соодветни на возраста, како и вежби за усно изразување во врска со гледаните филмови. Во дидактичкото објаснување се укажува на потребата филмовите да се анализираат како суштинско обединување на повеќе видови уметност (стр.41).

Во **петто одделение** првпат се среќаваме со подрачјето насловено **Филмска уметност** кое е застапено со 3 часа годишно. Како задачи, се поставуваат барањата учениците да се запознаат со главните особености на филмската уметност, да ги согледаат основните одлики на играниот и анимираниот филм, како и да се оспособат за сфаќање на содржинските и идејните пораки на играните и анимираните филмови и ТВ- серии за деца и младина. Како содржини се посочуваат усвојување на поим за филмска уметност, како и основни карактеристики на игран и анимиран филм и разговори за нив.

Во **шесто одделение** содржината Филмска уметност (со 3 часа годишно) се проширува со нови задачи и содржини: да се оспособат учениците според содржината жанровски да ги разликуваат уметничките филмови (историски, воен, биографски, криминалистички, вестерн, музички и др.), да го сфаќаат значењето на документарните филмови, како и да ги согледуваат изразните средства на филмската уметност (говорот и дејствувањето на артистите, улогата на сценографијата, музичките и звучните ефекти) (Наставна програма 1988: 17).

Во дидактичкото објаснување до наставниците се посочува потребата да се следат филмови од разни жанрови, како и да се гледаат повеќе документарни филмови за да се согледаат нивното значење.

Во седмо одделение **подрачјето Филмска уметност** е застапено со 3 часа годишно, има за цел учениците да ги прошират своите сознанија за наставни и пропагандни филмови, како и да се усвојат нови поими, како: ракурс, претопување, сценарио, книга на снимање, како и да ги разберат главните учесници во создавање на филмските остварувања: сценарист, режисер, артист, камерман, филмски кадар, секвенца.

Во **осмо одделение** во подрачјето Филмска уметност (застапена со 3 часа годишно), се бара учениците да се оспособат за споредување меѓу литературата и филмот како засебни уметности, да добијат основни сознанија за филмска адаптација на литературно дело, како и да ги заокружат своите сознанија за филмската уметност.

Анализата покажа дека за разлика од наставните програми од почетокот на 70-тите години, кога подрачјето на филмот беше застапено со по 5 часа годишно и со многу поконкретни цели и задачи и соодветни содржини, веќе кон крајот на осумдесеттите години, наша констатација е дека тоа е многу повеќе занемарено, односно се третира повеќе формално отколку суштински, а не се определени ниту посебни часови за негова реализација, што значи дека наставникот може, но и не мора да ги реализира содржините за филм. Значи, оставено е на волјата на наставникот, неговата рефлексивна практика, како и неговата подготвеност за реализација на овие многу важни содржини, кои не знаеме од која причина кон крајот на 80-тите години се запоставуваат. За да се продолжи со суштинска реализација, неминовно било потребно да се одредат барем определен фонд часови, кои ќе бидат задолжителни за наставниците. Забележливо е опаѓање на интересот за застапеноста на филмот во наставата, што првенствено се гледа и од новите наставни програми, кои ја губат конкретноста и запаѓаат во голема рамковност каде што полека, но сигурно се губи интересот за наставен филм или, пак, за примена на некој документарен филм за потребите на наставата. Сепак, во наставните програми по македонски јазик од петто до осмо одделение со постоењето на подрачје Филмска уметност, иако со минимални часови годишно, сепак, се свртува вниманието на потребата да се врати подзаборавениот филм во наставата. Со самото тоа што покрај содржините и задачите се дава и дидактичко објаснување до наставниот кадар со појаснување, ни остава впечаток дека составувачите на наставната програма по македонски јазик преку конкретни укажувања му помагаат на наставниот кадар поуспешно да ги реализира часовите за филмска уметност, каде што конкретно е нагласено учениците да гледаат играни, анимирани филмови, документарни, наставни пропагандни филмови, како и ТВ-серии за деца и млади, со цел да се избегне вербализмот во наставата. Наша констатација е дека содржините се систематични, конкретни, упатствата до наставниците јасни, меѓутоа, часовите се исклучително малку. Со фонд од 3 часа годишно,

не е можно да се реализираат поставените задачи и содржини, уште повеќе што часовите се расцепкани и не даваат простор за систематични знаења. Намерите на составувачите на наставната програма се добри, но реализацијата не е можна на начин на кој се бара од наставникот.

ЗАСТАПЕНОСТА НА ФИЛМОТ ВО НАСТАВНИТЕ ПРОГРАМИ ВО ДЕВЕТОЛЕТКАТА

Во 2007 година основното образование во РМ од осумгодишно премина на деветгодишно основно образование, со три циклуси: од прво до трето одделение, од трето до шесто и од шесто до деветото одделение. Во контекст на нашиот интерес на истражување, ги анализираме наставните програми кои се изготвија за деветолетката и имаа свои специфики што ги разликуваше од дотогашните. Имено, покрај целите, во наставната програма се содржат и поимите што треба да ги усвојат учениците во однос на некоја содржина, како и методи и содржини низ кои треба да се реализираат темите и содржините, како и очекувани резултати од учењето (во смисла што ученикот треба да знае).

Во однос на филмот и филмската уметност, нашата анализа покажа дека до шесто одделение ништо конкретно не е предвидено да се изучува. Во шесто одделение во рамките на предметот македонски јазик се јавува програмското подрачје Медиумска култура (наставни програми, 2007). Притоа, целите што во овој контекст се поставени се следниве:

„Ученикот да ја знае улогата на режисерот, актерот, костимографот и сценаристот“. Имено, од ученикот се бара да ги усвои и поимите: режисер, актер, костимограф и сценарист.



Презентација на филмската лента на ученици - гости на Кинотеката

Од предвидените активности кои се препорачуваат за реализација на горенаведените цели е „посетата на театарски претстави, како и дружење со посочените учесници во драмските претстави“ (наставни програми, 2007:16). Значи, сепак, вниманието е насочено кон театарска претстава, а не кон филмот, иако горенаведените поими можат исто толку успешно да се усвојат и преку заедничко гледање на некој филм.

Констатиравме дека филмот се споменува само во содржината медиотека каде што како активности, меѓу другото, се посочува: вежби за користење соодветен софтвер во медиотеката за пребарување податоци од областа на литературата, филмот и театарот. Преовладува мислење дека во шесто одделение на учениците им се нудат многу скромни, речиси никакви податоци и содржини за филмот и филмската уметност, што значи дека и застапеноста и примената на филмот во наставата се сведени на минимум.

Од друга страна, пак, усвојувањето на поимите кои погоре ги посочивме се врши доста механичко, преку учење дефиниции, кои многу често бргу се забораваат. Во дидактичките препораки до наставниците за реализација на содржините, забележавме дека филмот воопшто не е земен предвид како наставно средство со извонредно голема моќ и можност за стекнување на потрајни и поприменливи знаења. Иако на прагот на вториот милениум, во поглед на застареноста на филмот и неговата примена во наставата значително заостануваме зад крајот на 60-тите и 70-тите години кога примената на филмот во наставата беше на многу повисоко ниво. Недопустливо е како наставни средства да се препорачуваат само: енциклопедии, речници, интернет и образовни софтвери, посета на музеи, библиотеки, па дури и национални паркови, а не е предвидена посета на кино или кинотека.

Во развојните цели во последователниот циклус од седмо до деветто одделение, поставени се развојни цели каде што се споменува и потребата ученикот да се оспособи за интерпретација и вреднување на литературни, сценски, филмски ТВ и друг вид медиумска продукција, како и да умее да прави корелација со содржини кои спаѓаат на други подрачја, како: ликовно, музичко, филмско, географија и сл. Сепак, треба целите што се поставуваат да бидат реално остварливи, а не само речење зборови, односно да кореспондираат со застапеноста на филмот во наставата. Во рамките на предметот мајчин јазик, и во **седмо одделение** е застапено подрачјето медиумска култура со фонд од 10 часа годишно, а во тие рамки се поставени различни и широки цели поврзани со филмот:

- ученикот да прави разлика меѓу видовите филмови според намената и содржината,
- да знае концизно да прераскажува содржини од гледан филм од кој било вид,
- да умее да ги гледа позитивното и негативно-то во постоењето на ликовите во филмот,
- да ги осознае техниките и развојните периоди на цртаниот филм и на куклениот театар,
- да ја согледува образовната и воспитната улога на документарниот филм во културата на живеење и воопшто неговата улога во збогатувањето на сознанија и знаења за светот.

...

Можеме да констатираме дека веќе во седмо одделение се поставуваат голем број цели, но и содржини за филмот, кои треба да овозможат во рамките на само 10 часа учениците да усвојат поими и да разликуваат различни видови филм, потоа да научат за развојот на цртаниот, но и да го согледаат значењето на документарниот филм.

За сите овие активности учениците не треба само да учат напамет или, пак, да учат дефиниции за тоа какви видови филмови постојат и нивниот историски развој (како што е посочено со цртаниот филм), туку најдобро е заеднички да гледаат разновидни филмови и да водат дискусии, да анализираат, да донесуваат заклучоци во врска со позитивните и негативните карактеристики на главните јунаци во филмот, односно да научат да прават анализа и портретирање на улогите. За претходно наведените цели се препорачани активности од типот: заедничко следење на филмот, разговор за видови филм, дискусија за позитивните и негативните ликови, заедничко следење на документарен филм, како и разговор и дискусија за овој вид филм.

Од нашето искуство, ретко кој наставник ги применил препорачаните дидактичко-методски препораки од наставната програма така како што тие се сугерирани. Најчесто сè се сведува на учење дефиниции кои се проверуваат преку писмено испрашување (тест) (Наставна програма, 2008:14).

Во осмо одделение, во подрачјето Медиумска култура (10 часа годишно) во врска со филмот се поставуваат следниве цели: „Да се запознаат учениците како се создава филм, да се запознаат со синопсис (фабулата на филмот) и сценарио (книгата на снимање), а во исто време истите поими треба и да се усвојат од страна на учениците, а тоа се: синопсис и сценарио. Во наставната програма како активности кои се предвидени за овие цели се следниве: соодветни текстови (извадоци) од синопсис и сценарио. Исто така се предвидуваат вежби за

самостојно пишување на синопсис и сценарио по идеја на ученикот“ (Наставна програма, 2008:14). Оваа содржина се чини дека е многу амбициозна, бидејќи пишувањето синопсис и сценарио сепак бара искуство во таа област и не сите ученици се надарени за такво пишување, што значи дека поставените цели и предвидените содржини не одат во корелација. Посоодветно е да се покануваат сценаристи и писатели кои се занимаваат со оваа проблематика да го изнесат своето искуство.

Покрај ова, се поставени и други цели: „Да разликува дијалог, монолог, спикерски текст и коментар, да разликува главни и споредни артисти, каскадери, акробати. Поими кои треба да се усвојат од страна на учениците во контекст на поставените цели, се следниве: говорот и глумата во играниот филм“. Од содржините што се предвидуваат за реализација на овие цели се: „Заедничко следење на филм, водење белешки за говорот застапен во филмот (дијалог, монолог, коментар, спикерски текст), како и определување на главни и споредни артисти“.

За жал, во дидактичките препораки за наставни средства не го сретнавме филмот како значајно наставно средство кое ја осовременува, освежува и ја прави многу поинтересна и попривлечна наставата за учениците. Интересно е што не е предвидено ниту посета на Кинотека на Македонија или некоја друга институција одговорна за продукција на филмовите во нашата држава, како на пример, „Вардар филм“, која е прва продукциска кука формирана во Македонија 1947 година. Сè додека се поставуваат цели кои се реализираат претежно теоретски, учениците не се во можност да го доживеат филмот на начин што претставува спој на теоријата и практиката.

Во последното деветто одделение, во наставната програма која е донесена во 2009 година, во подрачјето Медиумска култура (10 часа годишно) во контекст на филмот се поставуваат следниве цели:

- да ги согледува разликите и сличностите меѓу литературната, театарската и филмската уметност
- да ги знае изразните средства што ги користи филмската уметност
- да го согледа значењето на овие изразни средства за посликовито прикажување на филмската идеја, синопсисот и сценариото пред публиката.

...

Поимите што треба учениците да ги усвојат се резултат на поставените цели и се следниве: говор, глума, музика, звук, ефект, маски, шминка.

УЛОГАТА НА ЗАВОДОТ ЗА КУЛТУРНО-ПРОСВЕТЕН И НАСТАВЕН ФИЛМ (1956 – 1990)

Со цел воведување и популаризирање на тогашниот 16мм филм во наставата, но и културно издигнување и популаризирање на филмот воопшто, во април 1956 година во Социјалистичка Република

Македонија, се формира Завод за културно-просветен и наставен филм („Службен весник на НРМ“, бр. 10 од 25 април 1956 година).

...

Овој завод има за цел неколку задачи:

- да работи на популаризирање на културно-просветниот и наставниот филм
- да се грижи за кинофикација со 16-мм проектори
- да прикажува културно-просветни и наставни филмови



Функционална детска филмска камера

- да води евиденција за сите културно-просветни и наставни филмови
- да ги проучува проблемите на наставниот, културно-просветниот и документарниот филм, како и можностите за нивна примена во просветувањето на народот,
- да прибира, обработува и проучува документациски и др. материјал што се однесува на изработката и ползувањето на сите видови просветен филм,
- да соработува со установите и организациите што се занимаваат со производство и користење на сите видови просветен филм, да ја усогласува работата со нив и да дава предлози за унапредување, производство и користење на овој филм,
- да дава предлози за унапредување, како и за ползување на наставниот и културно-просветниот филм во сите подрачја на просветувањето („Сл. весник“, стр. 153).

...

Со Заводот за културно-просветен и наставен филм управува Управен одбор кој е составен од 7 члена, во кој членува и директорот како индивидуален орган на раководење. Мандатот на членовите на УО трае 2 години, а надлежен за работата на заводот е Републичкиот совет за просвета.

Со одлука на Сојузниот извршен совет во тогашната Социјалистичка Федеративна Република Југославија објавена во „Службен весник“ бр. 50 од 5 декември, 1956 година во Белград се формира **Сојузен центар за наставен и културно-просветен филм**. Во исто време, тоа значело и културно просветување на народот, со цел доближување на филмот до широките народни маси и градење филмска култура кај народот.



**Прошетка низ филмските депоа
на Кинотеката за учениците**

Сојузниот центар за наставен и културно-просветен филм ги има следниве задачи:

- да работи на популаризирање на наставниот и културно-просветниот филм
- да се грижи за развитокот и унапредувањето на кинофикациите на училиштата и на установите за народно просветување,
- да се грижи за целесообразно користење на наставниот и културно-просветниот филм преку нивна размена меѓу народните републики,
- да го следи производството на наставен и културно-просветен филм и да го унапредува
- да презема мерки за набавка на наставни и културно-просветни филмови за нивно прикажување во земјата
- да води евиденција за сите наставни и културно-просветни филмови - домашни и странски.

(Одлука од „Службен весник“)

...

Со тогашниот центар управува Управен одбор составен од 7 члена, со мандат од две години. Еден член е делегиран од работниот колектив на центарот, додека другите 5 се именувани од органот надлежен за работите и задачите на центарот. Исто така, и директорот е член на Управниот одбор, а него го назначува Сојузниот извршен совет, односно органот определен од него („Сл. весник на ФНР Југославија“, бр. 50 од 5 декември, 1956).

Со формирањето на заводот се стремело и кон доближување на филмот во наставата и иницирање на потребата од негово користење, како и за културно издигнување и просветување на народот. Значи, двете функции на овој завод се од извонредно значење, во време кога сè уште филмот бил далеку од обичниот човек. Од друга страна, пак, за да се започне со примена на аудиовизуелните средства во наставата, а во тој контекст и на филмот, во тој период се работело многу на свеста на наставниците филмот да го гледаат како значајно наставно средство кое придонесува за поуспешни резултати при совладувањето на содржините од наставните предмети и можност за потрајни знаења. За таа цел биле организирани низа советувања и семинари со педагози од педагошките заводи и Катедрата по педагогија на Филозофскиот факултет, а се започнало со издавање и на списанието „Филмот и просветувањето“ кое исто така се издавало од страна на Сојузниот центар за наставен и културно-просветен филм. Особено се интензивирала соработката со тогашните најголеми производители на наставен филм, а тоа се: „Зора филм“ од Загреб и „Дунав филм“ од Белград (Филмска енциклопедија,



Марија Џицева на „Филмската училница“

1986). Наставните филмови се изработуваат според соодветни педагошки принципи, методи и дидактички барања, приспособени на возраста на учениците, како и на наставниот план и програма.

При крајот на 60-тите години од XX век или точно во 1968 година, Сојузниот центар го менува името во Југословенски центар за наставен и културно-просветен филм.

Од расположливата документација објавена, пред сè, во „Службен весник“, дојдовме до Општествен договор меѓу Кинотека на Македонија, Републичката заедница за насочено образование, Работната организација за производство на филмови, „Вардар филм“, Заводот за културно-просветен и наставен филм, ТВ Скопје и Културната просветна заедница, со истакнување на нивните обврски, каде што меѓу другото (во чл. 4) се истакнува потребата за обезбедување средства за финансирање на наставни филмови за кои постои посебен интерес филмот да се вклопи во наставните планови и програми како во основното училиште, исто така и во средното насочено образование („Сл. весник“, мај, 1983 стр. 285).

Во истиот договор во член 10 посебно се потенцира улогата на Заводот за наставен филм, кој за-

едно со Републичкиот завод за унапредување на образованието, Педагошкиот совет, Кинотека на СРМ и др. институции „се грижи за избор на наставни и други филмови (снимање, откуп, пренос на широка и тесна лента) чија содржина е во согласност со културните и образовните потреби, како и за ширење на филмската култура и обезбедување фонд на наставни филмови за потребите на образовните и воспитните организации („Сл. весник“, стр.286).



Заводот за културно-просветен и наставен филм останува тема што допрва треба да се изучува. На почеток на 90-тите години од минатиот век, Заво-

дот со самоуправна спогодба е интегриран во Факултетот за драмски уметности. Последен директор на Заводот е проф. Мартин Панчевски.

Интервју со наставникот Ристо Попов за примената на филмот во наставата во средината на 60-тите години на минатиот век

Воспитно-образовниот процес во 60-тите години на минатиот век, па сè до појавата на современите електронски уреди, претежно се одвиваше преку монолошки предавања на наставникот. Поголем дел од наставните часови беа преку дидактичко-методска реализација на одредена наставна тема од соодветеното наставно подрачје. Сепак, не изостануваат и некои наставни нагледни средства со цел методската единица на учениците да им стане поблиска, поразбирлива и полесно да ја запомнат. Во почетокот како нагледни средства се користеа цртежи на поголем формат изработени лично од наставникот, готови плакати, цртежи нацртани со креда на школската табла, фланелографи од ткаенина на кои се прилепуваа соодветни сликички поврзани со темата што се презентираше пред учениците.

Во даден период од реформите во образованието, во повеќе главни градови од поранешната југословенска федерација, како: Белград, Загреб, Сараево и Љубљана постоеја центри и заводи за изработка на современи наставно-научни помагала. Така, постепено во наставата почна најпрво да се применува дијафилмот. Тоа беше целулоидна лента од 35мм на која во црно-бела или во боја беа снимени потребни содржини од некој производствен процес, како на пр. како се добива хартија преку преработка на целулозата од дрвото и сл. Дијафилмот се проектираше со помош на апарат наречен дијапроектор. Посовремените училишта тогаш добија и апарат наречен епископ со кој наставникот на проекциско платно можеше да прикаже слики, текстови од некој др. учебник, а сето тоа со цел учениците полесно да ја совладаат методската единица и да имаат потрајни и поприменливи знаења.

Подоцна, во наставата почна да се користи и магнетна лента со уредите наречени магнетофони. Тие во почетокот беа мошне големи, гломазни и личеа на куфери, но со нивна помош наставникот можеше да сними жив говор од некој настан и да го презентира пред учениците. Овие магнетофони најчесто ги користеа наставниците кои предаваа странски јазици, при што учениците имаа можност да го слушнат правилниот изговор на зборовите од некој странски јазик, а во тоа време рускиот и францускиот беа најзастапени.

Со осовременување на наставниот процес во училиштата почна примената на најмоќното и најпривлекливо наставно средство – наставниот филм.

Поодделни училишта беа опремени со проектори од 8,16 и 35 мм и преку соодветни просветни институции како што беше Заводот за културно-просветен и наставен филм во Скопје набавуваа наставни филмови за соодветни наставни предмети и за одредени наставни содржини и на тој начин гледаноста во наставата значајно се збогатуваше.

Филмот беше мошне креативно и привлечно наставно средство кое придонесуваше учениците да бидат многу поконцентрирани на час и со внимание и голем интерес ја следеа наставната содржина.

Во нашата држава пред осамостојувањето во Скопје од почетокот на 60-тите години постоеше специјализирана установа Завод за културно-просветен и наставен филм, која се наоѓаше во близина на поранешната Учителска школа „Никола Карев“ во Дебар Маало. Како млад наставник имав можност повеќепати да го посетам Заводот и во сеќавање ми останало сознанието дека во тоа време (1965 – 1973) располагаше со наставни филмови за сите наставни подрачја на македонски јазик, но и титулвани на српско-хрватски што воопшто не претставуваше тешкотија бидејќи тогаш за учениците од основното образование од петто до осмо одделение беше задолжително изучување на српскиот јазик.

Проекциите се изведуваа во специјално затемнети училници на проекциско платно и учениците со мошне голем интерес го следеа наставниот филм преку кој се прикажуваше со говор или музика одреден процес – на пример: функцијата на белите дробови, на срцето, како и на др. делови на човековиот организам или пак од физика – Омовиот закон, Теслиниот трансформатор и др. Имаше и наставни филмови од мајчиниот јазик за одредени поети, писатели, но и револуционери од цела СФРЈ. Исто така, се набавуваа и филмови кои прикажуваа правилен изговор и правопис на зборовите.

Прикажувањето на наставниот филм обично се одвиваше со групирање на 2-3 одделенија заедно бидејќи секој наставник не умееше и не беше обучен вешто да ракува со проекциониот апарат. Јас како наставник по техничко образование бев најчесто задолжен за проекција на наставните филмови.

Заводот за културно-просветен и наставен филм им испраќаше на училиштата каталог, а наставниците од својот наставен предмет сами си избираа кои наставни филмови во кој период и за која наставна тема/содржина ќе ги користат. Одговорниот наставник во училиштето еднаш неделно преку Заводот за наставен филм вршеше набавка на наставните филмови кои претходно ги одбрале наставниците по соодветните предмети. Филмовите најчесто пристигнуваа во пакет преку пошта, или пак директно ги подигнувавме од Заводот во Скопје. За услугата училиштето еднаш годишно плаќаше соодветна претплата за користење на филмовите.

Филмот беше моќно динамично средство бидејќи ги активираше сетилата на учениците и тие имаа можност полесно да усвојуваат посложени содржини, како на пр. како што беше работата на четиритактен мотор. Посебен интерес се покажуваше за историските филмови. Од моето сеќавање можам да го издвојам филмот ПЕТТАТА ОФАНЗИВА ВО НОВ, или, пак, од областа на биологијата како од семка 'рти и поникнува едно растение.

Јас бев наставник по општотехничко образование и физика во неколку основни училишта во Кавадарци и околицата (Бошава, Росоман) и секогаш организирав проекции на наставни филмови и на тој начин филмот многу често беше присутен во наставата.

Особено сум горд на моето прво вработување во 1965 година во с. Горна Бошава, во училиштето „Илинден“, кое тогаш важеше за едно од најсовремените училишта во Р Македонија. Од „Савремена школа“ од Загреб набавивме проекциски апарати за 8 и 36 мм ленти за прикажување на филмови. Бидејќи работев во село, настојувавме и жителите од околните села (чиј ученици се школуваа во централното училиште „Илинден“) културно-забавно да ги просветиме и издигнеме. За таа цел двапати во месецот за месното население од Бошавијата прикажувавме играни и документарни филмови. Училиштето располагаше со киносала (која всушност беше сала за физичко образование) кабина со два проекциски апарати за проекција на филмови. Во импровизираната киносала местевме столчиња и долги свадбарски клупи и речиси за секоја проекција целиот простор беше исполнет до последно место, што значи дека интересот на народот беше извонредно голем. Се сеќавам на прикажувањето на МИС СТОН, на МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА, БИТКАТА НА НЕРЕТВА, ФРОСИНА, ТАРЗАН ЈА БРАНИ ЏУНГЛАТА и уште бројни други филмови. Населението со посебно внимание и заинтересираност ги следеше проекциите, но не ретко имаше и гласни реакции особено кога се појавуваше некоја љубовна сцена, или пак борба фашисти-партизани од некој филм од НОВ. Филмските проекции во селото Горна Бошава за месното население од целата бошавска околица беше посебно доживување, но и градење на одреден поглед на свет, просветување, културно издигнување, запознавање со актери. Затоа постојано бараа да се информираат во училиштето кога ќе биде следната проекција и кој игран или документарен филм ќе имаат можност да го гледаат. Мора да напоменам дека проекциите за населението, за учениците и за нивните родители беше бесплатно. Наша цел како просветни работници беше да воспоставиме поблиска соработка со родителите на учениците и тие на лице место да се уверат во современите и модерните услови во кои се школуваа нивните деца. Така обострано се негуваше довербата меѓу наставникот и родителите, односно меѓу

училиштето и семејството, бидејќи по проекциите на филмот многумина од родителите разговараа со наставниците за низа теми поврзани со воспитно-образовниот процес за филмот што го гледале.

По неколкугодишно учителствување во с. Горна Бошава (а подоцна 3 год. и во Росоман) се преместив со работа во Кавадарци. Моето прво вработување во градот беше во училиштето „Тоде Хаџи Тефов“, потоа и во училиштето „Гоце Делчев“ каде што останав сè до пензионирањето. И тука продолжив со проекција на наставни филмови, но некако ентузијазмот и желбата за филмот во наставата како да спласнаа во средината на 70-тите години, за полека целосно да се изгуби во 80-тите. Се секавам дека во училиштето „Гоце Делчев“ купивме аматерска камера од 8 мм. Со неа често регистриравме некои екскурзии на учениците кои тогаш во осмо одделение (кога се завршуваше основното образование) се одвиваа низ цела Југославија. Обично се одеше во Белград, но и во Загреб, Дубровник... за потоа учениците имаа можност да ги следат проекциите од нивната посета во некоја фабрика (на пр. за кондиторски производи) или за дрвопреработувачка. Ја снимавме и посетата на винарската визба „Тиквеш“ и процесот на производство на вино, како и посета на некој археолошки локалитет и сл. За учениците ова беше многу интересно, бидејќи кога ги гледаа проекциите самите се набљудуваа, ја гледаа сопствената заинтересираност, поставувањето на прашања на одговорните лица во фабриката и сл.

Интересот за примена на филмот полека згаснуваше и во моите последни десет години на учителствување (1995 – 2005 г.) воопшто или многу, многу малку наставниците го користеа филмот во наставата. Со тоа се намали и квалитетот на наставниот процес, а знаењата беа усвојувани многу формално, површно и со мала можност за нивна примена. Се разбира дека за тоа придонесе и згаснувањето на Заводот за културно-просветен и наставен филм, но и новата технологија. Сега не знам дали и колку се применува филмот во наставата, иако информатичката технологија тоа го овозможува на сигурно многу побрз начин, меѓутоа со сигурност тврдам дека некогашниот наставен филм изработен на целулоидна лента некогаш беше моќно наставно средство.

ФИЛМОТ КАКО МОЌНО НАСТАВНО СРЕДСТВО

Нема сомнение дека наставниот филм претставува моќно аудиовизуелно средство со чија помош наставните содржини би се усвојувале на многу поинаков и поинтересен начин од вообичаеното. Примената на филмот во наставата може да биде успешна во сите степени на образование, погоден е и за помалата школска возраст, но и за постарата школска популација. Од предностите што ги има, можеме да ги издвоиме следниве:

- филмот во наставата внесува свежина и ја разбива монотоноста во воспитно-образовната работа,
- се зголемува вештината за забележување реакции, процеси, настани, случки, човечки однесувања и сл.
- знаењата стекнати во настава во која има примена на филм или дел од филм се многу појасни, поразбирливи и полесно можат да се применат во практичниот живот,

- филмот може успешно да се користи по сите наставни предмети, а особено е податлив за наставата по странски јазик, историја, мајчин јазик, но и по природни науки, уметност и сл.

Во наставата по странски јазик филмот многу позитивно влијае врз мотивацијата на учениците, а во исто време и наставата станува многу подинамична и интересна, а особено во контекст на потребата да се развијат комуникациски вештини, усвојувањето на странскиот јазик е многу полесно, побрзо и поефектно доколку се слуша јазикот кој се учи. Од педагошко-психолошка гледна точка, мотивацијата кај учениците е од пресудно значење, бидејќи многу позитивно влијае врз усвојувањето на содржините и бидејќи филмот овозможува поголема заинтересираност. Истражувањата покажуваат дека во наставата по странски јазик филмот има и најголема искористеност, бидејќи ги доловува живиот, оригиналниот јазик, автентичниот дијалект и на тој начин помага да се запознае и прифати културата на другиот. Но, во исто време се подобруваат и унапредуваат и слушачките компетен-

ции, но и се развиваат компетенции во социо-културен и интеркултурен контекст.

Особена примена има и во наставата по историја. Филмот ја прави оваа настава многу поинтересна, поразбирлива, отколку само користење на учебникот, кој придонесува ова настава понекогаш да биде многу тешка и здодевна за учениците, бидејќи изобилува со датуми, факти и информации кои вообичаено е за учениците да се учат на памет, да се помнат и за кратко време да се заборават. За разлика од тоа сувопарно предавање на содржините, примената на филмот ја прави оваа настава многу поинтересна за учениците, бидејќи примената на (најчесто) документарниот филм ја доловува автентичноста на времето во кое се случува некој настан, автентично ги прикажува минатото, но и сегашноста и иднината. Помага во подобро разбирање на причинско-последичните врски и односи, каузалноста на настаните, но во исто време и врз формирањето на ставови и сопствено мислење, кое најчесто е проследено со анализа, аргументација и дискусија. Учениците ги сакаат часовите во кои има дискусија, слобода на мислата и изразувањето, наспроти шаблонизираниот наставен час кој започнува со прашањето „што работевме минатиот

час“. Уште „пострашно“ е доколку наставникот, откако ќе ја најави новата лекција, почне со пишување на планот на лекцијата на табла, која потоа учениците ќе треба само да ја препишат. Во интервју со неколку ученици од осмо или деветто одделение за наставата по историја во едно основно училиште во внатрешноста, децата беа многу незадоволни од начинот на кој наставникот по историја ги предава содржините. Всушност, секој час е ист и започнува со препишување на лекцијата од страна на наставникот на табла, а за тоа време децата се досадуваат, дофрлуваат, ги активираат своите мобилни телефони и сл. Потоа сите ученици треба да ја препишат лекцијата од табла и нормално уште еднаш дома да ја научат. И на тоа се сведува еден од најподатливите предмети за примена на филм. Нашата анализа на застапеноста на наставниот филм во наставниот план и програма покажа дека токму во периодот од шеесеттите години, до средината на седумдесеттите, наставниот филм бил многу присутен и тоа посебно во наставата по историја. За посочената содржина има толку филмови (документарни и играни) кои го прикажуваат убиството на австрискиот престолонаследник Фердинанд и неговата сопруга Софија во Сараево... и сето тоа може



Од „Филмската училишница“ во Кинотеката

да побуди голем интерес и знаењата да бидат усвоени со разбирање, доколку се прикаже филм, или видеоклип, отколку учениците пасивно да чекаат (притоа сите занимавајќи се со своите телефони) наставникот да ја пополни таблата со лекцијата која ја имаат во учебниците.

Нема сомнение дека часот е исклучително монотон и воопшто не побудува интерес за наставната содржина. Нормално, не можат да седат како перури прицврстени со шпенадла (М. Монтесори), бидејќи имаат потреба од разговор, дискусија, да бидат прашани за своето мислење, ставови и сл. Доколку наставниот час се започне со прикажување на некој документарен филм, не само што ќе се внесат свежина и иновативен дух на часот, кој нема повеќе да биде монотон, туку и ќе се придонесе учениците да бидат многу повеќе активни и мотивирани за соодветната содржина. Значи, едукативно и забавно во исто време.

Во наставата по географија филмот има исто така голема примена. Секогаш е интересно карактеристиките на некоја земја да се учат преку користење на аудиовизуелни средства, во прв ред филм, отколку само преку учебник, што дефинитивно е застарен метод отсекогаш, не само денес.

Во Шведска на пр. речиси за секоја содржина се практикува филм. Моите искуства од посетите во училиштата говорат дека содржините кои се од националната географија се обработуваат исклучиво преку филмови. Така на пр. за најсеверните делови на земјата, каде што виреат тундри и степи, на учениците им беше прикажан триесетминутен филм. Часот беше навистина многу интересен, а притоа се разви и плодна дискусија во која учениците прашуваа, се интересираа, даваа свои мислења. Едноставно, неосетно поминаа 60 минути. Знаењата се многу потрајни, полесно се поврзуваат со нови содржини и се разбива секојдневната школска монотонија.

И наставата по другите природни науки може на многу поинтересен и поадекватен начин да биде реализирана ако за неа се примени филм. Притоа, филмот може да се користи за прикажување на животот на значајни научници од типот на Никола Тесла, Ајнштајн, Марија Кири, Нобел и сл. Во наставата по природни науки филмот може да го подобри квалитетот на знаењата, на пример, за многубројни природни појави кои прикажани преку видеоклипови можат да им ги појаснат знаењата на начин кој само со читање од учебник или препишување од табла не може да се постигне.

Воведно предавање за филмот и киноприкажувањето за учениците



Дефинитивно, и уметностите (како музичката, така и ликовната уметност) може да се доближат до учениците на начин кој ќе биде привлечен и многу покорисен, а знаењата потрајни и со можност за нивна примена, доколку се користи филм или клипче. Животот на познатите композитори: Моцарт, Бетовен, Штраус, Хајдн итн., како и делата на големите ликовни уметници: Леонардо да Винчи, Микеланџело, Пабло Пикасо, Готје и др. можат да бидат разбрани од учениците доколку во наставата се примени филм.

Со филмот успешно се реализираат образовните, но и воспитните цели. Образовните цели се поврзани со стекнување на знаења, а воспитните со формирање на личноста во воспитен поглед. Првите го поттикнуваат когнитивниот развој, а вторите формирањето ставови и вредности.

Уште Коменски во XVII век кажал дека учениците за да усвојуваат знаења со разбирање, треба да ги активираат сите сетили, односно во наставата наставниците да го применуваат т.н. златно правило на очигледност - сè што може да се види, да се види, сè што може да се слушне, да се слушне... само на тој начин, детето ќе се стекнува со знаења кои ќе може да ги примени и да ги поврзува со други знаења. Тоа е квалитетно учење. Во контекст на „златното правило“ на очигледноста, филмот во наставата се вклопува извонредно многу. Во контекст на ова, при примената на филмот во наставата треба да се внимава тој да биде поврзан со детското искуство, да биде разбирлив за нивната возраст, за да можат децата што поавтентично да го доживеат, а на тој начин и да се влијае врз нивните емоции, нивните размислувања, ставови, погледи. Филмот може успешно да влијае и врз надминување на стереотипи и предрасуди кои често се присутни кај нашите млади. Во рамките на потребата да се воспитуваат учениците во духот на интеркултурноста, филмот може успешно да се искористи, и тоа како краткометражниот, така и долгометражниот филм. Тука, потребно е да се изберат филмови кои третираат теми од интеркултурност, со намера учениците да се запознаат со друга култура и на тој начин да надминат некои предрасуди или, пак, стереотипи врзани за одредена нација, раса, професија и сл.

Сепак, потребно е и добро осмислување на сите делови од наставниот час или т.н. артикулација на часот, каде што учениците не само што ќе гледаат филм, туку потоа многу е важно да ги анализираат и ликовите од аспект на нивната етичка димензија, добро-лошо, праведно-неправедно, авторитет и сл.

Имајќи го предвид времето во кое живееме, брзиот информатичко-технолошки развој, филмот

нуди можност за секојдневна примена во наставата по речиси сите наставни предмети. Сепак, колкава ќе биде примената зависи од самиот наставник, од неговата подготвеност, мотивираност и желба за употреба на иновативни техники, современи наставни средства, стратегии и методи. Примената на компјутерот во наставата дава можност филмот да биде присутен како никогаш досега.

...

ЛИТЕРАТУРА:

- Cosic, Sl. Nastavni film u nastavi povijesti, zivot i skola, 2010 br. 24
- Film u nastavi (prirucnik za student-buduce nastavnike) (2017), Fondacija Fond B92, Beograd
- Филмска енциклопедија (ур. Анте Петерлиќ), (1986), Лексикографски завод „Мирослав Крлежа“, Загреб
- Miljanovic, N.(2002): Obrazovna tehnologija, Pobijeda, Podgorica
- Mikic, K. (2002): Uloga i znacaj medija u zivotu deteta do deset godine starosti
- Metodika (casopis za teoriju i praksu u predskolskom, skolskom i visokolskolskoj izobrazbi), Sveuciliste u Zagrebu, Uciteljski fakultet, br.5,2002
- Zbornik uciteljske akademije u Zagrebu, Sveuciliste u Zagrebu, Vol 4.br.14 (151-163)
- Tezak, St. (2002), Metodika nastave filma, Skoljska knjiga, Zagreb

ДРУГИ ИЗВОРИ:

- Републички завод за унапредување на образованието (1973), општа програмска структура со наставен план и програми за основно училиште, Просветно дело, Скопје
- Републички завод за унапредување на образованието и воспитанието, (1989), наставни планови и програми за воспитно-образовна дејност, Просветно дело, Скопје
- Биро за развој на образованието (2007), наставни програми за прво одделение на деветгодишното основно образование
- Биро за развој на образованието (2007), наставни програми за второ одделение на деветгодишното основно образование
- (Службен весник на ФНРМ, бр. 10 од 25 април 1956 година).
- (Службен весник на ФНРМ, бр. 50 од 5 декември 1956 година).

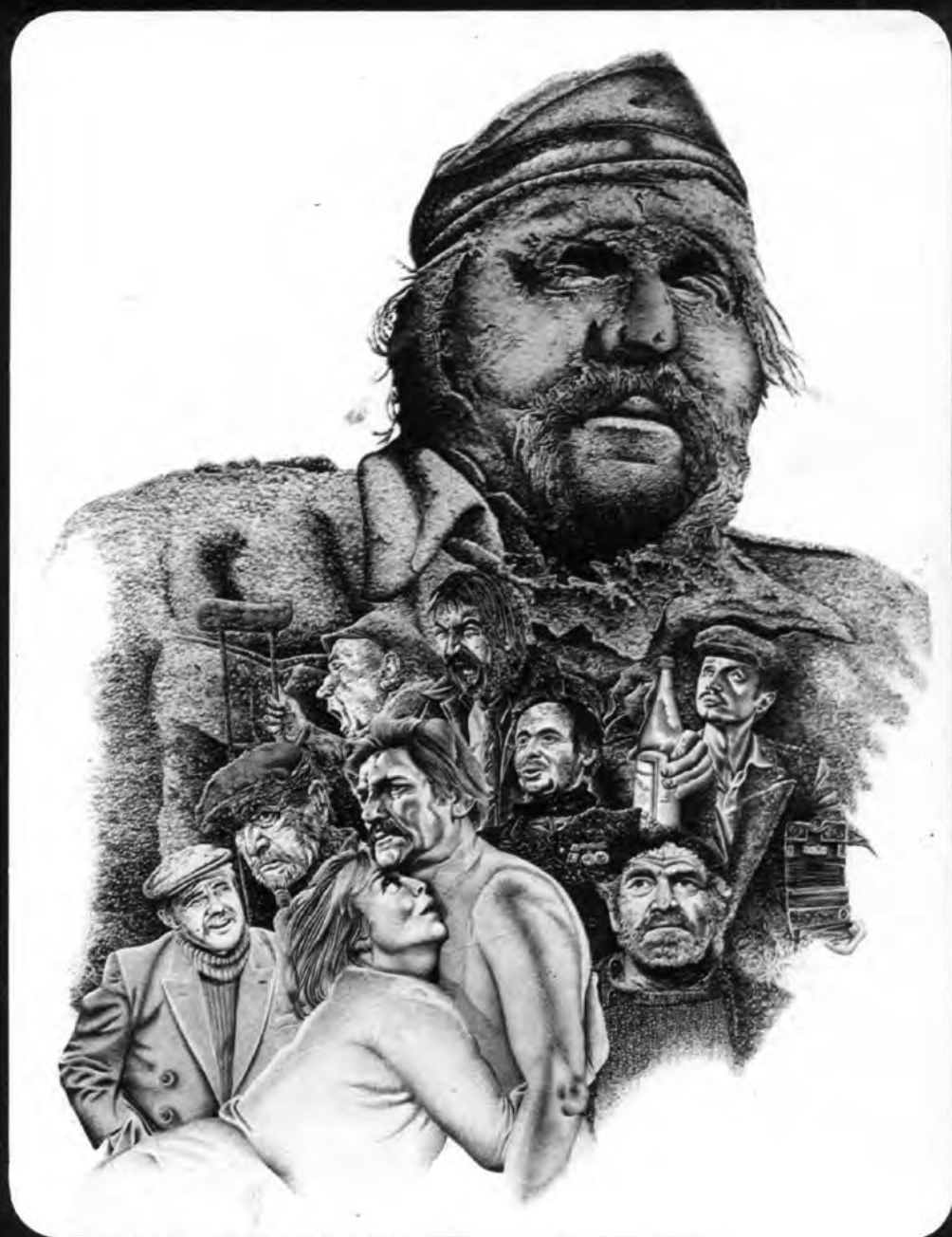
ЦРВЕНИОТ КОЊ КАКО КУЛТНА ФИЛМСКА АДАПТАЦИЈА

*„Филмот по природата на својот медиум
е наполно автохтоно уметничко дело.“*

Столе Попов

Македонската долгометражна играна филмска продукција (во рамките на ФНРЈ) официјално започнува со филмот ФРОСИНА во 1952 г., во режија на Воислав Нановиќ¹, чиј асистент е Трајче Попов, а прв филм режиран од македонски режисер е комедијата МИРНО ЛЕТО² од 1961 г., во режија на Димитрие Османли³ според сценариото на белградската публицистка Фрида Филиповиќ. Во првата деценија играна продукција на ТВ Скопје, ориентацијата во оригиналното аудиовизуелно творештво претежно се базира врз драматизација на литературни текстови. Во годината 1967, покрај ТВ-драмата *Домот на твојот татко* во режија на Димитрие Османли, по сценарио на Симон Дракул⁴, филмуваните верзии на расказот *Крчмите* од Блаже Конески и на романот *Пустина* од Ѓорѓи Абаџиев се првите дела произведени во ТВ Скопје, за што секако е заслужен и Ташко Георгиевски, како автор на овие две филмски адаптации.⁵

Меѓиници на расказната адаптација во филмски медиум во Македонија се и расказот *Табакерата* (1949) на Ѓорѓи Абаџиев, преточен во истоимениот филм во 1972 во режија на Душан Наумовски, и расказот *Под сите катови прозорец без стакло* (1966)⁶ на Ташко Георгиевски, филмски адаптиран како НЕДЕЛА (1971) во режија на



ДИСТРИБУТОРА
МАКЕДОНИЈА ФИЛМ
СКОПЈЕ

ЦРВЕНИОТ КОЊ

РЕЖИЈА: СТОЛЕ ПОПОВ



Димитар Христов. Во оваа пригода би се задржале на стојалиштето што кажува дека досега се екранизирани дваесет и четири романи и прозни книги во долготражни и средномтражни филмови. Уште од самите почетоци на театарската, филмската и радио-телевизиската уметност, имаме примери на адаптирање на книги во друг(и) медиум(и). Дејвид Томсон вели дека „приказната“ во сите случаи постои само како споредба меѓу зборовите на страницата и нашата имагинација. „Кога читате роман, вие, всушност, не се губите во приказната – го знате своето место во текстот. Ако ја испуштите книгата, можете да најдете каде сте биле“ (Томсон 2016: 71). Речиси идентични појави има и во театарската уметност, иако таа е многу постара од филмската и сродните на неа понови уметнички видови и родови.

Од наратолошки аспект, речиси секое модерно или постмодерно книжевно прозно дело (рассказ, новела, роман) се одликува со можности за фрагментација или компилација. Според тоа, авторот на делото уште во самиот процес на пишување е свесен за постапките на раскажување со план за евентуална разградба или конструкција, имајќи го предвид впуштањето во процес на адаптација, што значи адаптирање на веќе готовиот литературен производ во друг интертекстуален облик, вид или жанр. Со таквиот феноменолошки приод референцијално се одликуваат големите, поопитни прозни писателски авторитети, отворајќи пат за книжевно-филмошка херменевтика која се повикува на теориите и концептите за литерарна интермедијалност, трансмедијалност и аудиовизуализација. Книжевните основи на филмот, како најперспективен и најкомплексен драмски уметнички вид, почиваат врз основната идеја на литерарниот извор, водилка којашто мора сама по себе да биде филмична. Притоа треба да се има предвид плуралитетот на идеи, „нешто што е втемелено врз литерарна подлога, што значи дека една идеја никогаш не се јавува осамена, туку секогаш во склоп на поголем број придружни и периферни идеи“ (Божидар Недељковиќ 1971: 32).

Модерните синописи, тритменти и сценарија по својата структуралност наликуваат на романот, новелата⁷ и расказот, иако, според Стефан Сидовски, филмот сè уште не успеал да досегне до совршени романескни, симфониски форми, туку повеќе до сонатни, новелистички форми.⁸ Некои романи, било да се домашни или странски, имаат мошне квалитетна нишка која ги надградува или разложува нивните идејни насоки, што низ принципот на полифоничност доведува до (пре)создавање на ново дело, но во друг медиум. Честопати, новото ау-

диовизуелно дело создадено врз база на роман како да има и поголема вредност од него, „тоа се случува во филмските адаптации на класичниот роман, потпрен на конвенцијата на психолошката анализа. Филмот по својата природа ја брише оваа конвенција зашто сè мора да покаже непосредно“ (Михал Гловињски 2003: 63-64).

Од најадаптираните македонски романиери, предимствено место му припаѓа на Ташко Георгиевски, а исто така мошне адаптирани се и Чинго, Солев, Јаневски, П. М. Андреевски. Едни од најперманентните адаптатори и драматурзи се режисерите Димитрие Османли и Бранко Ставрев, а најплодни екранизатори/сценаристи досега биле писателите Георгиевски, Абаџиев и Русомир Богдановски.

Чешките адаптатори и драматурзи се едни од водечките и најраскошните претставници на европската и словенската книжевност. За Милан Кундера, Храбал е најголем чешки писател, а Матс Ларсон го нарекува „контролор на возови“ (Ларсон 2003). Тој е нарекуван и „нежен варварин на златната Прага“. Според Милан Чолиќ, писателот на *Нежниот варварин* беше „крал на целата литература“, а Менцел и Храбал заедно говореле за „вечноста, моралот, а попатно онака и за уметноста“ (Чолиќ 1997: 54). Меѓу чешките најадаптирани писатели, покрај Храбал, може да се вбројат и: Ярослав Хашек, Владислав Ванчура, Павел Кохоут, Карел Чапек, Милан Кундера, Михал Вивек и др. *Авантурите на добриот војник Швек* (1912) на Ярослав Хашек е роман повеќекратно адаптиран и во театар и на филм. Прозата на К. Чапек е, исто така, податлива за сценско преточување и визуализирање на големото платно и низа проекти се направени токму според неговите дела. Ванчура е најпознат по филмовите *МАРКЕТА ЛАЗАРОВА* (1967, режија Франтишек Влачил), *РАЗУЗДАНО ЛЕТО* (1968, режија Ј. Менцел) и *КРАЈОТ НА СТАРИТЕ ВРЕМИЊА* (1989, режија Ј. Менцел), кои се, всушност, екранизација на негови прозни дела. Павел Кохоут е исто така значаен чешки автор (кој живее во Австрија) и чиишто романи се основа за играниот филм *СВЕТА КЛАРА* (1996, режија Ари Фолман и Ори Сиван) и играната ТВ-серија *КРАЈОТ НА ГОЛЕМИТЕ ПРАЗНИЦИ* (1996, режија Мирослав Лутер). Кундера, кој како и Кохоут речиси цел живот живее во емиграција (во Франција), е автор на познатите романи од кои произлегоа филмовите *ШЕГА* (1969, режија Јаромил Јиреш) и *НЕПОДНОСЛИВА ЛЕСНОТИЈА НА ПОСТОЕЊЕТО* (1988, режија Филип Кауфман). Всушност, драмите на Кохоут постојано се инспирирани од познати литературни извори и мотиви (*ПЛЕЈ МАГБЕТ*, *СИРАНО*, *ОСАМЕНИОТ ХАМЛЕТ*)⁹, *ТЕМНИНА* според Андреев, *КОЦ-*

КАРОТ И НЕГОВАТА СРЕЌА според Достоевски, КРАЛОТ КОЛА БРЕЊОН според романот *Кола Брењон* на Ромен Ролан, 1984 на Орвел, како и драматизацијата на Кафкиниот роман *Америка* работена заедно со Иван Клима.¹⁰ Слична постапка, по мотивите на романот на Дидро *Фаталистот Жак*, применува и Кундера во ЖАК И НЕГОВИОТ ГОСПОДАР во 1975 г. Исто и Вацлав Хавел прави своја адаптација на Гејовата *Питачка опера* во 1972, филмувана од Менцел во 1991 година.

Зборувајќи за чешките романи од кои некои се преведени и на македонски, Весна Мојсова-Чепишевска истакнува дека некои од овие наслови стануваат уште попопуларни откако се адаптирани во другите медиуми:

...пред сè преку филмот и театарот. Така според делото *Хордубал* се снимени два филма, едниот во 1937 (режија: Мартин Фрич – познат режисер од тој период) и 1979 (режија: Ярослав Балик). Режисерот Отокар Бавра (1911 – 2011) го снима филмот ВЕШТЕРСКИ ЧЕКАН во 1969 според истоимениот роман. Новелата *Бас саксофон* инаку издадена 1967, излегува и во Торонто во 1982 во Sixty-Eight Publishers...¹¹

(Мојсова-Чепишевска 2018: 238)

Кај Бохумил Храбал, најуспешно адаптираниот чешки прозаист и автор на исклучителниот роман *Нежниот варварин*, процесот на адаптација како творечки метод започнува со најразлични варирања, монтажи и комбинирања, преку колажирање и текстуални експериментални постапки, покажувајќи им го својот пат на драматурзите, адаптаторите и режисерите. На таков начин, со спонтано монтажно спојување на *Нежниот варварин* и *Мошне бучна самотија*, тој, меѓу другото, ја создава и книгата *Клубови на поезијата* (1981), како еден вид варијациона литературна игра. Една друга книга на Храбал, *Прирачник за пабистелските ученици* (1993) опфаќа раскази кои се цензурирани во 70-тите години, а дел од овие раскази се објавени и во книгата *Празник на кокичињата* (1978) според која Менцел го снимил истоимениот филм во 1984 г.

Исто така, успешно се адаптирани и прозни дела и новели на Леонид Андреев, Аделберт фон Шамисо, Албер Каму¹², Ернест Хемингвеј, Густав Флобер, Џонатан Свифт, Џејмс Џојс, Франц Кафка, Франсоа Рабле, Хулио Кортасар, Габриел Гарсија Маркес, Вилијам Фокнер, Радјард Киплинг, Жан-Пол Сартр, Рудолф Ерих Распе, Андре Жид, Томас Пинчон, Луис Керол, Џозеф Конрад, Вирџинија Вулф, Јохан Волфганг фон Гете, Стендал, Митко Маџунков... Секако еден од најинспиративните и највлијателните авто-

ри на денешницата е Семјуел Бекет, а Пинтеровиот *Процес* според Кафка е еден од најзначајните примери на модерна/постмодерна адаптација.

Филмот, всушност, му е најблизок на романот во поглед на наратолошките постапки и техники и затоа се појавило прашањето во кој степен постоењето на киното дејствува врз романот и на кој начин влијае врз одредување на неговата функција.¹³ Според Гловињски, „со односот на романот кон филмот се занимаваа теоретичарите на ‘новиот роман’ исто така и во историска перспектива, а тоа значи не само со оглед на вакви или онакви проблеми на нарација“ (Гловињски 2003: 63). Анализирајќи филмско дело базирано врз роман, расказ или драма, компаративниот пристап најмногу се користи со цел да се оцени самиот филм во контекст на адаптацијата. Така, низ есеите во книгата *Процесот на транспозицијата* (2007), кои се осврнуваат на адаптацијата на компаративен начин, низ примери од германската литература и филм, се покажува дека проширувањето на теоретскиот и методолошкиот објектив има суштинско значење за целосно разбирање на некои од одлуките на режисерите кои го обликуваат конечниот филмски производ:

Адаптацијата на прозна фикција за екранот бара анализа на повеќе нивоа. Во исто време и од семиотичка гледна точка, бинарната врска меѓу роман (како вербален систем) и филм (како вербален и визуелен систем) е целосно суштинска за ова прашање. (...) Според тоа, секој што пишува за филм како адаптација, се става самиот меѓу два текста (книжевен и филмски) и нивните соодветни контексти, што значи разбирање на специфичностите на двете критични репрезентативни форми.

(Шонфелд 2007: 11)

Меѓу другото, постојано се поставува прашањето за филмот како уметност, што е особено забележливо во раната критика на адаптациите за киноекранот. И можеби затоа премногу често, изворниот квалитет на романот ја ставал под знак прашање вредноста на филмот:

Идејата за филмска адаптација на книжевен текст се чини дека означува подготвеност на режисерот да се откаже од својата автономија со цел да создаде нешто кое може да се нарече барем просечен производ. Како на режисерот кој избира да направи филмска адаптација на роман, да мора да му недостасува независност на умот и духот, потребно за создавање уметничко дело.

(Исто: 14-15)



Следејќи ги линиите на истражување, Брајан Мекфарлен согледува дека две можни патеки се чинат вредни: „(а) во процесот на транспозиција, само она што е можно да се пренесе или адаптира од роман во филм; и (б) кои клучни фактори, освен изворниот роман, имале влијание врз филмската верзија на романот?“ (Мекфарлен 1996: 22). Едни од факторите секако дека се „факторите во движење“, на што се осврнува Волф Вернер зборувајќи за описите во романите или филмовите, кои „може да се појават од аспект на набљудување фактори во движење, како што се ликови во автомобили, возечки или подвижни камери, и може да бидат центрирани или динамички настани, објекти и ликови кои се исто така во движење“ (Волф Вернер 2007: 23-24). Понекогаш таквите движења допираат и во скриените значења на одредени мотиви, ликови или детали, реплицирајќи им на познати, митски или култни места од литературата или европското митолошко наследство, како што е, на пример, драмската метарелација на *Вечна игра* (1996) од Митко Маџунков со *Ифигенија* (405 пр. н. е.) од Еврипид и

Пуста земја (1922) од Томас Елиот¹⁴, зад што се назираат едни поинакви реалитети, досегнувајќи ги пределите на магичниот драмски реализам. Некои од најзначајните претставници на магичниот реализам во македонскиот филм се: *ЦРНО СЕМЕ*, *ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ*, *ЖЕД*, *ЗАМИНУВАЊЕ ОД ПАСКВЕЛИЈА*, *ДОБРА ДОЛИНА* и секако – *ЦРВЕНИОТ КОЊ*.¹⁵ Извесен магичен (над)реализам има и во првиот македонски ТВ-филм снимен дигитално *ВАМПИРЦИЈА* (2002).¹⁶ За него е карактеристично што по филмот се појави истоимен расказ од сценаристот на филмот Владимир Плавевски, за да прејде потоа тој во *новелизација* на некои мотиви од филмот, објавувајќи ги романите *Последниот сплавар на Вардар* (2010) и *Комита* (2015), а најпосле објавувајќи го романот *Вампирција* (2019) кој стилски и циклично се надоврзува на „цепенковската“ приказна промовирана во филмот:

„Ти си вампирција?“ – го прашувам кога задоволно жригна неколку пати. „Што сакаш?“ (...) Екнува пукот, маглата експлодира, блеснува ровје сред двор. Сила немерена ме треснува во

оградата на чардакот. Чалгациите се расфрлени низ дворот како партали. Престрашени, со мака стануваат и поревливи се губат низ портата.¹⁷

Во наведениот расказ/филм жанровскиот текст се приближува кон психофантастична драматика во која се присутни повеќе избалансирани карактери, чии гротескно прифатливи судбини во дадените драмски ситуации се доведуваат до работ на имажинарното или надреалното, оставајќи ја отворена загатката за постоење на натприродни појави, за што, впрочем, пишува не само Марко Цепенков туку и други автори пред Плаевски.¹⁸ Во секој случај, и во филмот и во театарот се евидентни низа творечки навраќања кон мотивите на приказните и записите на Цепенков од балканското и воопшто од сесловенското народно творештво.

Во современата уметничка творечка практика, повеќето модернистички и постмодернистички писатели се обидуваат самите или тандемски со режисерот да проникнат низ лавиринтите на својот романескен микросвет. „Предноста на филмот е голема, особено во денешно време, кога малку се чита: за два часа повеќе од стотина души ја читаат книгата, а преку телевизијата контакт воспоставува со милиони во исто време“ (Т. Георгиевски 1989: 53). Во македонската кинематографија, покрај ЦРВЕНИ-ОТ КОЊ и ЦРНО СЕМЕ, еклатантни примери за успешна трансмедијализација на романи се долгометражните играни и ТВ-филмови СОЛУНСКИТЕ АТЕНТОРИ (1961) во режија на Жика Митровиќ (според истоимениот роман на Јован Бошковски), ВРАЌАЊЕ ВО РАЈОТ (1969) во режија на Димитрие Османли (според истоимениот роман на Душан Калиќ¹⁹), МАКЕДОНСКИ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ (1971) во режија на Ватрослав Мимица (според романот *Доследни на заветот* на Панде Ташкоски), ИСТРЕЛ²⁰ (1972) во режија на Бранко Гапо (според романот *Под усвитеност* на Солев), ДОБРА ДОЛИНА (1973) во режија на Стево Црвенковски (според романот *Големите скитачи* на Методија Фотев), ПРЕСУДА (1977) во режија на Трајче Попов (според истоимениот роман на Јово Камберски), ВРЕМЕ, ВОДИ (1980) во режија на Бранко Гапо (според романот *Води* на Јован Стрезовски), СЛАНА ВО ЦУТОТ НА БАДЕМИТЕ (1983) во режија на Илија Филиповски (според истоимениот роман на Мето Јовановски), ЈАЗОЛ (1985) во режија на Кирил Ценевски (според романот *Две Марији* на Славко Јаневски), ПОДГРЕВАЊЕ НА ВЧЕРАШНИОТ РУЧЕК (2002) во режија на Костадин Бонев²¹ (според истоимениот роман на Миле Неделкоски), ГОЛЕМАТА ВОДА (2004) во режија на Иво Трајков (според истоимениот роман на Живко Чинго), ПРЕ-

ВРТЕНО (2007) во режија на Игор Иванов (според вториот дел од романот ПАПОКОТ НА СВЕТОТ на Венко Андоновски), ЗЛАТНА ПЕТОРКА (2016) во режија на Горан Тренчовски (по мотиви на романот *Расцепенум* на Братислав Ташковски), НАЈТЕШКОТО НЕШТО (2020) во режија на Сердар Акар²² (според истоимениот роман на Оливер Ромевски), а Петре М. Андреевски сценариото за филмот НАЈДОЛГИОТ ПАТ (1976) во режија на Бранко Гапо го пишува врз база на книгата-зборник *Темни кажувања* приредена од Кирил Камилов, Славко Јаневски и Мето Јовановски.²³ При таквите примери, мошне важно е да уеме да ги препознаваме својствата за адаптирање на прозните дела од литературен во драмски медиум. Ежен Јонеско низ своето долгогодишно уметничко искуство си припомнува за „измисленоста“ која воопшто не му пречела во романот, а ја прифаќал и во киното. Таквата измисленост на романот соодветствува со неговите соништа, природно наметнувајќи се како некоја можна стварност. За разликата меѓу филмската и театарската изведба, тој вели: „Играта на филмските актери не ја предизвикуваше во мене онаа необјаслива нелагодност, онаа мака со која делуваше претставата во театарот“ (Јонеско 1965: 84). Со приближувањето кон духот на романот, на некој начин, се обработуваат преокупациите кои до неодамна ѝ беа достапни само на книжевността, а во таа смисла Петриќ нотира дека „филмот влегува во зрела доба на својот развиток и се потврдува како неумоливо изразно средство кое е во состојба да ги изрази сите предели на човековиот материјален и духовен живот“ (Петриќ 1968: 35).

Антологиски примери за македонски играни филмски серии за деца²⁴ и возрастни работени како адаптации на романи за деца и млади се: БЕЛОТО ЦИГАНЧЕ на режисерот Ацо Алексов (според истоимениот роман на Видое Подгорец), ГОЛЕМИ И МАЛИ на режисерот Душан Наумовски (според истоимениот роман на Бошко Смакоски), ВОЛШЕБНОТО САМАРЧЕ на режисерот Алексов (според истоимениот роман на Ванчо Николески), МАЛИОТ ОДРЕД на режисерот Благој Андреев (според романот *Големата шума* на Видое Видически), ВТОРАТА СМЕНА на режисерот Наумовски (според истоимениот роман на Велко Неделковски), БУЛКИ КРАЈ ШИНИТЕ на режисерот Наумовски (според истоимениот роман на Зоран М. Јовановиќ²⁵), СОНЦЕ НА ДЛАНКА на режисерот Наумовски (според истоимениот роман на Лазо Наумовски), ДЕВОЈКИТЕ НА МАРКО на режисерот Димитар Христов (според истоимениот роман на Оливера Николова), ОПСТАНОК (според романот *Светлина зад ридот* на Трајче Крстески) на

режисерот Миле Гроздановски, епизодата „Синови“ (според истоимениот роман на Јован Стрезовски)²⁶ на режисерот Димитар Христов од серијата ДРУГАРУВАЊА и др.²⁷

Филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ на режисерот Столе Попов работен како филмска адаптација на истоимениот роман на Ташко Георгиевски²⁸ е своевидна фреска за идеолошкиот и духовниот егзорцизам. Во автобиографската книга *Плочата на животот*²⁹ (1988), Георгиевски ја образложува генезата за „големиот коњ“ кој од идеја треба да се развие во проект:

Да му се понуди на „Вардар филм“ прво како идеја, синопсис, ама со услов ако дојде ред да се прави јас да го напишам сценариото. Методот Фотев кажува дека Русите се заинтересирале за неговата *Добра Долина*, ама ако се напишело дека се случува во минатото, пред војната, како си дозволуваат, те молам, вели возбудено, а јас упагам: а зошто да не си дозволат! (...) Мислата, идејата, духот, можат да станат богатство. *Големиот коњ*! Сите ние сме големи коњи, не, сите ние сме коњи, само товарот не ни е на сите ист! (Георгиевски 1988: 349)

Конечно, како соработник во филмскиот проект се вклучува тогаш младиот режисер Столе Попов, кој по своето искуство со краткиот и документарниот филм, бил страшно заинтересиран за тематиката од романот и материјалот кој го нуди првобитниот синопсис.

Синопсисот за ЦРВЕНИОТ КОЊ е веќе во Вардар филм. Оној мој Борис Тушев кој се враќа дома, во Грција, што е тој? Кукавица или херој?



Столе Попов

Врши предавство на својата идеја, на револуцијата, на сопствената жртва (оти и тој можел да загине) и потпишува дека бил во заблуда сите овие изминати години, дека црвена Русија не е ништо – и што уште не покажува со тој свој кукавички чин – ама јас се прашувам, и други околу себе (Гони, Бошко) не е ли тој и херој? Не е ли херојски акт тоа негово заминување? Оти враќајќи се кај децата (кои се веќе измажени) тој знае дека ќе биде сам, ама знае и дека ќе биде опасна, лоша болест што ќе се шири како ветер по зафрлените села! Борис Тушев не е свесен за таа своја улога. Тој како скот ќе умре, само другите ќе речат: ние бевме скотови, а тој умре како човек! Борис Тушев е херој! Тој не е кукавица!

(Исто: 353)

Иако во процесот на адаптација имало извесни творечки несогласувања помеѓу Георгиевски и Попов, сепак надвладува борбата за доминација на визуелните знаци и пораки, нешто што се надоврзува на драматичната граѓа што извира од романскиот видокруг. Тоа секако се должи на наклоноста на режисерот Попов кон соработката со личности каков што е мултиталентирираниот професор по географија Илија Џаџев, кој е музичар на хавајска гитара, но и одличен поет, прототип за тринаесетминутниот дипломски филм 99 (1973), или пак со имџа какви што се писателските бардови Георгиевски, Божин Павловски, Живоин Павловиќ, Горан Стефановски, Горан Милиќ, Мирко Ковач. Увертирата со различни теми пред неговото искуство со играниот филм, Попов ја постигнува со документарните филмови ОГАН, ДАЕ³⁰ и АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА. Вака историчарот на филмот Петар Волк го најавува името на Столе Попов на тогашната современа филмска сцена: „Во кругот на познатите автори се појави и еден нов и исклучително занимлив творец – Столе Попов со својот динамичен и метафоричен филм ОГАН“ (Волк 1983: 109). Секако, окуражен од рецепцијата на неговите документарни филмови, големата инспирација на Попов од романот *Црвениот коњ* се надоврзува и на претходните одгласи на прозата на Георгиевски, сродни со успехите на сите романи што во меѓувреме ги создава. „Тие како граѓа му нудат егзодус на цел еден народ кој е осуден на прогонство, а со тоа и на губење на основните предуслови за минимум нормален живот. Таа дезинтеграција во романите може да се систематизира во неколку круга со концентричен облик:

- губење на личниот и човечкиот интегритет преку убиства, силувања и физички терор
- распаѓање на семејството со губење на домот, куќата

- губење на националниот идентитет преку уништување на населени места и раселување. (Георгиевска-Јаковлева 1997: 41-42)

Филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ на Попов е балканска историска приказна која содржи многу емоционалности кои допираат длабоко во нашите души, претставувајќи ни ја тегобната судбина на македонските и грчките борци по Граѓанската војна во Грција, каде што заеднички војувале против монархо-фашистичкиот режим и доживеале судбина на политичко прогонство од родниот кат. Основни драматуршки координати на филмот се: распадот на револуцијата, животот во Узбекистан, враќањето на Борис Тушев во родниот крај, прифаќањето ризик на повратник, потпишувањето дека ќе му биде верен на кралот, повторната женидба, градењето нова кука и желбата да се умре таму каде што е роден. Ликот на Борис, опседнат со сопствените трауми и копнежи, лавира помеѓу две одредници: предавството и херојството.

Знаејќи дека сценаристот уште во својата глава треба да го претпостави секој детаљ во секој кадар

на идниот, уште нероден филм, ослушнувајќи ги дијалозите чишто зборови треба да оживеат од хартијата, Георгиевски е свесен за интермедиијалниот досег на романот и затоа опсервира: „Филмот со сликата и изговорениот збор комуницира со публиката, но мислам дека може да му припомогне на филмот за подолго да трае ако изговорените зборови во него ги вратиме во книгата“ (Георгиевски 1997: 1). Секој сценарист има своја непишана формула за соработка со режисерот и јасно е дека тој треба „да го подели напишаното сценарио, снимајќи цел филм со чиста концепција во неговата глава и расклопувајќи го по истиот водич“ (Рејмонд Спотисвуд 1973: 195-196). Така, и Георгиевски е свесен за подложноста на неговото сценарио кон разградба и надградба, во насока и очекување на образување нов, визуелен код.

Забележителни се надоврзувањата помеѓу јуродивоста на Борис Тушев од романот / филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ и Доне Совичанов од романот / филмот ЦРНО СЕМЕ. Станува збор за „драж на метаморфозите“, кои почиваат врз сличностите, но и врз разликите одредени преку достоинственоста и обез-



личувањето на овие два лика-стожери. „Тие се препознатливи со бележитиот национален идентитет од македонското поднебје, но нивната човечка судбина е од универзална категорија. Тоа ги прави силни и филмски ликови кои можат да кореспондираат и на широки простори и во многуобразни заедници“ (Цветан Станоевски 1997: 428). Десет години по првиот планетарен успех на македонскиот филм, по номинацијата на ЦРНО СЕМЕ како југословенски кандидат за „Оскар“, Роналд Холовеј наголемо го поддржува ЦРВЕНИОТ КОЊ со приказот на фестивалот во Сан Франциско во 1982 г. Тој, меѓу другото, го потенцира моментот на одлуката на Борис Тушев дека е „време да се врати дома“³¹. Писателот и сценарист Георгиевски ги остава автентичните имиња на реалните личности,³² сакајќи да ја поткрепи тезата дека литературата може да биде и фактографска и фиктивна. „Нема документаристичка, како што нема ни измислена. Сето тоа е само во зависност од точката на гледање на читателот; ако е во кругот на дејствието, тогаш таа е реална, вистинска, не е измислена, а ако тој, читателот, е вон тој круг, тогаш останува фикција, нешто е измислено, нешто што само сугерира живот“ (Георгиевски 2011: 69-70).

Почетокот на 80-тите ги носи скепсата и перспективата за визуелно глобализирање на филмските метафори, култот кон Тито веќе заслабува, започнува експанзијата на видеоспотот и ВХС-рекордерите, на сцена доаѓаат тукушто дипломираните режисери на Прашката школа ФАМУ, а во тоа рзздобје на обнова на југословенскиот и подем на македонскиот филм, Столе Попов создава филмска „одисејада“, една исклучителна епска фрескоструктура со паралелни видувања. Не е тешко да се прочитаат длабинските пораки на авторите и размислувајќи за скромниот, едноставен и храбар Борис Тушев, да се создае дека

...нему воениот пораз му го преполови душевниот свет на две неспоиви емоции. Борис со своето срце и со своите соништа остана сврзан со родниот крај, а со своите слободарски идеали ѝ остана верен на идејата за космополитските цели на револуцијата на која тој верно ѝ служеше. (...) Така почна решителноста на борецот да попушта под товарот на болката на туѓинецот, и тој, конечно, се согласи на уште едно понижување; револуционерот го потврди документот во кој ветува дека ќе му биде лојален на еден презрен режим кој не му дозволува да се нарече ни Македонец, ни комунист, ни граѓанин на светот...

(Георги Василевски 2003: 191)

Во написот од ревијата *Екран* од периодот на завршна реализација на филмот, во антрфиле пишува дека првенецот на Столе Попов е пратен на титлување во Љубљана заради преведување на македонски јазик на грчките и руски реплики и дека филмот е подготвен за премиерно галопирање. Исто така, се поставува прашањето зошто дошло до менување на насловот на филмот – *Црвениот коњ* – *Глужд* и повторно *Црвениот коњ*, а се најавува и југословенската премиера на ФЕСТ '81. Под фото-портретот на Столе Попов стои текстот: „Ми падна камен од плеките“. По тој повод, режисерот Попов изјавува:

Сценариото навистина го носеше насловот *Црвениот коњ*, според истоимениот роман на Ташко Георгиевски, кој е, како што е познато, и автор на тоа сценарио. Меѓутоа, во текот на снимањето идејата на *Глужд* ми се наметна сама по себе. Ставајќи го тој наслов имав желба да посочам дека се работи за глужд на дрво или во дрво. Концепциски, таквиот наслов многу добро ја изразуваše мојата авторска идеја, односно идејата на филмот во целина. Меѓутоа проблемите неочекувано настанаа во моментот кога „глужд“ требаше да се преведе на друг јазик. (...) „Глежањ“ во српскохрватскиот асоцира на зглоб на раката или ногата, додека зборот „чвор“ има



Ташко Георгиевски

директна асоцијација на нешто врзано, замрсе-
но, испреплетено, она што на македонски го ве-
лиме „јазол“.

(Д. Ќуркиев 1981: 11)

Годината 1981 е несомнено година на филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ. На 6 мај во кино „Вардар“ во Скопје е домашната премиера. По проекцијата и очекуваните аплаузи, пред киноплатното ги гледаме како радосно се поклонуваат актерите и поголемиот дел од авторската и филмската екипа. Во центарот стои режисерот Столе Попов, лево од него стои актерот Данчо Чеврески, а десно од него стојат Ташко Георгиевски и Ристо Шишков, збиени еден до друг. Во хронологијата на македонската кинематографија (1895 – 2014) за филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ во списанието *Кинопис* стои запишано:

Временискиот период што го зафаќа дејствието на филмот се протега од крајот на Граѓанската војна во Грција, па преку зенитот на сталинизмот во СССР и Сталиновата смрт во почетокот на педесеттите години, сè до почетокот на шеесеттите години. Конфузијата на идеолошката свест пластично многу добро се вклопува со конвулзивноста на просторот во кој како изгнаници се приморани да егзистираат Борис Тушев и неговите другари. Борис е едноставен човек, патриот и неговата идеологија произлегува од чистотата на неговата душа.

(*Кинопис* 2014: 39)

Во некои скопски критички осврти, како да се чувствува блага воздржаност кон филмот и веројатно уште се чекаат одгласите од проекциите во Белград и Пула. За Љубомир Костовски, враќањето на Борис Тушев во родниот кат и неговата копнеечка епопеја е „разлеана низ повеќе мисловни, стилски и жанровски талкања“, а ги споменува и „неенергичните настојувања на Попов да се ослободи од некои одвишни обременувачки детали“ (Костовски 1981: 20). И Ташко Георгиевски има одредени забелешки кон филмот. Но Столе Попов храбро го поднесува критицизмот, така што, како одговор на пребарувањето мани во неговиот голем филм, во поднасловот на интервјуто/блиската средба со Димитар Ќуркиев во *Екран* по скопската премиера, вели дека, очигледно според зборовите на писателот Ташко Георгиевски, „не сум успеал прецизно да ги преведам неговите симболи“, нека ми биде дозволено скромно право – за нив имав свое личновидување и толкување...“ (Ќуркиев 1981: 14). Во прилог е ставена филмографска белешка за режисерот во која се наведени неговите дотогашни кратки и документарни филмови, признание и подато-

кот дека дипломирал режија на ФДУ во Белград, во класата на проф. Радослав Новаковиќ. На прашањето каква врска имаат неговите дотогашни документарци до појавата на ЦРВЕНИОТ КОЊ во поглед на стилот при реализацијата, Попов одговара:

Мислам дека тоа е определба низ филмски јазик да ја претставам метафората, филмската метафора во нејзината глобала, онака како што тоа јас го разбираам. (...) Најблиска е врската меѓу АВСТРАЛИЈА, АВСТРАЛИЈА и ЦРВЕНИОТ КОЊ. (...) Носталгијата кон родниот крај е заедничка, јунаците носат во својот внатрешен духовен свет очигледен немир во борбата за опстојување. (...) Тука се тие пориви за слобода и демократичност, напливи од патриотски чувства кои извираат од душата и срцето, напори да се триумфира, да се докаже сопствената личност во светот во кој живеат (...) Кај Борис Тушев, во ЦРВЕНИОТ КОЊ, постои присуството на митот, она исконско прометејско чувство да се истрае, да се отстои пред сè и сешто... Оваа идеологија носи во себе длабоки хуманистички рефлексии.

(Исто: 15)

Понатаму, на прашањето околу адаптацијата на романот и за употребата на литературната граѓа во обликувањето на филмот, за разликите помеѓу литературата и филмот и за отклоните, Столе Попов одговара:

Бидејќи филмот како определен медиум подлежи на свои законитости, различни од оние во литературата, пред сè тука мислам на ликовната и драматуршката смисла на зборот, бев принуден да го извлечам она есенцијалното од основните идејни компоненти. Тие основни мисловни компоненти го карактеризираат и романот и филмот, па оттаму одделни сцени се претставени на поинаков начин, како резултат на онаа филмска надградба за која зборував, што истовремено не значи дека постои дијаметрална разлика меѓу роман-сценариото и филмот. Јас мислам дека на тој план не постои речиси никаква разлика. Тоа што во одделни ликови преку моето филмсковидување истражував со свој авторски приод во нивната психологија, барајќи го нивниот карактеристичен психолошки модалитет во севкупноста на драматуршката поставка на филмот, значи дека сум извршил надградба, комплетирање на целокупното филмско кажување. Се трудев низ одредени метафорични преточувања, преку моето естетско определување, гледање и следење на настаните – да го доловам она што приказната на *Црвениот*

коњ ја носи со себе. Безбројните премрежија на јунаците, нивните судбини, доживувањата, длабоко лични и психолошки, егзистенцијални и политички, сето тоа во *Црвениот коњ* е вткаено во еден мозаик од најразлични фрагменти кои, на крајот, ја исфрлаат основната носечка порака.

(Исто)

На прашањето дали ова е и политички ангажиран филм, имајќи ја предвид претпоставката дека овој жанр веќе го добива своето право на граѓанство, Столе Попов, меѓу другото, одговара:

Моја единствена задача беше да направам филм за човековата судбина. (...) Значи дека сум успеал да ја изразам автентичноста на историската компонента за настаните за кои зборува филмот. (...) Вклучувајќи го и главниот јунак Борис Тушев, се трудев во свеста на гледачот да го сугерирам присуството на извесни политички рефлексии. Впрочем, (...) кој филм во ова наше денешно време не е политичен?

(Исто: 16)

На прашањето дали сцената на бродот, кога една група пее македонска, а друга грчка песна, ќе можат да ја разберат Англичани, Германци или Французи, Столе Попов одговара:

Ќе можат. (...) Зашто сцената произлегува и се вклопува во вкупната драматуршка структура на филмот. Сличен е, да речеме, и примерот во кафената кога оној млад Грк игра под звуците на препознатливиот грчки мелос и ги тера присутните да му ракоплескаат по тактот. Значи сцените сами по себе не може да се третираат, туку нивното разбирање произлегува од драматуршкиот сплет на секвенците кои филмот ги реди во текот на дејствието.

(Исто)

Столе Попов, нормално, не се согласува со одделни критичарски забелешки во поглед на стилската воедначеност.

Зарем конечната резултанта треба да биде заснована само на надреализам или само на чист реализам? (...) Јас сметав дека *Црвениот коњ* е резултат на еден чист документаристички надреализам, зашто сè она во него што е надреалистичко произлегува од неговата документаристичка основа, од очигледните животни ситуации на неговите јунаци. Затоа во *Црвениот коњ* и не постои апсолутно строга стилизација. Не постои апсолутен надреализам, апсолутен реализам, не постои ни апсолутна мелодрама... За мене главен императив беше да го решам про-

блемот околу универзалниот аспект на неговата порака: разни средини да ја доживеат идентификацијата со судбината на моите јунаци, филмскиот епilog да прозвучи во свеста на секој гледач низ неговите длабоки хуманистички рефлексии.

(Исто)

На прашањето дали тој зборува за универзалниот аспект на пораката, за егзодусот како еден од основните проблеми на човештвото, Попов одговара: „Во мојот игран првенец не станува збор само за проблемот на Македонците. (...) Според оценката на една комисија на Обединетите нации, денес во светот надвор од татковината и родните краишта живеат десет милиони луѓе. Политичкиот егзодус е проблем кој се повлекувал со векови. И сè уште е проблем – особено на овој 20 век“ (Исто). Зборувајќи за толкувачот на главната машка улога, Попов вели: „Бата Живоиновиќ одлично го одигра Борис Тушев, со сета негова слоевитост во креирањето на оваа компликувана и мошне сложена улога. Покрај него, одлични креации оствари речиси целата артистичка екипа. (...) Без нив, без нивната огромна помош, ЦРВЕНИОТ КОЊ немаше да биде она што е денес“ (Исто).

Белградскиот ФЕСТ на почетокот на 80-тите се наоѓал во неколкугодишна криза, но во програмата има 60-ина филма и ревијата се отвора со КАГЕМУША на Акира Куросава, кој во последен момент го откажува доаѓањето и праќа телеграма за таа пригода. Првпат се прикажуваат домашни југословенски филмови и најавени се СЕКАВАШ ЛИ НА ДОЛИ БЕЛ на Кустурица и ЦРВЕНИОТ КОЊ на Попов.³³ Сепак, авторската екипа е позаинтересирана за солиден пласман во Пула, тогаш најпрестижната смотра на југословенскиот филм. На 28. Пулски филмски фестивал (познат и како Фестивал на југословенскиот игран филм), одржан од 18 до 29 јули 1981 г., е прикажан и ЦРВЕНИОТ КОЊ на Столе Попов, меѓу вкупно 26 филма. Во претседателството на Фестивалот, меѓу другите, се Фадил Хаџиќ, Предраг Голубовиќ и Коста Крпач, фестивалски директор е Мартин Бизјак, во официјалното жири има членови од сите републики и покраини, а македонски член е Георги Старделов. Филмот во рекламниот материјал на фестивалот и медиумите е најавен со „лог-лајнот“: „На македонско-грчката граница Борис и неговите другари ја трпат тортурата од грчката власт.“³⁴ Благоја Куновски по повод пулската проекција за режиските делови на Попов вели дека во првиот дел, кој му бил „динамичен“, е прикажан „патот до далечната советска земја и животот на Борис и другарите таму, во постојаното очекување одново да

се види родниот крај”, а во вториот, кој за хроничарот е „постатичен“, се прикажува „враќањето на Борис Тушев во родното место каде што драмските доживувања се ситуациски лоцирани“ (Куновски 1981: 128). Според таквиот извештај од Пула, Попов во филмските делови сепак успеал низ својата режисерска постапка „да ја сочува нивната припадност на една заедничка драмска структура“ (Исто). Во тоа патување и голгота долги „цел век“, Борис го обединува и инкарнира егзодусот – негов и на неговите собраќа.

Според тогашниот неделник *НИН*, од сите прикажани филмови, најекспресивни и занаетски највешто режирани сцени поседува првиот долгометражен игран филм на Столе Попов.³⁵ Темата во филмот е само повод да се зборува за една општа тема на современото, трагичното враќање на еден човек во својата земја по долги години отсуство. Критичарот Богдан Калафатовиќ, известувајќи за пулскиот ритам на кризното раздобје, пишува дека сценариото на Георгиевски е „сведоштво за патриотската самосвест на македонскиот народ“ (Калафатовиќ 1981: 2139) и дека наспроти драматичниот репре-

сивен режим како поетски контраст Попов оддава почит на „силното патриотско чувство и копнеж за национална слобода и самостојност на македонскиот народ“ (Исто: 2140). Под палката на Попов, филмот добива „обележја на потресна историска фреска која е опора и груба, но и снажна во својата емоционалност“ (Исто). Според критичарката Мира Боглиќ, „филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ на дебитантот Столе Попов е интересен проект, и тоа не само по темата која открива некои нови аспекти на минатата војна и судбините на луѓето во неа, туку и како мозаична реализација со мноштво ликови и различни средини и амбиенти“ (Боглиќ 1985: 30). Сепак, во Пула наградите го заобиколуваат филмот, освен наградата за најдобра сценографија на Властимир Гаврик, претходно познат како сценограф на филмовите *МИС СТОН* и *СОЛУНСКИ АТЕНТАТОРИ*, а воедно автор и на сценографијата на исто така тогашниот конкурент *ДОРТЕЈ*, работен според истоимениот роман на Доброло Ненадиќ, во кој играат неколку македонски актери и кој е делумно снимен во Охридско.³⁶



Филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ пополека се пробива низ орбитата на врвни филмски остварувања и не е поштеден ниту од ласкавите зборови од перата на светските филмски проследувачи. Холовеј во *Холивуд рипортер* (Hollywood Reporter) пишува: „Не пропуштајте ја пораката на длабокиот хуманизам во филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ на Столе Попов. (...) Филмот содржи некои сцени снимени во Кина, со неповторливиот Бата Живоиновиќ во една од неговите најсилни улоги, а сето тоа носи обележје и е направено од режисер со стил и визија“. Ацо Штака во сараевско *Ослобођење* пишува дека „ЦРВЕНИОТ КОЊ е епска повест за националниот морал, или пододобро кажано, за моралот на националниот идентитет, тоа е драма на една колективна свест, којзнае по кој пат искушувана и потврдвана“. Линда Грос во *ЛА тајмс* (LA Times) пишува дека „ЦРВЕНИОТ КОЊ е жесток филм за егзилот, во режија на Столе Попов. (...) Со голема уверливост Бата Живоиновиќ игра херојски партизански борец кој обесхрабрен се откажува од сè – со цел да се врати дома, но само за да најде туѓа земја каде што повеќе не припаѓа“.³⁷

Во 1981 и 1982 г. филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ на Столе Попов добил многу значајни награди, меѓу кои Диплома ФИЛМЕКС на фестивалот во Лос Анџелес, Диплома на ФЕСТ, Диплома на фестивалот во Сан Франциско, режисерот Попов ја добива наградата „11 Октомври“, актерот Чеврески ја добива наградата „Седум секретари на СКОЈ“, а актерот Мето Јовановски ја добива наградата за епизодна улога на Југословенскиот фестивал на актерски остварувања во Ниш.³⁸ Филмот и понатаму продолжува да се прикажува на фестивали, реви и циклуси, а емитиран е на многу балкански и европски телевизиски канали. Неговата актуелност не згаснува, напротив, таа зема сè поголем замав и колку што повеќе одминува времето, филмот ја потврдува својата вред-

ност како веќе класично дело во балканската кинематографија. Така, во рамките на панорамата „Од ризницата на македонскиот филм“, која е одржана во кинотечното кино „Тушканац“ во Загреб од 5 до 9 октомври 2018 г., прикажан е и филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ на 5 октомври 2018 г., претставен како играно филмско деби на Столе Попов, адаптација на истоимениот роман на Ташко Георгиевски, во чие средиште е тешката животна судбина на Борис кој по поразот на ДАГ (Демократска армија на Грција) е разоружан и натеран во егзил. Филм што на стилизиран начин ја раскажува драмата за луѓето што отргнати од својот роден крај, веќе како туѓинци, по повеќе десетлетија се враќаат на домашното огниште. Филмот е прикажан и на манифестацијата „Европски денови на културното наследство“ во Тирана, на 27 септември 2019 г., претставен како дело со балканска историска приказна со многу емотивни случувања, кое ни ја претставува тешката судбина на соборците по Граѓанската војна во Грција во која војувале против монархофашистичкиот режим, доживувајќи ја судбината на прогонството.

Филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ, како успешен пример за адаптација според книжевно дело, е вброен и во книгата Романот во југословенскиот филм на Драган Милинковиќ Фимон (1999: 211), а Петар Волк во својата *Историја на југословенскиот филм* пишува дека „авторите од Скопје, посебно Бранко Гапо, Кирил Ценевски и Столе Попов, докажуваа со своите филмови дека субјективниот израз и авторството може да биде присутно и во објективните прикази на тематиката од поблиското или подалечното минато“ (Волк 1986: 8).

Еден од најблескавите рецензиски осврти за ЦРВЕНИОТ КОЊ и за „волшепството на еден маестро“ има напишано Илинденка Петрушева, во бу-



Екипата на ЦРВЕНИОТ КОЊ на скопската премиера



Екипата на ЦРВЕНИОТ КОЊ на Пулскиот филмски фестивал

клетот за 7 дигитално-реставрирани филмови од режисерот номиниран за „Оскар“ – Столе Попов:

Играниот филм ЦРВЕНИОТ КОЊ (1981) е играно деби на Столе Попов во играната продукција (тоа е факт), но во никој случај не е и „дебитантско“ дело – по своите несомнени драмски и визуелни квалитети. Со еден збор, ЦРВЕНИОТ КОЊ претставува збир на естетски доблести, дотогаш парцијално постигнати во нашиот игран филм. (...) Особеноста на овој филм е тоа што направи една убедлива визуелна реконструкција на времето и амбиентите низ кои минува главниот јунак (Борис Тушев) со своите соборци. Но сакам да истакнам дека условниот полемички тон што провејува низ филмот е едноставно последица на тоа што се сака не само визуелно да се материјализира драмата на Борис Тушев, туку и на гледачот да му бидат презентирани и нејзините основни причини и тоа во форма во која тие објективно се имаат пројавено. (...) И токму тука доаѓа до израз режисерскиот исклучителен талент – Попов со невидена леснотија се движи низ времето и просторот користејќи притоа широк спектар на изразни филмски средства, често проткајувајќи го реализмот со надреалистички сцени.

(Петрушева 2012)

ЦРВЕНИОТ КОЊ е еден од најубавите и најпоеитичните филмови во македонската кинематографија, кој на моќен начин го прикажува мотивот на селидбите и прогонството од родното огниште. Во тој филмски монумент, среде насилството и теророт, се разоткрива еден длабок психолошки пустиш не само на индивидуален туку и на колективен план. Символиката на црвената боја е присутна во повеќе материјализации: црвениот коњ, црвениот пламен, црвената револуција, црвената Русија, црвената петокрака, црвената боја на родното огниште, црвената крв. Капењето на крвта на обеличениот коњ на кој му е одрана кожата, обесен на дрвото во дворот од Тушевата кука, може да биде и метафора за расчеречениот, одран, обезличен Македонец Борис Тушев. Фигуративноста на црвениот коњ е алузија и на сликите од „Јовановото Евангелие“ со јавачите на апокалипсата. Дупката што Борис ја копа во дворот е исто така грозоморна слика, небаре ќе ја прокопа земјата. Името Борис има претежно словенски корени.³⁹

Во сцената од возот, Борис гледа низ прозорецот кон пустелијата и одеднаш неговата личност се дели на две: Борис го гледа Борис кој слегол таму и песок му го покрило лицето. Му подава рака за да го спаси, но лицето на Борис сè повеќе се скамену-

ва. Преку оваа силна психолошка сцена е прикажан „расцепениот ум“ на Борис, неговата расцепена душа поделена помеѓу два простора, изгубеното „јас“ на Борис, неговиот речиси шизофренично подвоен и изгубен идентитет. Додека гледа низ прозорецот на возот, Борис доживува фатаморгана (привидение) во пустината. Борис го гледа сопственото „јас“, Борис го гледа Борис облечен во грчка војничка униформа како оди по пустината, а на крајот песокот сè повеќе му го покрива лицето.

„Борисе, што си слегнал долу? Ќе те зарие песокот... Дај ми ја раката да те кренам горе, дај, на, фати се... Што ќе рече дедо Ѓорѓо, ако те оставам овде... Раката, дај ми ја раката, само малку да те потфатам, јас тебе не те оставам... Како ќе излезам пред дедо Ѓорѓо... Раката, дај ми ја раката.“ Борис паѓа целиот покриен со песок. Актерската игра на Бата Живоиновиќ е импресивна, постигнат е ефект на скамената скулптура. Кога останатите во купето од возот се обидуваат да го разбудат од неговото бунило, Борис им вели: „Трѓајте се од мене, го загубив човекот“. Колку диогеновски звучи ова губење на човекот.

Според Стојан Синадинов, „возовите како ‘подвижен забриван простор’, како што тој драмски простор го дефинира Чепинчиќ, ги има во дебитантскиот игран филм ЦРВЕНИОТ КОЊ, кога Борис Тушев (Велимир Бата Живоиновиќ), како политички емигрант, заедно со соборците од ДАГ (Демократската армија на Грција), скита низ беспаката на истокот на Советскиот Сојуз, додека не се скрасат некаде, но само привремено“ (Синадинов 2020).

Филмските автори поставуваат круцијални прашања: Што останува кога ќе се изгуби човекот во себе, кога човек ќе го изгуби сопствениот идентитет, сопственото јас? Може ли човекот да се подели на две личности? Може ли да биде нешто што не е, а неговото битие да остане целовито и потоа да живее нормално? Што ќе остане од човекот? Ништо? Или, човекот веќе се изгубил во лавиринтите на сопственото незнаење за самиот себе. Прашалниците што ги има Борис во однос на идентитетската дилема се сублимирани во само две реплики: „Каков Грк ќе станеш со еден потпис? Каков Македонец ќе бидам кога ќе ме покрие песокта?“

Во последната сцена од филмот, камерата гледа низ очите на главниот протагонист Борис Тушев: вртоглаво качување по скалите, жени завиени во црнина... Кадарот е насочен кон таванот. Тој поглед кон таванот означува премин кон другиот свет. Символиката на таванот наведува на горната граница којашто го дели земното од небесното. Во одајата Борис го чека неговата прогонета ќерка Јана.

Варваризмот е присутен кај Борис во однос на неговата ќерка, обвинета зашто забременила пред да стапи во брак, нешто слично како легендата за Варвара. Борис има нежни и груби карактерни црти: нежен во однос со Русинката Олга, нежен со Вани Јосмов кого што го сакал како син.⁴⁰ Варварството, грубоста и суровоста тука се состојат во појавите на ускратување на основните човекови права на самоопределување, а изблиците на некој прикриен, перфиден, божемен *нежен варваризам* се изразени во потпишувањето на документ(и) со кои се одлучува за судбината на цел еден живот и поколение.

Според Антонио Митриќески, во овој игран филм „авторот ја применува стилистиката на документарните жанрови. Филмот зборува за драмата на луѓето кои се отргнати од своите домови и кои по неколку десетлетија се враќаат, но веќе како туѓинци, за да умрат покрај домашните огништа“ (Митриќески 2011: 211).

Покрај Борис на Бата Живоиновиќ, вонсериски се и индивидуалните актерски дострели на Данчо Чеврески како Вани Јосмов и на Ристо Шишков како Ставропулос. За улогата на Вани е напишано дека тој „не умее да се снајде во новата земја; потиснат со носталгија и болест, умира“ (Софија Тренчовска 2019: 67), а Чеврески е нарекуван „зограф на филмското актерство“ (Исто). Ото Рејтер на филмското *Viennale* во 1993 г. подготвил специјален филмски фокус „Збогум Југославија“ / „Farewell to Yugoslavia“ и го селектира ЦРВЕНИОТ КОЊ во антологијата од 33 филма од просторите на бивша Југославија, пишувајќи дека „филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ на Столе Попов ја дише силата на една античка драма, сликите на широки пејзажи, разочарани луѓе, кои се кријат во алкохолни опиени состојби и животни лаги, го документираат долгиот трагичен животен пат на еден дезилузиониран човек“ (Рејтер 1993). Питер Кауви го поместува ЦРВЕНИОТ КОЊ во лондонското издание на *Интернационален филмски водич* за 1983 г., а Дина Јорданова, која беше долгогодишна професорка по филмски студии на Единбуршкиот универзитет „Св. Ендрјус“, одвојува за него посебна глава од капиталната книга *Филмот на Балканот* во угодната едисија „24 сликички“, ставајќи го ЦРВЕНИОТ КОЊ на листата меѓу 24 антологиски балкански филмови на сите времиња, заедно со СТЕЛА на Михаел Какојанис, ТРИ на Саша Петровиќ, КОГА ЌЕ БИДАМ МРТОВ И БЕЛ на Живоин Павловиќ, СПЛАВОТ НА МЕДУЗАТА на Карло Година, ЛАКИРАНИТЕ ЧЕВЛИ НА НЕЗНАЈНИОТ ВОИН на Рангел В'лчанов, ПАДОТ НА ИТАЛИЈА на Лордан Зафрановиќ, КРАДЕЦОТ НА ПРАСКИ на Вуло Радев, РАНИ ТРУДОВИ на Желимир Жилник, ВРАЌАЊЕ НА МРТВАТА ВОЈСКА на Димитер Анагности и др.

Од сите македонски филмови досега, во ЦРВЕНИОТ КОЊ има најголема застапеност на вокално-инструментална музика. Режисерот Попов внимателно ги бирал сите нумери и не случајно во една сцена се појавува џубокс од кој се пушта музика. Автор на музиката е Љупчо Константинов (1946), кој гради свој препознатлив музички израз и според истражувањата⁴¹ на публицистот и музички педагог Александар Трајковски, „успешно го вклопува во различните жанровски определби на филмските приказни, истовремено оставајќи еднакво сугестивен авторски печат во секој од нив“ (Трајковски 2018: 117). Времетраењето на музиката во овој филм е во должина од 48:07 мин. и филмот е музички покриен 37,9 % од своето траење (Исто: 118). Во поглед на драмските локации, мошне функционално е пеењето на руските песни во Ташкент, а грчките песни во Егејска Македонија.

За одбележување е дигиталната реставрација на седум (4 играни и 3 документарни) филма на режисерот Столе Попов од страна на Кинотеката на Македонија, при што е опфатен и филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ. На обвивката од ДВД-изданието од 2012 г., со овие филмови на Попов детално е опишан процесот на реставрација:

По завршената колор-корекција сликата беше рачно реставрирана со дигитална постапка, при што се коригираа сите оштетувања, крацери и други гребнатинки. Така реставрираните слика и тон беа споени и по направените контролни проекции, сите филмови беа префрлени на ЛТО4 ленти, за нивно архивирање, како и за изработка на нов дубл-негатив и нови филмски копии.

(Игор Старделов 2012)

Официјален фотограф на филмот бил Владимир Плавеvски. Преку неговите фотографии навлегуваме непосредно во атмосферата на овековечената филмска тактиленост. Плавеvски во филмот бил филмски фотограф, задолжен за снимање на сцени од филмот и од екипата во црно-бела и колор техника на „лајка“ формат, како и колор дијапозитиви (формат 6 x 6 cm). Режисерот Попов и директорот на фотографија Михајловски го одбрале Плавеvски за филмски фотограф по консултации со тогашните познати фотографии, по личен разговор со него и проверка на фотографии по нивна нарачка. Од личниот приказ на сеќавањата на Плавеvски за ЦРВЕНИОТ КОЊ, преку нашата електронска кореспонденција, дознаваме дека снимањето на филмот се одвивало на повеќе терени: Сплит, Скопје и Љубојно.

Црно-белите фотографии, посебно за снимени-те сцени, морав да ги изработувам истиот ден

за наутро, најчесто на доручек да му ги предадам на Столе и Бранко кои внимателно ги разгледуваа. Ретко се случуваше да најдат грешки во шминките на артистите или костумите, за сцената да мора да се пресними. За некои од актерите кои имаа главна улога – морав да им изработувам портрети кои тие ги делеа со потпис на обожавателите, кои им пристапуваа во тек на снимањето или во слободното време. Особено интересно и тешко беше снимањето во Сплит, бидејќи снимавме со многу статисти на брод, како екстериери така и ентериери. Според сценариото, бродот поминува низ бури и плискањето вода со шмркови беше сериозен проблем за моите фотоапарати, два „никони“ и „хаселблад“.

(Плавеvски 2021)

Најголем дел од филмот се снимал во селото Љубојно, крај Преспанското Езеро. Во Скопје се снимало во Градскиот парк и Зоолошката градина. На планината Китка се снимале сцени со многубројни статисти и со помош на војската поради потреба од вооружување на статистите и артилериски оружја. Згора, имало група пиротехничари од Белград кои постојано изведувале експлозии и пукање од пушки и артилерија. Бидејќи по професија бил лекар, екипата секогаш се консултирала со Плавеvски како да се одигра сцена кога некој е повреден, ранет или како да се однесува по сцена на тепачка. Неколкупати дури морал да интервенира и како доктор, оти се случувале полесни повреди кај артистите, статистите, а и кај Бата Живоиновиќ. Му доаѓале дури и селани од Љубојно, кои бргу разбрале дека Плавеvски е доктор и дека носи со себе комплетна лекарска спрема.

Еден артист дојде болен од Скопје, со кашлица и температура. Загрижениот Столе Попов и Бата веднаш го донесоа кај мене во собата на хотелот. Го прегледав и му дадов инјекции, а на двајцата интересенти, Столе и Бата, им кажав оти утреден не ќе може да снима туку дека ќе го кренам болниот артист за еден ден. Тоа создаде паника поради промена на планот за снимање и нервоза кај водачот на снимањето, Панта Мижимаков, кој ми дојде лут барајќи да му ветаm оти по еден ден болниот артист ќе биде здрав како пушка. И со лекови и инјекции, артистот беше потполно здрав за снимање на снегот со Бата Живоиновиќ.

(Исто)

Низ завршните секавања на Плавеvски, една вечер Бата дошол растревожен кај него кажувајќи му

оти утредента Столе ќе снима сцена која не е според сценариото – мртвиот Борис Тушев (Бата), го ставаат во мртвечки ковчег, го поклопуваат со капакот, го спуштаат во ископаниот гроб и врз него фрлаат земја. Сето тоа требало да биде снимено само во еден кадар.

Бата ме замоли да разговарам со Столе оти тоа е медицински неприфатливо – може да дојде до негово гушење во спуштениот, затворен ковчег во гробот покриен со земја. Но Столе беше заминал за Битола и се врати дури утредента. Бата, за секој случај, не знам од каде, во ковчегот стави боца со кислород. И сцената ја снимивме. Кога го извадивме од ковчегот, Бата кисело се насмеа: „Е, сега знам каков ќе бидам кога ќе умрам...“

(Исто)

Сепак, оваа сцена не влегла во конечната верзија на филмот.

Според Дина Јорданова, значително зрелото деби на Столе Попов ЦРВЕНИОТ КОЊ настанало во времето на Титовата смрт, во периодот кога се имат случено и други забележителни југословенски филмови, како КОЈ ТОА ТАМУ ПЕЕ на Слободан Шијан, САМО ЕДНАШ СЕ ЉУБИ на Рајко Грлиќ и СЕ СЕКАВАШ ЛИ НА ДОЛИ БЕЛ на Емир Кустурица. Таа го споменува и филмот ПОГЛЕДОТ НА ОДИСЕЈ на Тео Ангелопулос во кој една сцена реминисцентно наликува на сцена од ЦРВЕНИОТ КОЊ: сцената во која Вани Урумов крикнува од мака и го слуша своето ехо во снежната планина.⁴²

ЦРВЕНИОТ КОЊ е филм со универзална тематика. Потпирајќи се на конкретен историски наратив, неговата суштина е во тоа да ја направи експлицитна егзистенцијалната неволја на емиграцијата, во разоткривањето на постојаната празнина и копнежот по корените што го предизвикува егзилот. Тоа е филм кој покажува како насилното протерување и раселување значи одвојување од верувањата и недостиг од идеи. Тој покажува како повратокот на изгубената татковина, колку и таа да е физички достижна, може да стане емоционално возможна.

(Јорданова 2006: 214)

При доделувањето на признанието „Голема свезда на македонскиот филм“ на Столе Попов, во рамките на одбележувањето на 41. издание на ИФФК „Браќа Манаки“, вечерта на 19 септември 2020 г., во Битола, Попов изјави: „Моите филмови главно се занимаваат со вечната тема во кинематографијата, тоа се пред сè слободата и љубовта. Нема ништо по-

иманентно за слободата од идентитетот на човекот, неговиот јазик, неговата култура, неговата духовност и духовноста на средината во која живее. Би сакал да им го свртам вниманието на луѓето кои се занимаваат со политика да не забораваат и да не ги занемаруваат тие фундаментални вредности на светската кинематографија и демократија, кои сè почесто се занемаруваат и губат. Да имаат една работа на ум – дека *со сила и на сила убавина нема*“.⁴³

Филмовите на маестро Столе Попов се овенчани со награди на многу светски фестивали, меѓу кои и тие во Сан Себастијан, Монреал, Монпелје, Пула, Сан Франциско, Лос Анџелес, Мадрид, Минхен, Карио, Рио де Жанеиро, Стокхолм, Оберхаузен, Белград, Мелбурн, Порто Алегре, Измир, Портоторико, Москва, Валенсија, Брисел, Малме, Хонгконг, Будимпешта, Лондон, Берлин, Херцег Нови, Виена, Лил, Штутгарт, Ванкувер, Упсала...

Телевизијата, покрај филмот, е доминантно моќен мас-медиум што ни овозможува „внесување огромно количество драма во секојдневниот живот, од адаптации на класични романи и серии со повеќе епизоди, до вистински случки и сценарија на телевизиски реклами. Притоа, луѓето се прикажуваат како зборуваат, покажувајќи ѝ на публиката како ликовите се однесуваат во разни околности од нивните приказни“ (Кеј Ричардсон 2010: 3). Малиот екран изискува поголема употреба на крупни планови и поради близината на човечкото лице телевизиската глума е посуптилна во однос на онаа на филмот. Според Марко Бабац, „големите тотали ретко се идентификуваат јасно на телевизијата. Човековата фигура е изгубена во просторот кој доминира, додека широките простори и масовните спектакли се поефикасни на филм“ (2004: 45-46). Согласно на тоа, телевизиската содржина може да биде и нетрадиционална и да изгледа поинтимно и посугестивно, понекогаш влијаејќи дури и едукативно за гледачот. Со можноста да гледаме сериски филмови, т.е. играни серии, серијали што имаат ограничен број епизоди, ја согледуваме можноста за подредување на филмските целини на последователни делови кои претставуваат еден мал свет во продолженија. „Предните прашања го насочуваат вниманието на гледачот од крајот на една епизода кон почетокот на следната епизода“ (Радомир Д. Кокеш 2016: 84). Таквите преодни прашања, всушност, се наоѓаат на крајот од епизодата и го подготвуваат гледачот да ги заокружи нештата од тековната епизода со исчекување кон следниот свет на епизодата. Поимот „*cliff-hanger*“ го означува „просторот на обликување на напнатоста на крајот на епизодата и насочување на вниманието на гледачот за следната епизода“ (Исто: 85). Класичните ТВ-серии имаат најмалку по 3

епизоди. „Секоја епизода од серијата создава *епизоден свет* и со *серијалноста* всушност се означува односот меѓу поставеноста на нештата во макросветот на крајот од епизодата која завршува“ (Исто: 179).

Досега се произведени седум македонски играни телевизиски серии направени според готовите играни филмови: НАЈДОЛГИОТ ПАТ (4 епизоди), НЕПОБЕДЕНИ⁴⁴ (4 епизоди), ЦРВЕНИОТ КОЊ⁴⁵ (3 епизоди), СРЕКНА НОВА '49⁴⁶ (3 епизоди), ВИКЕНД НА МРТОВЦИ (3 епизоди), ВАМПИРЦИИ (3 епизоди) и ЉУБОВ И ПРЕДАВСТВО⁴⁷ (5 епизоди). Копродуцент на сите тие играни серии е ТВ Скопје, односно Македонска телевизија.

ЦРВЕНИОТ КОЊ како играна ТВ-серија, т.е. како сериски филм, е најавен со следнава кратка содржина на печатениот седмичен програмски ТВ-прилог:

Филмот зборува за една сурова и потресна човечка драма како последица на воениот метеж, обидувајќи се да ги открие сложените етички, психолошки и социолошки феномени на човековата личност. (...) Филмот е епски запис за оние што го напуштаат своето родно огниште за да се најдат по морињата и пустините на светот. (...) И покрај тоа што човекот е искоренет, останува неговата душа. Некоја внатрешна сила го враќа Бориса да умре на своето родно огниште.⁴⁸

(Екран 1983: 24)

Јасминка Јанева, во рецензијата во ревијата *Екран*, дава два плуса за серијата во три епизоди, потврдувајќи ги веќе искажаните позитивни оценки за визуелната страна, антологиските кадри и актерската игра.

Авторите на ЦРВЕНИОТ КОЊ (...) следејќи ги животот и страдањата на Борис Тушев, всушност, го сликаат пеколот на овој дел луѓе од Егејска Македонија, кои по виорот на Граѓанската војна ја војуваат и онаа сопствената, за живот и идентитет, кој им е оспорен. Таа долга и тешка борба, во случајот на Тушев, за жал, поразна, во ТВ-серијата беше дополнета со оригинални, дел за првпат прикажани, документарни материјали, што на целата серија ѝ даде мошне фактографска, докрај реална основа. (...) И не само заради артистичките остварувања, заради убавите решенија на режисерот, туку, пред сè, заради актуелноста на темата и нејзиниот третман, *Црвениот коњ* секако беше убав настан во инаку прилично монотоната ТВ-шема.

(Јанева 1983: 34)



Премиерните емитувања на телевизиската серија ЦРВЕНИОТ КОЊ биле на 18 септември (I епизода), 25 септември (II епизода) и 2 октомври (III епизода) 1983 г., во неделни термини со почеток во 20 часот на програмата на ТВ Скопје, а една недела подоцна (од 25 септември до 9 октомври) и на програмата на Југословенската радио-телевизиска мрежа.⁴⁹

Кај Ташко Георгиевски и Столе Попов, всушност, јавачот на црвениот коњ, Борис (Горго) Тушев, со немир во душата, магнетно се враќа на локацијата на родното огниште. Нетрпеливоста меѓу него и неговите противници од селото прераснува во нечовечки чин на растргнување на неговиот коњ, обесен со главата надолу на дрвото под неговиот прозорец. Сета болка и тежина што ја збирала неговата напатена и расчеречена душа е прикажана преку сцената со коњот од кој капе крв. Убивањето на коњот на кој горделиво јавал како борец против апокалипсата на војната означува распарчување на она на што подлегнале и неговата земја и неговата душа. Впрочем, Борис се борел во туѓи војски затоа

што верувал во мирот, во слободата, во духот на космополитизмот, но сето тоа некој го уништил со својата злоба и пакост. Смртта на неговиот црвен коњ претставува навестување на идентитетската апокалипса на Тушевиот род, крај на мирољубивата животна приказна на Борис.

ЦРВЕНИОТ КОЊ е кинестетичен роман *par excellence* и неговите успешни интермедијални верификации се пример за креативна медиумска експлоатација на романот во киното и секако, во сферата на другите аудиовизуелни уметности.

Текстот е адаптирана студија од докторската дисертација на д-р Горан Тренчовски: „Интермедијалните верификации на романите Црвениот коњ од Ташко Георгиевски и Нежниот варварин од Бохумил Храбал“.

Користена литература:

Азбучен редослед

1. Василевски, Георги, „Пионерскиот дух на македонскиот филм“ во: *Историја на филмот III*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2003, 174-198.
2. Георгиевска-Јаковлева, Лорета, *Отворен круг: поетиката на романите на Ташко Георгиевски*, Култура, Скопје, 1997.
3. Георгиевски, Ташко, *Црвениот коњ*, Македонска книга, Скопје, 1975.
4. Георгиевски, Ташко, *Плочата на животот*, Македонска книга, Скопје, 1988.
5. Георгиевски, Ташко, „Крадејќи си и од сонот и од животот“ во: Христо Петрески, *Собеседници: разговори со писатели*, Наша книга, Скопје, 1989, 46-55.
6. Георгиевски, Ташко, *Творечката лабораторија на писателот*, Дијалог, Скопје, 2011.
7. Јанева, Јасминка, „Визуелност и артистичка игра“, *Екран*, бр. 673/XIII, 7 октомври 1983, Скопје, 34.
8. Калафатовић, Богдан, „Ритам кризног раздобља – Пула 1981 (I)“, *Књижевност*, књ. LXXII, св. 11/XXXVI, Београд, 1981, 2129-2141.
9. Костовски, Љубомир, „Кон филмот ‘Црвениот коњ’“, *Културен живот*, бр. 1-2/XXVI, Скопје, јануари-февруари 1981, 20.
10. Куновски, Благоја, „Пула 81“, *Современост*, бр. 8-9/XXXI, Скопје, 1981, 123-131.
11. Митриќески, Антонио, *Теорија и практика на документарниот филм: Казимир Карабаш, Столе Попов, Мајкл Мур*, Универзитет за аудиовизуелни уметности ЕСПА, Скопје, 2011, 211.
12. Мојсова-Чепишевска, Весна, „Чешката литература убаво вдомена во македонскиот јазик“ во: *Зборник на трудови од VII македонско-чешка научна конференција* (одржана во рамките на Меѓународниот славистички собир на 15-16 јуни 2017 г. во Скопје), прир. Јасминка Делова-Силјанова, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје, 2018, 235-238.
13. Станоевски, Цветан, „Дражта на метаморфозите“ во: Ташко Георгиевски, *Црно семе – Црвениот коњ – Жолтиот трендафил*: сценарија, МАНУ, Скопје, 1997, 423-429.
14. Трајковски, Александар, *Музиката во македонскиот игран филм: од ‘Фросина’ до ‘Лазар’*, Кинотека на Македонија, 2018.
15. Тренчовска, Софија, „Зограф на филмското актерство“, *Премин*, бр. 139/140, Скопје, ноември 2019/XIX, 65-67.
16. Тренчовски, Горан, *Кинестетични наративи*, ЕФТА, Скопје, 2018, 67-68.

17. Куркчиев Д.[имитар], „Уште титловите и – готово: ‘Црвениот коњ’ – подготвен за премиерно галопирање“, *Екран*, бр. 534/XI, Скопје, 6 февруари 1981, 10-11.
18. Куркчиев, Димитар, „Блиски средби: ‘Црвениот коњ’ е автохтоно уметничко дело“ (интервју со Столе Попов), *Екран*, бр. 551/XI, Скопје, 5 јуни 1981, 14-16.
19. „Хронологија на македонската кинематографија: 1895 – 2014“, редактор Илинденка Петрушева, *Кинопис*, 45/46(25), 2014, 7-67.
20. Чолић, Милан, „На храбалоовски начин о Храбалоовј дефенестрацији (покушај аутоматског писања по и о Храбалу)“, *Мостови*, Ниш, бр. 109/XXVIII, 1997, 54-57.

Латиничен редослед

21. Boglić, Mira, *Stojan Arandelović: život u filmu*, „Filmski susreti“ – Festival glumačkih ostvarenja jugoslovenskog igranog filma, Niš, 1985.
22. Glovinjski, Mihal, *Red, kaos, značenje*, Narodna kniga / Alfa, Beograd, 2003.
23. Iordanova, Dina, „Crveni konj / The Red Horse“ in: *The Cinema of the Balkans*, ed. Dina Iordanova, Wallflower Press, London and New York, 2006, 207-216.
24. Jonesko, Ežen, *Pozorišno iskustvo*, prev. Kaća Samardžić, Vuk Karadžić, Beograd, 1965.
25. Kokeš, Radomír D., *Světy na pokračování: rozbor možností na seriálového vyprávění*, Akropolis, Praha, 2016.
26. McFarlane, Brian, *Novel to Film: An introduction to the theory of adaptation*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
27. Milinković Fimon, Dragan, *Roman u jugoslovenskom filmu (1945-1990)*, Institut za film, Beograd, 1999.
28. Nedeljković, Božidar, *Filmski scenario*, Prosveta, Novi Sad, 1971.
29. Petrić, Vladimir, *Uvođenje u film*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1968.
30. *Processes of Transposition: German literature and film*, ed. Christiane Schönfeld in collaboration with Hermann Rasche, Rodopi, Amsterdam – New York, 2007.
31. Reiter Otto (ed.): *Abschied von Jugoslawien – Schatten und Lichter tanzen Tod: Filme Aus Den Jahren 1946-1992*, Wien: Viennale 1993.
32. Richardson, Kay, *Television Dramatic Dialogue: A sociolinguistic study*, Oxford UP, 2010.
33. Spottiswoode, Raymond, *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*, California UP, Berkeley and Los Angeles, 1973.
34. Thomson, David, *How to Watch a Movie*, Profile Books, London, 2016.

35. Volk, Petar, *Savremeni jugoslovenski film*, Institut za film, Beograd, 1983, 109.
36. Volk, Petar, *Istorija jugoslovenskog filma*, Institut za film, Beograd, 1986.

Електронски извори

37. Библиографија на Ташко Георгиевски: <http://manu.edu.mk/wp-content/uploads/2016/10/Ta%C5%A1ko-Georgievski-Bibliografija.pdf>
38. Официјален веб-сајт на Столе Попов: <https://stolepovov.com/>
39. Плавеvски, Владимир, „Re: Секавања за ‘ЦРВЕ-НИОТ КОЊ’“ (кореспонденција со Горан Тренчовски, 17 јануари 2021).
40. Синадинов, Стојан, „Портрет на Столе Попов – еден кадар и магија се стори: воз, цуце и авто-рот par lui-même“, *Manaki Brothers: International Cinematographers' Film Festival*, 26 August 2020: <https://www.manaki.com.mk/mk/2020/08/26/portret-na-stole-popov-eden-kadar-i-magi%D1%98a-se-stori-voz-%D1%9Fu%D1%9Fe-i-avtorot-par-lui-meme/>
41. Столе Попов: 7 дигитално реставрирани филмови од режисерот номиниран за Оскар (бу-клет), уредник Игор Старделов, Кинотека на Македонија, Скопје, 2012.
42. Столе Попов на IMDb: <https://www.imdb.com/name/nm0691354/>
43. Филмот *Црвениот коњ* (со англиски титли): <http://maccinema.com/info/crveniotkonj.html>
44. Холовеј, Роналд, „Македонија – еден поглед“, *Македонски информациски филмски центар*, 25 март 2012: <http://www.maccinema.com/Post.aspx?p=34>
45. Larsson, Mats, „Bohumil Hrabal – the Close Watcher of Trains“, *The Art Bin*, 2003, <http://art-bin.com/art/ahrabaleng.html>.

¹ За време на балканските воени немири предците на Воислав (Војо) Нановиќ се префрлаат во Скопје, каде што Воислав е роден, а по пет години се преселуваат во Белград. Воислав завршува филмски курсеви во Прага кај Отокар Вавра и Сергеј Ејзенштајн и во Лондон кај Торолд Дикинсон и Ентони Есквит. Тој со својот игрaн филм ТРИ ЧЕКОРА ВО ПРАЗНО (1958) го најаува југословенскиот црн бран. Кон крајот на 50-тите, едно ревизионистичко крило на тогашната режиска критика ги оспорува неговите дела. По видно разочарување, во 1963 заминува во САД.

Režija: Vojislav Nanović – poslednji pionir, prir. Bogdan Zlatić, Miloje Radaković i Nebojša Pajkić, Jugoslovenska kinoteka / Prometej, Beograd i Novi Sad, 1993.

² Инспириран од наслорот на тој култен филм, во Струмица долго време постоело трговско-угостителски локал под името „Мирно лето“, а во летото 2020, за време на пандемијата со ковид-19, летното кино на Кинотеката во Скопје се именуваше како „Мирно лето“ токму според тој филм.

³ Димитрие Османли е македонски режисер/автор кој имал најголем афинитет за третманот на прозата и книжевноста воопшто, на телевизискиот екран и на киноплатното.

- Екранизирани пасуси од романите Она што беше небо на Владо Малески, Простум и Премрежија на Коле Чашуле и Две Марији на Славко Јаневски има во ТВ-емисијата Прозното творештво и литературата во производство на ТВ Скопје во 1982 г.
- ⁴ Всушност, тоа е еден чин од драмата Столбови за небото (1963) од Симон Дракул, која е во творечки континуитет со романот Белата долина (1962) од истиот автор.
 - ⁵ Во почетокот на април 1967 г. се емитува ДОМОТ НА ТВОЈОТ ТАТКО, а на 2 мај 1967 г. се емитува ПУСТИНА, што се, всушност, првите емитувања на филмувана македонска ТВ-драма. Во 1976 г. во ТВ Скопје почнува да работи нова филмска лабораторија со можности за развивање колор-умкер, позитив и негатив. Истата година Душан Наумовски ја реализира играната серија во шест епизоди работена филмски на 35 мм во боја, Пат кон иднината.
 - ⁶ Новите иследувања кон феноменологијата на македонската адаптација од расказ во филм не доведуваат до податокот дека една година подоцна, во 1967 г., се појавува првата збирка раскази на Миле Неделкоски, Јавачи на ветер, каде што е поместен и расказот „Монструми“, кој е, всушност, основа за сценариот за ТВ-филмот Јавачи на ветер кој го потпишува и режира Љупчо Билбиловски во 1983 г., во производство на ТВ Скопје. Расказот „Човекот во сина облека“ (1969) на Мето Јовановски е екранизиран во краткиот игрaн филм Човекот во црно во режија на Бранко Ставрев во 1970 г. Една од поновите ТВ-серији за деца е Зоки Поки според истоимената прозна книга на Оливера Николова, во адаптација на Сашо Коканов и Билјана Црвенковска, во режија на Александар Поповски, Марија Апчевска, Даријан Пејовски и Радован Петровиќ, реализирана во Скопје, во 2020 г.
 - ⁷ Како популарни облици, мошне распространети се киноновелата и ТВ-новелата.
 - ⁸ Стефан Сидовски, Естетиката и дијалектиката во монтажата на филмот (докторска дисертација), Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Филозофски факултет, Скопје, 2001.
 - ⁹ На сличен начин Бертолд Брехт го адаптира романот Мајка од Горки во 1932 г., а Артур Адамов го адаптира романот Мртви души од Гогољ во 1960 г.
 - ¹⁰ И Кундера и Лукач ја отфрлаат можноста за политичка интерпретација на Кафка, туку напротив, откриваат хомогена порака за паранојата, бирократијата и тоталитаризмот. Режисерот Петр Лебл прави инсценација на Преобразба на Кафка во 1988 г.
 - ¹¹ Автор на Хордубал е Карел Чапек, автор на Вештерски чекан е Вацлав Каплички, а автор на Бас саксофон е Јозеф Шкворецки. Јордан Плевнеш во 1990 г. како визитинг-професор престојува на Универзитетот на Тексас во Далас и пишува драма според романот Падот на Алберт Ками – Падот-Ками, која во режија на Роберт Коријан е изведена во Универзитетскиот театар во Далас, со Џејми Лоренс во главната улога.
 - ¹² Авторите на дваесеттиот век честопати создаваат *cinéroman*, дело со двоен облик, своевидна книга-филм.
 - ¹⁴ Притоа лајтмотивски одзвонува познатата реплика „Во Аулида седиме, ветер од нигде“.
 - Митко Маџунков, Вечна игра, Наша книга, Скопје, 1996, 246.
 - ¹⁵ Соња Јаќоска-Самарџиева, Магичниот реализам во македонскиот долготражен игрaн филм (докторска дисертација), Институт за македонска литература, Скопје, 2019.
 - ¹⁶ ВАМПИРЦИЈА, игрaн ТВ-филм, сценарио Владимир Плавеvски, режија Горан Тренчовски, Македонска телевизија, 2002. <<https://youtu.be/xXxfF47MTIg>> пристапено на: 27.3.2021.
 - ¹⁷ Владимир Плавеvски, „Вампирџија“, Нова Македонија/Лик бр. 23038/LXIX, Скопје, 27 ноември 2013, 18.
 - ¹⁸ ВАМПИРЦИЈА е игрaн филм составен од три драмски дела, коишто ги врзува мотото *save sanet*. Се алудира на песот како олицетворение на животинскиот нагон, беснилото и чувањето на тајните од задгробниот свет. Така и еден од протагонистите е предодреден да заврши со песја судбина. (Т. Георгиевски вели дека „бесен човек или бесно куче, се плаши да премине преку вода“) Мотото на филмот произлегува од

- запишаната мисла на Цепенков „На секоја болест има и лек: имаше во тоа време вампирџии што ги тепаа вампирите“.
- ¹⁹ Душан Калић, Повратак у рај, Слобода, Београд, 1968.
- ²⁰ Работниот наслов на филмот ИСТРЕЛ бил БОЖИЛАК НАД ГРАДОТ.
- ²¹ Филмот ПОДГРЕВАЊЕ НА ВЧЕРАШНИОТ РУЧЕК е реализиран како бугарско-македонска копродукција.
- ²² Филмот НАЈТЕШКОТО НЕШТО е реализиран како турско-македонска копродукција.
- ²³ Тука може да ја додадеме и ТВ-драмата ПУСТИНА според истоимениот роман на Ѓорѓи Абациев во режија на Душан Намовски.
- ²⁴ Една од најадаптибилните литературни предлошки за деца и млади е Шекерна приказна (1952) на Славко Јаневски, која е напишана како сказна за деца, но може да се разгледува и како новела, „изградена на матрицата на македонската народна сказна со многу контаминации од европската народна и уметничка сказна“. За одбележување е ТВ-проектот ШЕКЕРНА ПРИКАЗНА во режија на Благоја Андреев, своевидна музичка игра за деца, при што композитор, диригент и автор на либретото е Димитрије Бужаровски, во производство на ТВ Скопје во 1978 г. <<https://youtu.be/varbeseKnpA>> пристапено на: 27.3.2021.
- ²⁵ Зоран М. Јовановиќ, роден во Скопје, е босански писател со црногорско потекло, но може да го сметаме за дводомен или повеќедомен автор. Неговите први книги му се објавени на македонски јазик.
- ²⁶ Во сценариото за епизодата „Синови“ е евидентна постапката на Јован Стрезовски на „полуадаптација“ на неговиот роман Синови (1968).
- ²⁷ Горан Тренчовски, Кинестетични наративи, ЕФТА, Скопје, 2018, 67-68.
- Екранизација на пасуси од романот за деца и млади Црвена рака (1961) на Глигор Поповски е направена во ТВ-емисијата ТВ лектира емитувана на 23 октомври 1978 г. на ТВ Скопје, во чие производство и е снимена. Според најновите истражувања, екранизирани се и неколку раскази, како „Кино“ и „Јаготки“ од 1965 г. на Цане Андреевски, „Туника“ (1967) на Видое Подгорец и „Илиевата мајка“ (1974) на Глигор Поповски, како епизоди под ист наслов во режија на Димитар Христов, во склоп на ТВ-серијата ДРУГАРУВАЊА на ТВ Скопје од 1984 г. Романи и книги за деца и млади со „егејска“ тема, кои останаа неадаптирани во филмски медиум, се: Вани (1971) на Ѓеорѓи Ајановски, Милосија (1982) на Ката Мисиркова-Руменова и Ринка (1967) на Пени Трпковски.
- Според романите Скриена камера и Резервен живот на Лидија Димковска се напишани и филмски сценарија. Автор на првото е Томислав Алексов, а на второто Сашо Огненовски. До овој момент овие книжевни адаптации не се филмски реализирани. Расказот „Проблемот на Тина“ на Румена Бужаровска од збирката Осмица од неодамна е преточен и во истоимен краток игран филм ОСМИЦА во режија на Радован Петровиќ.
- ²⁸ Од граѓата за романот ЦРВЕНИОТ КОЊ на Ташко Георгиевски, органски е произлезена и радиодрамата Враќањето на Борис Тушев во режија на Ацо Алексов (емитувана на 22 септември 1977 на Радио Скопје), што е една од неговите најзначајни, навидум минијатурни книжевни творби, создадена и премиерно емитувана во време додека писателот беше во зениот на популарноста токму поради овој роман, но и поради меѓународните успеси со филмовите, сериите и ТВ-драмите.
- ²⁹ Весна Мојсова-Чепишевска пишува дека „овие записи може да се читаат и како непретенциозни коментари на писателовата иманентна поетика, која пак отворено говори за генезата на темите и мотивите во неговите раскази и романи“. Весна Мојсова-Чепишевска, „Ташко Георгиевски“ во: Encyclopaediae Macedonica 1 (А-Љ), МАНУ, Скопје, 2009, 351.
- ³⁰ Југословенскиот кандидат за „Оскар“, документарецот ДАЕ на Столе Попов, е прикажан во ударен термин од 22:45 ч. на 15 ноември 1979 г. на првата програма на ЈРТ, во рамките на емисијата „Еден автор, еден филм“.
- ³¹ San Francisco Film Festival, 2006. <http://history.sffs.org/films/film_details.php?id=4156>
- ³² Ташко Георгиевски во интервјуто за Млад борец од 30 март 1977 г., објавено под наслов „Борис е вистинска личност“, ја открива паралелата која се назира помеѓу Доне Совичанов и Борис Тушев.
- ³³ Плакетата на ФЕСТ режисерот Столе Попов сепак ќе ја добие следната година, во февруари 1982, на изданието кога е прикажан и филмот СТРИЖЕНО-КОСЕНО на тандемот Храбал-Менцел.
- ³⁴ Pulski film festival, 2021. <<https://pulafilmfestival.hr/hr/filmovi/1816>>
- ³⁵ НИН, бр. 1593/XXXI, Београд, 12.7.1981, 29.
- ³⁶ Главната награда „Златна арена“ во Пула во 1981 г. ја добил режисерот Лордан Зафрановиќ за ПАДОТ НА ИТАЛИЈА, наградени биле и сценаристот Абдулах Сидран за СЕ СЕКАВАШ ЛИ НА ДОЛИ БЕЛ, како и режисерот Емир Кустурица за истиот филм, потоа режисерот Рајко Грлиќ за САМО ЕДНАШ СЕ ЉУБИ, режисерот Зоран Тадиќ за РИТАМ НА ЗЛОЧИНОТ, актерите Мира Бањац и Драган Николиќ и други филмски работници. Фестивалската програма ја следеле 64 177 гледачи, имало 246 домашни новинари и 56 странски гости.
- ³⁷ Столе Попов / Stole Popov: film director, 2012-2021. <<https://stolepopov.com/>>
- ³⁸ Филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ е прикажан и на Југословенскиот фестивал на филмско сценарио во Врњачка Бања, во 1981 г.
- ³⁹ Борис е име кое етимолошки алудира на синтагмата „бори се“ и значи борец, воин, богоподобен, дарежлив, волчјак...
- ⁴⁰ Во сцените од филмот ЦРВЕНИОТ КОЊ мошне успешно си парираат актерите Бата Живоиновиќ (Борис) и Данчо Чеврески (Вани). Комплементарно сложени интерпретации на улоги Чеврески има и во култните ликови на Аргиле (Чинго) и Матеј (Стефановски). „Данчо Чеврески играл во филмови со одлични сценарија што се темелат на вонсериски книжевни извори. Тука се ЗАМИНУВАЊЕ ОД ПАСКВЕЛИЈА и БУНИЛО според проза на Живко Чинго; ВРЕМЕ НА ЛЕТАЛА според проза на Димитар Солев; (...) како и ХАЈ-ФАЈ според истоимената драма на Горан Стефановски“ (Тренчовска 2019: 67).
- ⁴¹ Книгата Од 'Фросина' до 'Лазар' (2018) на Александар Трајковски, што е, всушност, негова докторска дисертација, е и првата пообемна музиколошко-филмолошка анализа на македонскиот игран филм.
- ⁴² Столе Попов во ЦРВЕНИОТ КОЊ филмски го цитира советскиот филм ЖЕРАВИТЕ ЛЕТААТ (1957) на Михаил Калатозов.
- ⁴³ Стојан Синадинов, „Одбележано 41. издание на ИФФК 'Браќа Манакџи' во Битола“, Кинотека на Македонија, 20 септември 2020. <<https://kinoteka.mk/odbelezhano-41-izdanie-na-iffk-bracka-ma/>> пристапено на: 27.3.2021. Подвл. Г. Т.
- ⁴⁴ НЕПОБЕДЕНИ е ТВ-серија произведена од долгометражниот филм ПРЕСУДА.
- ⁴⁵ Живоин Павловиќ за филмовите ЦРВЕНИОТ КОЊ на Попов и за СЕ СЕКАВАШ ЛИ НА ДОЛИ БЕЛ и ТАТКО НА СЛУЖБЕН ПАТ на Кустурица, во белградско Интервју, изјавува: „Во овој момент верувам во Столе Попов и во Емир Кустурица. Тоа произлегува од мојата склоност кон филмовите кои имаат фуриозен карактер, кои се врзани за човековите страсти, како што се нивните филмови“. Столе Попов / Stole Popov: film director, 2012-2021. <<https://stolepopov.com/>>
- ⁴⁶ Милош Форман, како член на Американската филмска академија, за филмот СРЕКНА НОВА '49, кој беше југословенски кандидат за „Оскар“ во 1987 г., изјавува: „Длабоко сум трогнат. Ова е апсолутно импресивно достигнување...“ Столе Попов / Stole Popov: film director, 2012-2021. <<https://stolepopov.com/>>
- ⁴⁷ ВАМПИРѢИ е ТВ-серија произведена од играниот ТВ-филм ВАМПИРѢИЈА, а ЉУБОВ И ПРЕДАВСТВО е ТВ-серија произведена од долгометражниот филм ЗЛАТНА ПЕТОРКА.
- ⁴⁸ Екран, 670/XIII, 16 септември 1983, Скопје, 24.
- ⁴⁹ „TV program“, Glas Podravine, br. 38/XXXVIII, Koprivnica, 23 rujna 1983, 10.

Влатко ГАЛЕВСКИ

ПЕНТАГРАМОТ НА БЕЛА ТАР**- за филмското творештво на Бела Тар -**

„Често имам чувство дека секогаш го правиме истиот филм, само секогаш малку подобро.“

**„Мислам дека цензурата секогаш постои. Порано тоа беше цензура на државата, а сега е цензура на пазарот.“
(Бела Тар)**

Во 2004 година Европската Унија ги повика своите 25 членки да снимат по еден 5-минутен филм на тема „Визиите за Европа“. Во име и како повод за идното ново проширување на ЕУ. Можеше да се насети, а сега и се потврдува дека овој проект имаше „намера во сенка“, промоција на европските вредности преку уметничко видување на европските филмски режисери. Имено, маркетиншки тоа би значело намалување на евроскептицизмот, кој пак во меѓувреме доби уште посилен замав од сите страни на европскиот политички спектар.

Од познатите имиња предизвикот го прифатија: Питер Гринавеј, Фатих Акин, Аки Каурисмаки, Бела Тар, Тео Ван Гог, Лајла Пакалнина... Сепак, крајниот резултат беше скроман, со исклучок на минијатурното ремек-дело, сегментот ПРОЛОГ на Бела Тар. Патем, единствениот од 25-те филма кој е снимен на 35мм целулоид. Долга редица луѓе кои чекаат да добијат кришка леб и чинија супа. Филмот е снимен во еден кадар и е црно-бел. Во само 5 минути Бела Тар создава врвно уметничко дело, а истовремено ја навестува песимистичко-алегоричната визија за перспективата на европскиот граѓанин.

ПРОЛОГ

Бела Тар е меѓу највлијателните режисери во изминативе 30 години. Бела Тар е антимистик. Не кој што својот филмски опус го разбира како борба против правењето филмови/лаги. Кај Тар, филмот станува живо битие, заеднички емпатичен договор помеѓу режисерот и гледачот, чин на доверба. Неговата методологија подразбира флуидност во филмската нарација, поинаков монтажен процес во филмското раскажување, протест против традиционалното филмско изразување, поинаков простор и поинакво филмско време.

Бела Тар создаде сопствен филмски јазик, додавајќи ја алегоричната слика на своето опкружување. Кинестетскиот јазик на Тар е најдобро изразен преку тежината на времето, товар присутен во голем број од неговите филмски сцени.

Бела Тар го револуционизира современото кино.

Радикалниот пристап на Тар не е само авенија за формално експериментирање во филмската уметност, туку создавање облик на односот меѓу луѓето, режисерот и неговите ликови – и модерната историја, особено онаа на посткомунистичкиот свет. Опкружен со административниот цинизам на Унгарија, неговиот атеистички светоглед е жестока реакција кон стапците на популизмот.

Неговите филмови покажуваат поинаков агол на значењето на филмот наспроти контролираниот фатализам, процес во кој социјалниот реализам се движи кон метафизичка поетика, кон повисоко ниво на наративна апстракција.

Филмовите на Бела Тар прикажуваат обични животи преку едноставноста на нивните метафи-

зички и достоинствени борби. Нема сценарио, нема професионални актери, нема правилна драматургија, често само грди парчиња полни со енергија и гнев кои го разголуваат животот.

Затоа камерата кај Тар има кореографско движење со хипнотичка, меланхолична, строга и енигматична моќ.

И бидејќи филмот е жива материја, речиси нема потреба да ја објаснува својата комплексност, тој е нераскинлив дел од самото постоење. Ако филмот е жив, на крајот, останува прашањето: дали навистина е потребно да се објаснува?

Но, *alium habitus* (поинаков став) вели: Човекот едноставно има потреба да објаснува, да му се објаснува, има потреба да ја разбере комплексноста, да го сфати постоењето, да се обидува да ја разбере смислата на сопственото живеење. И на оние околу него.

Во своите филмови Бела Тар создава нова филмска перспектива (толку поинаква од стерилните и артифициелни наративи), која можеби не бара толкување, но од друга страна, го „чести“ својот гледач со тоа што му ја дава камерата во негови раце, стимулирајќи субјективна перцепција за филмската сцена. И тогаш сосема има смисла зошто нема потреба од објаснување, зашто ни е дадена можност за сопствено толкување. А посветените гледачи на филмови тоа ќе го примат како скапоцен подарок. Филмот е буквално во нивни раце.

Не ви треба 3Д-кино со ефекти од дожд, ветар, студ и мекава. Овде сето тоа ќе го почувствувате и во обична киносала. Ќе го почувствувате студот на дланките, дождот на плеќите, калта на своите чевли, ветрот на лицето или реата на кравји лепешки

од шталата или на онаа од китот во распаѓање, патем слушајќи ја музиката од барот „Титаник“ како да е во холот на киното... Понудено ви е присуство во филмот, да бидете учесник во кафеанската забава и танц на жителите на некоја длабока провинција, да бидете сведок на нивната и сопствената мизерија... Па сепак од киносалата нема да излезете како депримиран песимист, напротив ќе си заминете со чувство на егзалтација зашто сте биле дел од еден реален, но и виртуелен свет преточен во уметнички зафат. Во тоа е моќта на филмовите на Бела Тар.



ОПИПЛИВОСТ НА ВРЕМЕТО

Динамика, темпо, се атрибути кои го дефинираат филмското време. Една од суштинските референци за толкување на сцените во филмовите на Тар. Времетраење на поинаков начин, отелотворено време, метафизичка реалност на времето. Во мејнстрим кинематографијата времето како да не постои, како да се избегнува значењето на времето, едноставно, не го чувствувате. Таму времето прескокнува, а во филмовите на Тар тоа тече, дури и застанува. Предизвикот кај Бела Тар е да го прави времето опипливо, како нешто речиси материјално и така ја сфаќате временоста како сопствена кривост и минливост, го разбирате времето во неговата неизбежност. Овој „модел“ на времетраење, се разбира, произлегува од романите на Ласло Краснакорхаи, според кои се снимани филмовите на Бела Тар. Читањето на *Сеибо таму долу* или на *Меланхолија на отпорот* ги бараат истото нужно трпение и синергија со времето, следствено како и кај филмовите на Тар. Но во тоа читање откривате неверојатна елеганција во бескрајните описи кои траат и траат... а времето речиси да е замрзнато. Времето кај Краснакорхаи и Тар е... исчекување, трпеливо и возбудливо истовремено. Звучи парадоксално, но ние сме сведоци, набљудувачи и актери во таквиот (а нема поинаков) ритам на животот.

Денес, кога западната кинематографија ни ја нуди светкавата/кич визија за убавото, лагодното, материјалното, филмовите на Бела Тар нè соочуваат со реалниот хаотичен свет на валкани губитници, безнадежни љубовници, ситни криминалци и манипулатори, пијани бездомници, ...тоа што во секојдневниот живот го гледаме ама не сакаме да го видиме, го свртуваме погледот од бедата и депонијата околу нас, а сето тоа во денешниот свет е присутно во библиски размери. Ако барем додека трае филмот живеете со неговите ликови и опкружувања, сте биле „привилегирани“ да погледнете во темната страна на стварноста и барем за некое време да се ослободите од сопствената ароганција и суета дека живеете во светот на прекрасниот „Фејсбук“ и неодржливиот „Мекдоналдс“. Даде-на ви е шанса за отрезнување од пијанството предизвикано од предозирање со кока-кола зеро. Подложени сте на хипнотичко истражување и чудесни откритија во кои не се дадени одговори, нема завршетоци, туку безброј допирања со атмосферата на меланхолија и распаѓање, ексхумирани од некое неживо време на зомби предвесниците.

„Приказната е апсолутно секундарна“, напиша Тар за својата естетика, дијаметрално спротивна на повеќето наративни кинематографски концепции.

„Филмот е за пејзажот, елементите и природата, за уникатен свет во кој ништо не останува.“

Вредносните проценки за филмовите на Бела Тар се потполно отворени за дивергентни согледи. Можната (и присутна) пристрасност понекогаш е резултат за потврдување и промоција на личните теориски, естетски и филозофски ориентации на толкувачите на Тар (во случајот на Жак Рансие или Сузан Сонтаг). Но филозофите имаат право на тоа. Дури се има впечаток дека и самиот Тар во своите интервјуа се служи со елаборациите на спомнатите двајца теоретичари. Од другата страна, пак, консумеристичкиот филмски свет, од чиста куртоазија, ќе рече дека филмовите на Бела Тар „се различни, чудни а често и здодевни“, не навлегувајќи во нивната метафизичка структура и знаковност. Не мал дел од ставовите се со умерена наклонетост кон неговите филмови, а само оние што никако не уживаат во подвижните слики ќе го соопштат својот омаловажувачки и „хејтерски став“ за декадентноста на Таровите филмови. Ако е декадентно да снимате филмови за декаденција, тогаш сте многу веројатно: уметник.

7.260 сек.

ПРОКЛЕТСТВО сценарио: Ласло Краснакорхаи и Бела Тар, режија: Бела Тар, улоги: Миклош Секели, Вали Керекеш, кинематографер: Габор Медвиги, музика: Михали Виг, монтажа: Агњеш Хранички (1988)

ПРОКЛЕТСТВО е снимен во 1988 год. и можеме тематски да го позиционираме како документ на политичкиот и егзистенцијален песимизам, иако самиот Бела Тар во своите интервјуа (и во она дадено за „Филмски печат“ како гостин на „Синедјејс 2021“) не се согласува со „песимизам“ во неговите филмови. И во **ПРОКЛЕТСТВО** непрекинато врне како што ќе продолжи да врне во САТАНСКО ТАНГО, луѓето и тука газат по калта, ја внесуваат во меаните и баровите... продолжува валканата убавина на некое унгарско зафрлено место. А гледачот, во ликот на Карер, е ставен во чудна медитација гледајќи ја жичарницата со гондоли (веројатно со јаглен) кои непрекинато клопотат, сугерирајќи тегобност, умор и... траење на сето бесмислено. Па сепак, црно-белата фотографија ја претвора стварноста во сликарска убавина, а ликовите (грди!) ги осветлува со вонземско сјаење, како да станале воскреснувачки фосфоросцентни во сиот нивен пораз и



распаѓање. За исцртување на состојбите, „капак“ е мислењето на истиот тој Карер дека се плаши од деца зашто „тие со своите светли очи и слатки мали лица, тие, го мамат човештвото да продолжи со оваа шарада и сите нас нè осудуваат на вечен ужас“. (Несомнено, Бекет е омилиот автор на Карер.)

ПРОКЛЕТСТВО е првиот филм на Тар работен според сценарио на унгарскиот романсиер Ласло Краснахоркаи чишто текстови се основата на визуелниот репетитивен концепт на траење кој Тар постојано ќе го применува во сите свои идни филмови. Секако дека ПРОКЛЕТСТВО по нешто му должи на СТАЛКЕР на Тарковски, особено за она магиско внимание со кое се сликаат очајните предели, со таа разлика што Тар е конкретен, таму каде што Тарковски е мистичен. Во сиот тој дехуманизиран свет, Тар вденува гротески (мрачно а комично), како она калливо и мокро ала „Dancing in the rain“ танцување (повторно Карер). Сепак, некако ни се допаѓа!? Може ли мракот, темницата да бидат привлечни? Може ако е дело на Бела Тар и снимателот Габор Медвиги.

Чувството на наша присутност во сцените на филмот е она за кое Сузан Сонтаг зборува во својот есеј „Распаѓањето на киното“: „Во минатото, сакавте да бидете киднапирани од филмот – а за да бидете киднапирани требаше да ве обземе физичкото присуство на сликата“. Веројатно никој од нас не би сакал да биде дел од егзистенцијалниот хаос на Тар, помеѓу здивените пци на некоја депонија, во друштво на отугени ликови, и пак, на дожд и кал по улиците на некоја периферија, ама нешто однатре не ни дава да избегаме, стануваме зависници од

црно-белите слики. Онака како што на свој начин зборуваат и филмовите на Антониони, Сокуров, Тарковски и Фасбиндер.

Со овој филм Тар поставува стандарди за снимање филмови во смисла на личен допир на драматиката што дефинира и дестилира кинематографски јазик. Кој, пак, е бесконечен во потрагата по педантна проверка помеѓу визиите и стремежите на уметникот, така што сликањето на човечките состојби е со строго формализиран приод кој резултира во прагматично уметничко дело. Од аспект, пак, на тематскиот опсег: духовното отуѓување, моралното и физичкото распаѓање... филмот содржи суштински универзални вредности.

Конечно, сонгот „Свршено е, готово е“ на композиторот Михали Виг и изведбата на Вали Керекеш е, без конкуренција, најдобриот, најтажен и највозвишен филмски блуз и заедно со мизансценот, претставува вистинско ремек-дело.

Завршено е

*Сè е готово
Сега е готово
И нема да има друг
Не оди тоа така
Уште еднаш
А можеби никогаш повеќе
Тоа е како кошмар
Сето тоа
Има претпоставка
Каде е некој нов?*

Од каде ќе дојде? Ако дојде...
 Или нема да дојде
 Уште еднаш
 Можеби никогаш повеќе
 Земете го или оставете го
 Ова е она со што сте заглавени
 Што можеш да направиш?
 Ги губите зборовите
 Не можете да заминете
 Заврши долго време
 Добро е што постои утопија
 Добро е да се знае
 Нема да бидам тука долго
 Земете го или оставете го
 Кажи душо, зошто?
 Заврши и
 Нема да има друго
 Уште еднаш, никогаш повеќе
 Можеби никогаш можеби
 Тој ја има мојата душа
 Работите одат по него
 Без него, сè е неплодно
 И со него животот е исполнет и среќен
 Како заврши, глупаво
 Никогаш повторно
 Можеби никогаш повеќе
 Готово е

26.340 сек.

САТАНСКО ТАНГО: Сценарио: Ласло Краснахоркаи, Бела Тар, режија: Бела Тар, улоги: Михали Виг, Пути Хорват, Ласло феЛугоши, Ева Алмаши Алберт, Јанош Дерси, Ерика Бок, кинематографер: Габор Медвиги, монтажа: Агњеш Храницки, музика: Михали Виг (1994)

Нема часовници во универзумот на Тар, а ние го чувствуваме минувањето на времето, поточно неговиот лавиринт, преку капките дожд, црковните камбани, повторување на настаните, со нагласена присутност на старата уморна дихотомија на телото и духот, еден микрокосмичен поглед на општествениот и духовниот колапс.

САТАНСКО ТАНГО (1994) е медитација преку грдото. Трае 7 и пол часа (а има само 157 реза). Доволно долго за да се направи микроскопска вивисекција на суровата човечка судбина. Мало село заборавено од Бога, отсечено од надворешниот свет,

без минато, без иднина, само товар од порочност и студ во коските. Тукашниот човек е принуден, а не желен да живее. Кравите и луѓето се со иста перспектива. Тоа е цинична и постојано присутна алегорија. Во САТАНСКО ТАНГО сè што имаат луѓето е снаодливоста, недовербата, рутината, тажниот секс и пијанството. Долгите кадри имаат своја посебна мистика, мистерија на незавршеното. Тар го постигнува ефектот на еден вид транс кој од платното минува кај гледачот. Хипнотичка состојба создадена од „банална“ сцена на со чад исполнета меана во која гостите налудничаво танцуваат. Тука декадентното и очајот се неверојатно компатибилни. Гаволски добар танц со гаволот.

САТАНСКО ТАНГО е своевиден извештај за состојбата на човештвото и „молитвен повик за општествата на работ на колапс“. Тоа е концепт со кој Тар упатува на рекреирање на животот на луѓето во еден цел свет, во кој поетичното и ужасот, хуморот и очајот, контемплацијата и пијанството се во нераскинлива спрега. За тоа пак да е остварливо, неопходна е врвна кинестетска кореографија која би допирала до сите сетила, почнувајќи од визуелната сензација, временскиот континуитет и музичката фуга/мантра на композиторот Михали Виг. (Мирисот од калта на чевлите е веќе присутен.) Овој аудитивен елемент му дава чудесна пулсирачка моќ на филмот, хипнотичко нишало од кое нема „спас“. Така, Тар ни дава доволно време и шанса да влеземе во тој свет, да се обидеме да бидеме солидарни со џганот и да се чувствуваме како дел од тоа семејство потопено во безнадеж и заблуди.

„Не можете да го прочитате *Војна и мир* во еден здив“, тврди Тар во одбрана на должината на филмот.

А што се однесува до политичкото во „Тангото“, Западот упорно ја форсира тезата дека распадот на комунизмот е причина за состојбите што Тар ги слика, додека Истокот тој сегмент го третира како дел од неговите естетски приоритети и гледања.

8.700 сек.

ХАРМОНИИТЕ НА ВЕРКМАЈСТЕР: Според романот Меланхолија на отпорот од Ласло Краснахоркаи, сценарио: Бела Тар и Ласло Краснахоркаи, режија: Бела Тар и Агњеш Храницки (ко-режисер), улоги: Ларс Рудолф, Петер Фиц, Хана Шигула, Јанош Дерси, Михали Кормос, кинематографиери: (6 лица), музика: Михали Виг. Монтажа: Агњеш Храницки (2000)



Сепак, шест години подоцна, неговиот филм **ХАРМОНИИТЕ НА ВЕРКМАЈСТЕР** содржи експлицитни назнаки на политичка драма која се одвива во неименуван провинциски град во Унгарија, зафатен со морална и материјална криза. Работен според блескавиот роман на Ласло Краснахоркаи *Меланхолија на отпорот* (патем со извонреден превод на македонски од Златко Панзов), филмот беше еден од најзборуваните на фестивалот во Кан во 2000 година. Но патот на филмот до киносалите, особено во „себичните“ и недоверливи западни дистрибуции, беше отворен дури по неколку години (по 3 години во Англија). Таа традиционална препазливост на Западот особено се однесува на таканаречените „артхаус“ филмови кои на овој или оној начин имаат нестандартна или контроверзна форматска и тематска заднина. Како аргумент доволно е да наведеме дека филмот трае 145 мин, а има само 39 сцени, „за да не се скрши реалноста“. Снимател е Габор Медвиги.

Чудесно искуство/експеримент е паралелното читање на романот со репрегледување на филмот. Заглавени сте во една необична дилема – дали можеби романот не е пишуван според филмот?! Знаеме дека – не, само ја нагласувам неверојатната синергија која се преплетува во естетско-филозофскиот светоглед на двајцата автори. Единствената битна разлика помеѓу романот и филмот е во поинаквата структура во филмот. Како и онаа шокантна осумминутна сцена без дијалог (ја нема во романот) кога разулавените работници/зомби ги тепаат беспомошните пациенти и ја деболираат запустената болница. Како сите да комуницираат по пат на телепатија а не со зборови. Сцена што предизвикува зашметувачко чувство на црно-бело студенило.

Филмот се отвора со антологиската сцена во локалната кафеана каде што главниот лик Валушка (локален поштар – го игра Ларс Рудолф) на присутните пијаници им приредува луда кореографија во која тие се планети во Сончевиот Систем, а тој им го објаснува космолошкиот модел на затемнување на сонцето, велејќи: „Сè што барам е да зачекорите до дното каде што владееат постојаноста, тишината, мирот и бескрајната празнотија“. На тој начин, Тарве повикува да ја видите мрачната страна на светот, и онака во мракот ништо нема за гледање. Бела Тароди подалеку и ја надминува чисто конјунктурната рамка на историјата и политиката, носејќи ја сопствената космогонија која опфаќа и човечки живот и универзален живот.

Герги Естер (Петер Фиц) е уморен интелектуалец аристократ, опсесивен музиколог (вујко на Валушка). Погрешно венчан и несреќно разведен од сопругата Трунде (Хана Шигула), тој е принуден да

изведе локална револуција под мотото „чист град“, а под нејзин жесток и агресивен притисок. Естер сиот свој живот се обидува да ја демантира теоријата на германскиот композитор Веркмајстер за темперираните хармонии и да ја поправи таа историска грешка. Неговата теорија е дека човекот не смел да буричка во Божјите хармонии туку требало да остане на елементарните инструментални звуци и тонови од времето на Аристоксен и Питагора. Неверојатна филозофска експликација во четириминутен маестрално решен мизансцен.

На калливиот плоштад пристигнува огромна приколка во која има препариран кит. Месното население љубопитно доаѓа да го види тоа светско чудо и да го слушне најавениот таинствен Принц, кој воопшто не се ни појавува. Конспирацијата и сомневањата натежнуваат. Демне необјаслива опасност. Камбаните најавуваат апокалипса. „Сигурно нешто ќе се случи“, велат жителите. Измореност и ксенофобија на нивните лица. Филмот ескалира со веќе спомнатата сцена во болницата, дело на „вештерката“ Трунде и локалниот шеф на полицијата...

Обидот за вакво минимизирање на приказната го сметам за непригоден, па сепак тоа нека послужи за акцентирање на алузивната моќ на филмот, без непотребни метафори. Да, покажувањето на китот е покажување на гнилежот на светот затоа што светот е во шепите на злото. А тука каде што живее Валушка е новиот свет од кој не се бега, едноставно, зашто нема друго место за бегање. Во унгарската рамница само јазикот е унгарски, сето останато е – мрачната рамница на светот. Како што 80 години претходно англискиот поет Метју Арнолд ќе ја опише во поемата „Плажата Довер“.

Плажата Довер

Светот, кој се чини

Толку шаренолик, толку убав, толку нов

Навистина нема ни радост, ни љубов, ни светлина

Ниту сигурност, ниту мир, ниту помош за болка

Но овде сме како на мрачна рамница

Преплавени од збунети аларми на војни и бегања

Онаму каде што неуките војски се судираат ноќе.

ХАРМОНИИТЕ НА ВЕРКМАЈСТЕР е бравурозен, мистериозен и поетичен филм.



8.340 сек.

ЧОВЕКОТ ОД ЛОНДОН: *Сценарио: Бела Тар и Ласло Кранахоркаи, режија: Бела Тар и Агњеш Храницки (кореджисер), улоги: Мирослав Крбот, Тилда Свинтон, Ерика Бок, Микали Кормош, Јанош Дерси (2007)*

Доследен на својот синеастички стил, Бела Тар сними трилер со само 27 сцени. Далеку од стереотипот на американскиот трилер, Тар во **ЧОВЕКОТ ОД ЛОНДОН** се фокусира на внатрешните потреби



на своите ликови, градејќи еден вид трагедија во манирот на филм ноар со примеси на „метафизичка поетика“ („Тајм“). Практично, филмот е омаж на филм-ноарот, снимен според криминавела на белгискиот автор Жорж Сименон. Како и дотогаш, режисерот е верен на црно-белата техника, создавајќи лежерна, епска серија на стилизирани слики. Тоа што можат да се препознаат детали од филмовите на Питер Гринавеј или Андреј Тарковски од 80-тите само зборува за големото почитување на Тар кон спомнатите уметници. Долгите кадри и свеста за реалното време (како работно време) се во насока на уметнички ориентирано про-

грамирање. Филмот не е буквална екранизација на романот на Сименон, чие гледање би требало да биде според конвенциите на „филм за забава“ и веројатно многумина (се) и ќе бидат разочарани поради погрешните очекувања. Филмовите на Тар бараат внимание и трпение од гледачот, забораванье на секаков конsumerистички став од секојдневјето. Во спротивно, дури и реакциите по прикажувањето на филмот на Канскиот фестивал се меандрирање: прекрасно, ама здодевно, одлично но дежа ву... Онака како што полицискиот инспектор ја теши вознемирената вдовица на починатиот Браун: „Ве молам, седнете и бидете стрпливи...“ така со ЧОВЕКОТ ОД ЛОНДОН режисерот Тар ѝ се обраќа на публиката, да го прифати неговиот намерен формален експеримент со филм-ноарот, во кој многу повеќе внимание е посветено на емотивно исцрпувачкиот катадневен „down“ отколку на жанровската механика. „Кокетирањето“ со жанрот е присутно во неколку сцени во кои Тар, наместо сукцесија во наративот, прибегнува кон сликање тривијални дејствија со камерата – како она каде што двајца пијани си играат со балансирање на билијарско топче, или каде што повозрасен гостин во кафеаната срка чорба добри 3 минути. Од друга страна, неоспорно е дека оваа необична адаптација на романот на Жорж Сименон е **убава**: силни контрасти, длабоки црни и осветлени пејзажи на Корзика, крупни кадри од избрчкани и намачени лица, цврста композиција, апокалиптично расположение, грубост која се омекнува со топли

продуховени моменти со „чкртиот мелос“ на Миха-ли Виг.

Почетната сцена во траење од 11 минути е бавно движење на камерата по вертикала, почнувајќи од дното на прамецот... откривајќи ја палубата на закотвениот брод. На палубата стојат двајца... Подоцна се случува убиство. Во првите 30 минути во филмот нема дијалог... Чуварот на пристанишниот светилник е сведок на настаните и несуден „среќник“ кој го присвојува куферот со 60.000 фунти... Според некои жанровски правила, во трилерите нема среќни ликови, повеќето се губитници, но кај Тар „јунаците“ се за скалило погоре, тие се депресивни, истрошени, трауматизирани... парите за нив се вистинско проклетство, тие дури и немаат идеја како да се справат со „змијата во актовката“. Последната сцена во филмот е врата на барака зад која има криминалец/бегалец. Камерата упорно, упорно, упорно „исчекува“... да почне одјавната шпица.

БРОЈ НА СЦЕНА	ВРЕМЕТРАЕЊЕ	ЗАСТАПЕНОСТ НА ГОВОР ВО СЦЕНИТЕ
СЦЕНА 1	0-12'	БЕЗ ГОВОР
СЦЕНА 2	12'-18'	
СЦЕНА 3	18'-22'	
СЦЕНА 4	22'-26'	
СЦЕНА 5	26'-27'	
СЦЕНА 6	27'-33'	
СЦЕНА 7	33'-37'	СРЕДЕН ДИЈАЛОГ
СЦЕНА 8	37'-41'	
СЦЕНА 9	41'-44'	БЕЗ ГОВОР
СЦЕНА 10	44'-47'	ДОЛГ ДИЈАЛОГ
СЦЕНА 11	47'-52'	БЕЗ ГОВОР
СЦЕНА 12	52'-62'	МОНОЛОГ
СЦЕНА 13	62'-64'	БЕЗ ГОВОР
СЦЕНА 14	64'-66'	
СЦЕНА 15	66'-70'	СРЕДЕН ДИЈАЛОГ
СЦЕНА 16	70'-77'	МОНОЛОГ

СЦЕНА 17	77'-80'	СРЕДЕН ДИЈАЛОГ
СЦЕНА 18	80'-84'	КРАТОК ДИЈАЛОГ
СЦЕНА 19	84'-94'	
СЦЕНА 20	94'-100'	СРЕДЕН ДИЈАЛОГ
СЦЕНА 21	100'-107'	МОНОЛОГ
СЦЕНА 22	107'-110'	КРАТОК ДИЈАЛОГ
СЦЕНА 23	110'-115'	БЕЗ ГОВОР
СЦЕНА 24	115'-118'	КРАТОК ДИЈАЛОГ
СЦЕНА 25	118'-122'	
СЦЕНА 26	122'-130'	БЕЗ ГОВОР
СЦЕНА 27	130'-133'	КРАТОК ДИЈАЛОГ

9.300 сек.

ТОРИНСКИОТ КОЊ: *Сценарио: Бела Тар и Ласло Краснахоркаи, режија: Бела Тар и Агњеш Храницки, улоги: Јанош Дерси, Ерика Бок, Михали Кормош, кинематографер: Фред Келемен, музика: Михали Виг, монтажа: Агњеш Храницки (2011)*

Тар својот филм **ТОРИНСКИОТ КОЊ** го опишува како „тежина на човековото постоење“. И онака како што ликовите во филмот водат борба за преживување, докажувајќи ја својата способност за издржливост, и ние, гледајќи го филмот, како да сме „принудени“ да издржиме заедно со нив. Едноставно, ги прифаќае слатките маки. По нео-ноарот ЧОВЕКОТ ОД ЛОНДОН, Тар и кинематограферот Фред Келемен се враќаат на естетиката на унгарската провинција, естетика којашто тие, заедно со книжевникот Ласло Краснахоркаи и композиторот Михали Виг, ја практикуваа и во претходните свои филмови.

Сликите во ТОРИНСКИОТ КОЊ се хипнотичко патување во место. Исклучок е почетокот на филмот, снимен со „стедикем“ камера во 6-минутно возење на запрежната кола, илустрирана со звуците на виулицата и хипнотичкиот молски инструментален погребен тропар на Михали Виг.

Татко, ќерка и коњот Риси живеат во полуурната камена кука некаде во запуштените рамници на



Унгарија. Тој е со една неподвижна рака, а коњот е стар и болен. Петте прикажани денови во нивниот живот се рутина од активности кои репетитивно, со промена на аглиите на снимање, се одвиваат: вечерно слекување, утринско облекување, полнење вода од бунарот, одржување на огнот, јадење врели варени компири... гледање низ прозорецот... Актерите како да не играат, тие едноставно постојат со своите движења во тој ограничен простор, во атмосфера на интимна апокалипса. Филмот е темелна егзистенцијална студија за онтолошката и кос-

молошката смисла на човечкото постоење. А пристапот кон овие филозофски аспекти има хипнотичка димензија. Можеби ТОРИНСКИОТ КОЊ граничи со „екстремната уметност“, но нели е таква и уметноста на Семјуел Бекет, на Андреј Тарковски, на Ингмар Бергман, па и на самиот Ласло Краснахоркаи? Кај сите спомнати е присутно апсурдистичко гледање на животот, но секогаш во согласност со неверојатна наративна и визуелна поетика. Чист „артхаус“. Забавеното темпо има моќ да не води во некој вид хиперсвесна состојба во која ги прифаќаме и најситните детали што ни ги прикажува камерата.



„Кога снимката не е толку кратка колку што е потребно, за да се дадат едноставни информации, допирате точка, се разбира, која може да биде фатална, бидејќи ја допирате метафизичката реалност на времето. Но кога ќе почнете да го правите времето опипливо, да го правите времето речиси материјално, тогаш, се разбира, тоа е друг предизвик, затоа што тогаш ја сфаќате временоста, крвкоста на нашите животи, некако ја прикажувате реалноста на смртта“, вели Фред Келемен.

...Па сепак од киносалата нема да излезете како депримиран песимист, напротив, ќе си заминете со чувство на егзалтација зашто сте биле дел од еден



реален, но и виртуелен свет преточен во уметнички зафат. Во тоа е моќта на филмовите на Бела Тар.

Тар бил инспириран од епизода што се случила во 1889 година, кога Фридрих Ниче шетал по улиците на Торино и во еден момент бил сведок на сцената на кочијаш кој насилно удирал коњ. Ниче инстинктивно го прегрнал вратот на коњот, а потоа се

вратил дома, каде што престанал да пишува и паднал во очигледно лудило што траело до неговите последни денови. Ниче во оваа епизода, која служи како пролог на филмот, раскрстува со човештвото, а Тар се чини го прави тоа во свој стил – се простува од филмот.

ИЗВАДОЦИ ОД ИНТЕРВЈУТО СО БЕЛА ТАР НАПРАВЕНО ЗА ПОТРЕБИТЕ НА „СИНЕДЕЈС 2021“, А ОБЈАВЕНО ВО „ФИЛМСКИ ПЕЧАТ“ (Влатко Галевски, Златко Ѓелески)

Г. Тар, кога сфативте дека ќе се занимавате со филм?

Бела Тар: Мора да сфатите дека јас никогаш не сакав да бидам режисер. Сакав да бидам филозоф. Кога бев во гимназија, сите некако припаѓавме во левичарска група, која беше против Комунистичката партија, бидејќи тие никогаш не беа комунисти, а ние бевме вистински левичари. Размислував како да го кажеме нашето мислење, а филмот и камерата беа добра алатка за таа цел. Затоа ги снимив моите први дела кога имав 16 години. Потоа полека почнав да го засакувам филмот и до крајот навистина станав режисер, иако никогаш не сакав да бидам режисер.

Вашите филмови се негација на некаков „кодифициран“ филмски јазик. Каков јазик е Вашиот? Користите ли Вие поинаква синтакса или интерпункција во Вашите филмови?

Не знам. Тоа не е моја работа. Знаете како се работи. Учите за време на вашиот живот. Ги гледате луѓето. Гледате многу работи. Постепено сакав да ги разберам луѓето и го најдовме начинот



**Бела Тар, Златко Ѓелески и
Влатко Галевски**

на кој можеме да го сториме тоа. Знаете, кога започнав, како што ви реков, тоа беше претежно радикален, груб и чист филмски јазик, затоа што сакавме да покажеме каков е животот. Ние сакавме да ги удриме луѓето. Сакавме да бидеме силни и навистина груби. Користевме лоши резови, камера со 16мм, снимавме нормални, вистински луѓе, без актери, без бои, немаше ништо, само задавање удар врз гледачите. Тоа, всушност, беше почетокот. Кога го правите следното дело, имате нови прашања, а за новите прашања не можете да ги искористите претходните одговори. Тогаш сте оставени да размислите. И постепено се гради јазикот.

Достоинството на човекот е окосница на Вашиот филмски опус. Дали црно-белиот приказ е израз на сивилото, безбојноста во животите на луѓето или е повеќе автентичен стилски приод? Црно-белото.

Јас работам во црно-бело, бидејќи другото ми е многу шарено. Постои цел свет на сивило. Кога ќе погледнете црно-бела слика, знаете дека некој стои зад камерата. Не се преправавме дека сме натуралисти или да се обидуваме да ви покажеме како изгледа. Не. Едноставно, ова е моето гледиште и вака го гледам светот. Тоа е сè.

Концептот на времето во Вашите филмови?

Нашиот живот се случува во времето. И, да, знаете, филмовите не го вклучуваат времето. Во филмовите се игнорира времето и некако тоа е толку глупаво. Затоа што не можете да го игнорирате времето.

Господине Тар, гледањето на Вашите филмови повеќето од луѓето го доживуваат како мачно искуство и песимистичка визија на иднината. Има ли пророштво во тоа што го работите?

Песимист?! Па не мислам дека е песимистички. Како прво, ако ти покажам нешто, верувам дека постоиш и дека си способен за промени, да направиш нешто и ако верувам во кажаното, тоа значи дека кога правиш нешто, тогаш работиш за луѓето, за народот. Мора да верувате. Ако не верувате, во тој случај, вие сте навистина песимист, но во тој случај, не губете ги вашето време и енергија за да направите филм. Најголемиот оптимизам денес е да се направи нешто за народот. Апсолутно не е песимистички. Кога го спомнувате достоинството, тоа е најважно, затоа што сега, ако погледнете низ целиот свет, човечкото достоинство е понижено и повредено. Небаре целото општество престана да се грижи за луѓето.

На филмскиот свет му требаше четврт век да открие „посебна уметност“ во Вашите филмови. Ви ласка или Ви пречи тој факт?

Знаете, јас никогаш не размислувам на овој начин. Како прво, јас навистина не знам што е уметност. Цело време на моите студенти им кажувам да не веруваат дека се уметници. Нивната работа ќе ја оценува народот, не сега, туку за 50 години подоцна. Ако 50 години подоцна луѓето ги гледаат вашите работи и ги сакаат, и се трогнати, тогаш нема сомнеж дека вие сте уметник. Иако јас не верувам во уметноста.

Композиторот Михали Виг е Ваш постојан соработник. Што Ве поврза, дали е тоа обостраната неконвенционалност кон уметноста генерално?

Земете предвид дека првата соработка со Михали ја остваривме во 1983 година. Тоа беше многу одамна. Продолживме да работиме заедно. Како прво, ние сме пријатели, а со тоа и нашето гледиште, како го гледаме светот, односно нашите реакции, се слични. Истото тоа се случува со сите други соработници, со Ласло Краснахоркаи, со Фред Келемен, со Агњеш Храницки, затоа што нашите мислења и нашите зборови се слични и се разбираме едни со други. Многу е лесно да се работи заедно, затоа што не мора ништо да објаснувам, а тие не мора ништо да кажуваат. Секој знае што мислиме и што сакаме да направиме. Сите се разбираат. Лесно е да се работи на таков начин.

Познавајќи ги Вашите филмови, убеден сум дека не спаѓате во групата суетни режисери, па би сакал да наброите неколку Ваши колеги чијашто работа ја почитувате.

Зборувате за современите филмови? Затоа што можам да Ви набројам навистина одлични класици. Од современиот филм, имам неколку пријатели, чија работа навистина ја сакам, со кои сум пријател. Навистина ми се допаѓа Апичатпонг Верасетакул, навистина ми се допаѓа Карлос Рејгас и ми се допаѓа Педро Коста. Ете, тоа се три имиња. Навистина, ние сме пријатели, понекогаш се среќаваме некаде, но никогаш не зборуваме за филмот. Зборуваме за животот. Знаете, толку е глупаво да се споредуваат, затоа што сите се различни. Апичатпонг е многу поразличен од Карлос, иако гледната точка на сите ни е речиси иста.

Дали постои можност да погледнеме нов филм од Вас?

Нема да има повеќе играни филмови. Направив голема изложба во Амстердам, направив и во Виена, правам нешто и за Париз. Тоа е еден вид инсталација. Се разбира, ќе користам повторно подвижни слики, но нема повеќе да правам играни филмови. Знаете, јас изградив свој јазик, а филмскиот јазик цело време го користев за тоа што сакав да го кажам. Но, по ТОРИНСКИОТ КОЊ, почувствував дека кажав сè. Нема причина да се повторувам.



ЏОКЕР (2019) – ГРАДОТ НА ФИЛМ

- студија за хибридниот филмски хронотоп -

Просторот во филмот не е конечен, туку флуидна супстанција подложна на промени: нешто со што би можеле да се справиме на екранот на истиот начин како што го манипулираме физичкиот простор во нашата имагинација или во соништата.

Мешањето на филмските студии со дисциплини како архитектура, урбани студии, географија, социологија и социјална теорија, доведува до тоа сите наведени дисциплини да бидат „освежени“ со „просторен пресврт“ и до препознавање на градот во филмските студии како архетипско место за прегледување на визуелното и тактилното искуство, форма, стил, перцепција, свест и значење на филмската слика и филмскиот текст.

Значајни студии го истражуваат односот помеѓу филмот и градот од различни перспективи, како оние на Георг Зимел, Зигфрид и особено Валтер Бенјамин кој овозможува широк теориски извор, благодарение на концептот на модерниот шетач – фланерот и врската помеѓу овој типично урбан феномен и филмскиот град. Бенјамин, Зимел, а подоцна и Мишел де Серто и Анри Лефевр се оние што истражуваат како модерноста се манифестира на урбаното искуство во западната култура и како градот ги прикажува трансформациите од секојдневјето на луѓето до самата

свест на човекот. По 1960-тите урбаните социолози како Лефевр и Мануел Кастелс до теоретичарите на архитектурата Роберт Вентури и Дениз Скот Браун го истражуваат дуалитетот помеѓу конкретната реалност на градот и неговите фикционални репрезентации во филмот. Ричард Коек и Лес Робертс (2010: 6) истакнуваат дека научниците што се занимаваат со географија и архитектура ја препознаваат улогата на популарната визуелна култура и фактот дека филмот може да има значајна улога во критичките анализи на односите помеѓу материјалните и виртуелните простори.

Валтер Бенјамин го опишува филмот како форма на патување; Мишел де Серто смета дека секоја приказна е приказна за патување (просторна практика). Но што имплицира ваквото сфаќање на филмот? Ако е Де Серто во право дека патувањето е просторна практика, како ги замислуваме тие практики и како тие дејствуваат на просторот во филмот? (Џејкобсон, 2002: 19)

Филмот е еден вид знаковен пејзаж и филмовите треба да фатат нешто повеќе од самиот физички приказ на пејзажот, односно да се префрли распоредот на пејзажот во филмот и на физичко ниво и во културна смисла.

Американскиот град и модели на постмодерната

Во американската културна практика градот отсекогаш е доживуван како повеќезначно место бидејќи реалниот град повеќе не може да биде разликуван од фикционалниот или полуфункционалниот продукт на културната имагинација. Во „Метрополис: Градот како текст“ („Metropolis: The City as Text“) Џејмс Доналд вели:

Не постои такво нешто како град, поточно градот е обележан простор создаден од интеракциите на историските и географските специфичности, општествените релации, владејачката практика, обликот и начинот на комуникација итн. Градот е над своите репрезентации. Може да се расправа за тоа дали конституира имагинарна околина. (Доналд, 1992: 422)

Жан Бодријар предупредува на измешаноста која клони кон укинување на разликите, како на пример во Њујорк, каде што секоја од големите згради владее или некогаш владеела со градот и секоја етничка група владеела или некогаш владеела со градот. Се вели дека европската улица е жива, а американската мртва. Не е точно. Никаде нема



Поглед кон Менхетн од врвот на Емпаер стејт билдинг, 1931

повеќе сила, електрицитет, животна енергија и движење како на улиците на Њујорк. Луѓе, возила и реклами го исполнуваат на моменти со жестина или со неусиленост.

Музиката е насекаде, сообраќајот густ, релативно тивок (за разлика од нервозниот и театрален сообраќај на италијански начин). Улиците и авениите никогаш не се празни, но светлата и воздушната геометрија на градот не допуштаат артериска блискост како во европските улики. (Бодријар, 1992 : 21)

Во мегалополисите како Њујорк изгледа како да нема фиксирано минато – онде се само сегашноста и иднината. Де Серто го дефинира Њујорк како град кој никогаш не успеал да се носи со минатото. Во своите анализи на спацијалната практика на градот ја елаборира визуелната/тактилната парадигма, односно градот како искуство на воајерот или пешакот. Воајерот го набљудува градот одозгора (во случајов од денес непостојниот Светски трговски центар) и оваа паноптичка перспектива ја прави комплексноста на градот читлива и ја прикажува мобилноста во транспарентен текст. Сепак, оние што практикуваат живот во градот живеат „долу“, под прагот каде што започнува видливоста. Тие пешачат, тоа е елементарниот облик на искуството во градот. Филмската уметност, визуелна и мобилна истовремено, е способна да ја преземе позицијата на воајерот и пешакот.

...таму каде што раскажувањето исчезнува, „доаѓа до губење на просторот, а групите или поединецот назадуваат кон вознемирувачко, кобно искуство на безобличната, неразбирливата, мрачна целина“ (Де Серто, 2002: 190).

За Шон Маер (2010: 36) растот на симболичната економија во западните постиндустриски општества резултира во постмодерна урбана култура која сега е многу поголем фактор во економските правци и исходи во градовите. Современата урбана критика продолжува со истражувањата од модерната за моќта и влијанието врз градовите со растечкото прашање за разликите. Овие два витални фактори, моќта и разликите, се одредени во просторните димензии на градот и неговите физички и

Мишел
де Серто



општествени структури. Дијалектиката на моќта и разликите се прашања на просторот и просторните релации, родот и сексуалноста, расата и етницитетот. За Маер, филмот нуди повеќе аспекти и микроскопски перспективи одредени од времето, местото и популацијата, а неговата специфичност е таа што овозможува прилика за историски ревизионизам: „Историјата на филмската интерпретација на градот отвора нови полиња за истражување, обединувајќи ги историјата на уметноста и архитектурата, урбаните, општествените и филмските студии“ (Ibid.: 15). Во XXI век интерсекцијата меѓу моќта и разликите е најизразена во градовите.

Во западните центри синеастите ја презентираат новата политизирана концепција на урбаниот простор која се развива паралелно со развојот на урбаната теорија и политичката практика по 1968 година. Филмските автори ги истражуваат и „фаќаат“ градовите во криза, истовремено испитувајќи ги традицијата на филмот и популарните жанрови. Во седумдесеттите години филмот игра силна улога во претставувањето на сликата и наративот за градот во транзиција, прикажувајќи пејзажи на урбано пропаѓање и деиндустријализација и истовремено носејќи нова реалност. Не само што градот има нова улога во политичката економија на филмската индустрија, туку и промената на пејзажот и културните информации од градот стануваат директна инспирација за филмските автори кои создаваат нови модели на наративи и на филмскиот простор. Кај постмодерниот или глобалниот град, приказот на филм е преплавен со теми за фрагментарноста на времето и просторот, а поголемиот број американски филмови го прикажуваат американскиот град како системски фрагментиран и приватизиран. Новите јавни простори се мегакомплекси и шопинг-центри кои се замена на традиционалните улици. Фрагментацијата значи дека нашите светови ги

препознаваме на неповрзани, хаотични начини. Таа фрагментација е истовремено и политичка и спацијална. Постмодернизмот во широк опсег е криза на знаењето и застапеноста. Модернизмот одредува дека сликата е реалност и фотографијата е историја, додека врвот на постмодернизмот е тоа што не ја знаеме разликата (лишен е од стабилно, неутрално, надворешно место).

Антропологот Сета Лоу во „Теорија на градот: студии од новата антропологија“ („Theorizing the City: The New Urban Anthropology Reader“) пишува за тоа како се чини дека постои недостаток на антрополошка теорија за градот и неприсутност на специфичниот антрополошки глас на урбано-политичката сцена. Таа предупредува на разликата меѓу антропологијата во градот и антропологијата на градот, со што урбаниот контекст станува главен истражувачки интерес. Теориското промислување на градот е нужно за разбирање на променливиот постиндустриски развиен/капиталистички постмодерен свет – во кој живееме. Пишувајќи за општествените односи, економијата, урбаното планирање и архитектурата, како и религијата во градот, наведува дванаесет вида градови. Станува збор за различни пристапи, па така Лоу пишува за етнички град, поделен град, родов град, контроверзен град, деиндустријализиран град, глобален град, информатиски град, модернистички град, постмодерен град, утврден град, свет град и традиционален град. Деиндустријализираниот град е обележан од невработеноста и поради прекилот на вложување во локалната заедница, пропаѓа и самиот град поради затворање и преселба на индустриски погони. Глобалните фактори, новите облици на флексибилен капитал и новата евтина работна сила го забрзале затворањето, како и придружните општествено побудни последици.

Некои антрополози ја истражуваат целната на деиндустријализацијата во смисла на влијанието кое го имала врз жителите на предградијата на Њујорк; придонела на хипергетоиризацијата и „бледнење“ на американскиот сон на средната класа. (Лоу, 200: 30-31)

Што се однесува до разликата помеѓу модерниот и постмодерниот град, Лоу го дефинира модерниот град како колонијален, додека постмодерниот е оној каде што постои просторно-временска компресија која е фрагментарна и елиптична.

Постмодерниот град е град на илузии, град на потрошувачка култура, град на урбани домени без место. Пласирањето на градовите како производ создава град на сценографски локации. (Ibid.: 35)

Постмодерната, како што тврди и Марк Шиел (2001: 9), не треба да се гледа како крај на нешто, туку како на период на потполно вклучување на руралниот простор во урбаниот, период на потполна колонизација на секојдневјето (вклучувајќи и низа подрачја од културата) – од капиталот и глобализацијата на урбаното општество до економијата и културата – како процес што започнал во 1960-тите. Фрагментарноста на просторот и градот во целина најдобро се анализира со помош на архитектурата како произведувач и пропагатор на филмскиот (имагинарен) град.

Холивудската економска хегемонија овозможила американизиран поглед на урбанизмот за глобалната потрошувачка. Така, Фредрик Џејмсон рано согледал дека постмодерниот филм има тенденција да го репрезентира урбаниот простор насекаде како да е Њујорк или Калифорнија. (Андерсон, Веб, 2016: 7)

Речиси е невозможно за имагинарните градови како што е Метрополис на Супермен, хиперметрополисот во филмот БЛЕЈД РАЊЕР или, пак, Готам Сити на Бетмен, итн. – да создадат сосема нови и иновативни урбани модели. Од друга страна, пак, имагинарните градови комбинирани со утописки и дистописки теории се способни да формираат корисни алатки во истражувањата на постмодерните градови. Денес термините утопија и дистопија се вметнати во практиката на урбаното планирање, особено кај урбанистите кои ги дефинираат иднината и еволуцијата на одреден град. Филмскиот простор се користи и како аналитичка алатка и како предмет на критика: градот, „*real & reel*“, е и медиум и субјект.

Готам Сити во реалноста: Њујорк

Готам Сити е синоним за Бетмен, мрачната метропола на криминал и насилство, со децении присутна преку различни медиуми во популарната култура – стрипот, телевизијата, видеоигрите и фил-

мот. Готам на Бетмен (покрај Метрополис на Супермен) е најдобриот пример за имагинарен филмски град. Но, Готам се однесува на Њујорк, со оглед на тоа што поголемиот дел од филмовите за Бетмен се снимени токму таму, но главната причина е што во филмското претставување Њујорк е, пред сè, град на криминалот. Во филмот, сликата за Готам Сити ја имаме главно преку остварувањата од последните 30 години и различните перспективи на неколку режисери како Тим Бартон, Џоел Шумахер, Кристофер Нолан до последниот: ЏОКЕР на Тод Филипс. Имицот на градот може да биде вкоренет во самата културна историја и на овој начин се формира во долг временски период, но не значи дека е непроменлив. Ако се анализираат општествено-политичките прилики, има голема причина зошто токму Њујорк е избран за Готам Сити.

И за САД и за Западна Европа, седумдесеттите не се само критичната фаза од економската, политичката и општествената криза во која градовите се субјект на новата динамика од развојот, туку и период на несигурност, адаптација и промени во филмот, од каде што се раѓаат и значајни движења како Новиот Холивуд и Новиот германски филм.

Токму во седумдесеттите филмот игра важна улога во создавањето на сликите и наративите за градот во транзиција, претставувајќи пејзажи на пропаѓање и деиндустријализација, како и новата реалност на гентрификација, ревитализација на центрите и глобалните финансии. (Веб, 2014: 11)

Во седумдесеттите, урбаната криза се репозиционира на поширока борба над политичките и економските стратегии низ кои се проектира „урбана ренесанса“ – подеднакво идеолошки конструкт. Урбаната криза може да се разбере делумно како дискурзивен конструкт и суштински како идеја репродуцирана и разработена низ филмовите и другите уметнички форми. Навистина, од урбаната криза до кризите во Холивуд и европските филмски индустрии, до кризата на доларот, кризата на ОПЕК, фискалната криза на Њујорк или легитимацијата на кризата на европската држава, „кризата“ е широк медиумски термин кој е буквално употребуван во бројни контексти во шеесеттите и седумдесеттите. Градовите се предмет на новата динамика на исклученост и сегрегација, што ќе поттикнат различни форми на директна политичка акција како протести на заедницата до немири и урбан тероризам. Од оваа перспектива, седумдесеттите години се период на „хронични вишоци во капиталот“,

во кои неолибералните политики се појавуваат за да ги разбијат бариерите за профитабилно реинвестирање. Дејвид Харви во „Право на град“, опишувајќи ги процесите на изградба и уривање, креација и деструкција, го карактеризира историскиот развој на капиталистичкиот простор:

Во капитализмот има константна борба во кој капиталот гради физички пејзажи со одветни на неговата состојба како одреден момент во времето, за потоа да ги уништи, обично за време на криза како наредна точка во времето. (Харви, 2015)

Да го земеме како пример Њујорк, и специфични делови како Јужен Бронкс кој се соочувал со девастација, неинвестирање и соседства како Сохо трансформирани од гентрификацијата и новите шеми на културна продукција. Она што е во зародиш во седумдесеттите ќе биде артикулирано и доминантно во деведесеттите: нови видови постиндустриски простор, ширење на културните индустрии, редефинирање на центрите како зони на потрошувачка и спектакл и честопати репресивен надзор на јавниот простор. Во исто време, овој развој донел нови искуства на дислокација, раселување и фрагментација.

Во седумдесеттите многу филмации можеле да профитираат токму од пејзажот на урбаната деградација и обновата како произведен процес, дали со користење на етните индустриски простори за продукција или снимајќи во овие соседства на градот. (Веб, 2014: 20)

Како „главен град на американското столетие“, Њујорк треба(ло) да симболизира одредена манифестација на урбана модерност во културниот имагинариум. Низ иконични архитектонски симболи од Бруклинскиот мост до зградата на Крајслер, Рокфелер и Сиграм, сликата на Њујорк долго време е синеглоха за американскиот капитализам. Њујорк успева да го избегне насилството од бројните протести во доцните шеесетти, но седумдесеттите години се трауматични – урбаната општествена криза се претвора во фискална криза која доживува климакс во 1975 со речиси банкрот на градската власт.

Готам е претставен како компактен град според сите параметри во поголемиот дел од урбаната околина. Големи блокови, облакодери, спацијална кон-



Готам Сити во „Бетмен“ (1989)

центрација на економски и други урбани функции, град кој се развива на три нивоа – под земја, на земја и над земја. Експлозијата на криминалот во Готам се објаснува со постоењето на социјалните нееднаквости. Архитектурата е мешавина од стилови – готика, модерна, ретро, футуризам, индустриска. Исто така, има елементи на монументалната архитектура и видливи се многу од познатите локации во центарот (Градското собрание, катедралата итн.). Во БЕТМЕН (1989) и ВРАЌАЊЕТО НА БЕТМЕН (1992) на Тим Бартон, Готам е валкан град, удавен во криминал, истовремено и ретро и модерен. Бартон и дизајнерот Антон Фурст го замислуваат Готам како паралелен универзум на Њујорк во блиска иднина, град изграден врз друг град. Во оваа верзија на Готам му се заканува зол гениј, а суперхеројот, за да го победи Џокер или Пингвинот, облекува плашт и влегува во својот „бетмобил“.

Кристофер Нолан, пак, во трилогијата Бетмен: ПОЧЕТОК (2005), МРАЧНИОТ ВИТЕЗ (2008) и ВРАЌАЊЕТО НА МРАЧНИОТ ВИТЕЗ (2012) го изместува градот од онаа слика во стриповите и го сместува во реалниот свет. Кај Нолан, Готам е реален град на XXI век, ја репрезентира современата урбана реалност и се оддалечува од претходните имагинарни филмски верзии. Но, кај него Готам не е географски одреден и е мешавина од повеќе реални градски локации, понекогаш и сосема препознатливи (локации во Чикаго, Њујорк, Лос Анџелес, Лондон и Питсбург, меѓу другите). Готам симболички репрезентира комбинација од големи и мали западно-источни градови, што значи дека Готам може да биде секој град во секое време.

Во ЏОКЕР (2019) на Тод Филипс, режисерот и директорот на фотографија Лоренс Шер го редуцираат Готам до најпростата форма на град преполн со губре и испукани тротоари. Во обидот најдобро да го доближат до ТАКСИСТ и КРАЛОТ НА КОМЕДИЈАТА на Мартин Скорсезе, како и МРЕЖА на Сидни Ламет, оваа визија за градот е далечна верзија од

онаа во стриповската историја и Њујорк ја добива својата злобна и распадна верзија од 1970-тите.

Њујорк стана метафора за она како изгледаат последните денови од американската цивилизација... Во овие филмови, Њујорк е во хаос, воден од будали, а граѓаните се во немилост на криминалците кои честопати се заштитени од несовесни граѓански организации и поткупени полицајци. Воздухот е загаден, а сообраќајот невозможен (Веб, 2014: 80).

Во ЏОКЕР е видливо само едно денешно обележје на Менхетн: светлечката стаклена и бронзена надворешност на облакодерот Сиграм. Иако самиот филм има низа слабости, посветеноста на вистинските њујоршки локации, архитектурата, мостовите, метротото, графитите и нечистотијата се она што му даваат на Готам таква уверливост. Додека Нолан го користи главно Чикаго како најфреквентниот сет за Готам, иако комплетно анонимен, Филипс го прави спротивното: Џокер во секоја смисла се обидува да биде во реалноста. Џокер сè уште живее во Готам Сити, но тоа е опасна урбана метропола што го затвора физички и емоционално¹. За ЏОКЕР да биде препознатлив, Филипс го отфрла Готам како заднина во корист на Готам како лик. Готам обезбедува социјално милје и затоа е контекст за толкување на политичкото значење на ЏОКЕР. Во случајов, урбаните идентитети се конструирани од културните и политичките елити, а тие идентитети истовремено прикажуваат различни облици на судири – културни, меѓуетнички, интраетнички, класни.

Филипс го претставува Њујорк по големата криза која трае до крајот на седумдесеттите години. Помеѓу 1958 и 1976 година, Њујорк изгубил над 400 000 работни места во производството, што претставува пад од 40%. Претрпел и демографска трансформација во текот на 1960-тите, при што еден милион Афроамериканци и други етнички малцинства се преселиле во градот, а еден милион белци се движеле кон предградијата. Затоа во седумдесетите и почетокот на осумдесетите Њујорк е подложен на мерки на штедење, намалување на јавните услуги и продлабочување на депривацијата од области како што е Јужен Бронкс, фрлен во олеснување од истовремениот бум на финансискиот сектор и зголеменото влијание на белата, постиндустриска средна класа.

¹ Види: <https://theweek.com/articles/869209/star-joker-new-york-gotham-city>, пристап: 02.09. 2021

...урбаното дезинвестирање и напуштање се исти со динамичниот раст на корпоративниот Менхетн; планираното намалување и падот на социјалните услуги се совпаѓаат со гентрификација и субвенции за богатите (Веб, 2014: 84).

Во ЏОКЕР Њујорк е омниполитски град чие средиште не е никаде, а се распростира насекаде, па поради тоа губи каква било можност за ориентација, а со самото тоа и можност за спознавање на својата позиција. Филипс го сели Готам од Менхетн кон предградијата како исклучително значајни во обликувањето на урбаниот свет и како важен дел од социокултурниот идентитет. Во академската литература предградијата се адресираат како урбани рабови, како *tabula rasa*. Предградијата не се западен или современ изум, тие се стари колку и самите градови. Лора Вон (2009: 476 – 477) смета дека просторот на предградието е оној што ги поткопува

доминантните историско-географски наративи на градот и периферијата, а самиот тој простор е неодреден и нејасен. Вон додава дека предградието се анализира во неколку категории: првата е еднодимензионална, односно се гледа како на праволиниски географски концепт кој не мора дополнително да се проблематизира; втората категорија е предградието да биде телеолошки концептуализирано како дериват на линеарниот урбан-субурбан процес кој ги произведува предградијата како населби сами по себе, зависно од просторните трансформации во предградието; третата категорија смета дека предградието е моќно место на општествената репродукција; четвртата го застапува мислењето дека предградието е територија на моќниот географски имажинариум за Другоста. Многу предградија ги обединуваат четирите различни категории. Овие локации се „junk spaces“ во кои историскиот идентитет и центричноста се еродирани од општествените социјални и технолошки сили кои ги лишуваат од локалниот контекст.

Некои критичари расправаат за тоа дека архитектурата во предградијата сама создала свет во кој топографската сегрегација од центарот на градот ја рефлектира културната сегрегација. Самите овие места завршуваат како „зона на висококонцентрирани општествени патологии“, каде што сиромаштијата, судирите со полицијата, продажбата на дрога и невработеноста стануваат норма (Мареј-Левин, 2008: 42 – 43).

Последната категорија за која зборува Вон, а која се фокусира на субурбаната Другост, упатува на тенденцијата каде што предградијата се митологизираат како места кои постојат негде далеку од нас и места каде што живеат луѓе различни од нас. Идејата за предградието е дека тоа е место кое е „отпадот“ на градот (човечкиот и останатиот) – затворите и институциите за ментално болни редовно се лоцирани надвор од урбаното. Предградието во овој случај треба да се прифати како специфичен вид на локалното каде што се преговара со различните socioeconomicски и културни идентитети. Намерата е Готам да не се чувствува толку далечно од нашиот свет, туку да биде еден вид предупредување за она што ќе се случи ако ги занемариме или злоставуваме сиромашните. Две улици во Њуарк²

² Види: <https://untappedcities.com/2019/10/10/how-newark-was-transformed-into-gotham-for-the-movie-joker/>, пристап 23.08.2021



Отпад по тротоарите на Апер Ист Сајд, Њујорк, за време на штрајк на комуналните работници (1975)

Жители на Јужен Бронкс, Њујорк, играат карти во напуштено кафе (1977)



се комплетно трансформирани за потребите на филмот и претворени во плоштадот Готам, со акцент на локациите од почетокот на осумдесеттите, како што се порно кината, не како специфична историја, туку заради текстурата на град кој се распаѓа. Покрај лажните продавници се додадени графити, стари телефонски говорници и огромна количина отпад по улиците. Метроата на Готам постојат во сопствено место и време: возовите имаат повеќе графити, постои линија „0“, а светлата не работат. Филипс користи вистински станици како 18. авенија, авенијата „Чрч“ и булеварот „Бедфорд парк“, како и напуштената станица на „9. авенија“ која е обновена специјално за филмот.

И Бронкс има бројни екстериерни појавувања, меѓу нив и во познатата сцена каде што Артур Флек станува Џокер и танцува по скалите, а целта е да се прикаже како географски кохерентен кон овие делови од градот.

Во својот есеј „Велеградовите и духовниот живот“ (1903), Георг Зимел говори за влијанието на модерната метропола врз психата и внатрешниот живот на нејзините жители. За Зимел, градот се состои од низа настани и впечатоци, но градот е, над сè, физичка реакција на поединецот на тие настани и впечатоци. Градот се прикажува во телото и свеста на човекот што оди низ тој град. Зимел се спротивставува на големите градови, бидејќи живеењето во нив може да доведе до интензивирање на нервните симулации, што е последица на брзите и непрекинати промени на надворешните и внатрешните стимули.

Скалите во Бронкс каде што Флек (Хоакин Феникс) го игра танцот како Џокер



ЏОКЕР (2019), во режија на Тод Филипс

Порно кина и отпад во Њуарк, Њујорк



Артур Флек (Хоакин Феникс) во сцена од ЏОКЕР (2019)

Скалите во Бронкс каде што Флек (Хоакин Феникс) го игра танцот како Џокер



...тој (велеградот) е во сетилните темели на општествениот живот, во квантумот на изискувачката свест, поради нашата организираност како битија кои прават разлика и е во длабока спротивност наспрема малиот град и селскиот живот со полесен ритам... (Зимел, 2001: 137 – 138)

Теоријата на Георг Зимел е актуелна, пред сè, поради недоволниот број анализи и расправи за физичката природа и појавноста на градската средина и поради тоа што не е важно за кој град се зборува или каде се наоѓа, бидејќи психолошките импликации за поединецот се секаде исти – најчест модел на урбаната топографија на западниот град е неговата артикулација како хаотичен простор за конфронтација меѓу разнородните слики и поттик кој во човекот побудува духовен немир, грч, нелагода и нервоза: градот примарно е гледан како бојно поле за општествени кризи.

Артур има нарушување што го тера неконтролирано да се смее, состојба најверојатно предизвикана од физичка злоупотреба како дете. Управуван од политиките на штедење, градот го прекинува финансирањето на програмата за јавно здравје, директно влијаејќи врз Флек бидејќи тој повеќе не може да оди во советувањето или да добие лекови. Филмот ја прикажува трансформацијата на Флек во Џокер во повеќе фази, со тоа што ги гледа гледачите низ делата на насилство и дискриминација со кои се среќава, а во исто време означува промени во неговата личност. Њујорк во ЏОКЕР е социопатски град, а таквиот град е хабитусот на оние што не гледаат алтернатива за изопачената практика и не гледаат потреба од неа.

Амбиентот на филмот – надворешниот свет на доцниот капиталистички град кој се распаѓа врз сопствените структури – е поврзан со внатрешниот свет на неговиот протагонист и неговото ментално здравје (Каушик, 2020).

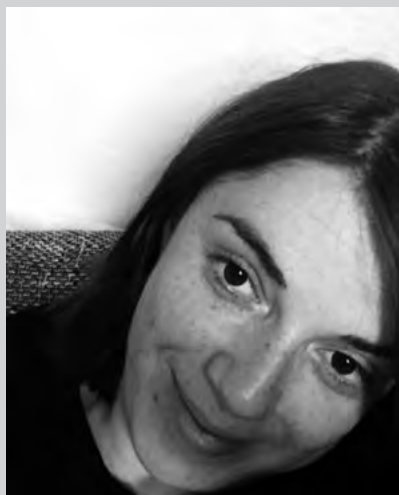
Готам во ЏОКЕР е транзициски простор, замислен така што во него на површината на реалното се одразува мистерија на преобразбата. Станува збор за преобразување на просторот на предградието, трауматизиран од насилство, малтретирање и сиромаштија, во капиталистичка метропола.

Литература:

1. Baudrillard, Jean. 1993. *Amerika*. Prev. Beograd: Buddy Books & Kontekst
2. Brandt, Stefan L. 2009. "The City as Liminal Space: Urban Visibility and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema". Bo: *American Studies*, Vol. 54, No. 4. Heidelberg: Universitätsverlag Winter
3. Donald, James. 1995. *The City, the Cinema: Modern Spaces*. New York, London: Routledge
4. Certeau, Michel de. 2002. *Invencija svakodnevice*. Zagreb: Naklada MD
5. Харви, Дејвид. „Право на град“, достапно на <https://okno.mk/node/50662>, пристап 26.3.2020.
6. Jacobson, Brian R. 2002. *Constructions of Cinematic Space: Spatial Practice and the intersection of Film and Theory*. Massachusetts Institute of Technology
7. Kaushik, Ritika. 2020. „Dancing between Charisma and Politics: An Analysis of *Joker* (2019)“. Bo: *Economic and Political Weekly*, Vol. 55, No. 12, <https://www.epw.in/engage/article/dancing-between-charisma-and-politics-analysis>, пристап: 02.09.2021
8. Koeck, Richard and Les Roberts (eds.). 2010. *The City and the Moving Image: Urban Projections*. New York: Palgrave Macmillan
9. Koeck, Richard. 2013. *Cine-Scapes Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. New York-London: Routledge
10. Lange, Jeva, 2019. "The star of *Joker* is New York as Gotham City", достапно на: <https://theweek.com/articles/869209/star-joker-new-york-gotham-city>, пристап 02.09.2021
11. Low, Setha M. 2006. *Promišljanje grada. Studije iz nove antropologije*. Zagreb: Jesenski i Turk
12. Maher, Sean. 2010. *Noir and the Urban Imaginary*. Queensland University of Technology
13. Murray Levine, Alison .2008. "Mapping *Beur Cinema* in the New Millennium". Bo: *Journal Press of Film and Video*, Vol. 60, No. 3/4. Chicago: University of Illinois
14. Reinstein, Mara. 2019. „Behind the Scenes of the Gritty Gotham City Where Joaquin Phoenix Becomes the Joker. Mark Friedberg based the sets of the new flick on 1970s New York City“, достапно на <https://www.architecturaldigest.com/story/joaquin-phoenix-joker-mark-friedberg-set-design-interview>, пристап 20.03.2020
15. Shiel, Mark and, Tony Fitzmaurice. 2001. *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*. Massachusetts: Blackwell Publishers LTD

16. Simmel, Georg. 2001. *Kontrapunkti kulture*. Zagreb: Jesenski i Turk
17. Vaughan, Laura. 2009. "Do the Suburbs Exist? Discovering Complexity and Specificity in Suburban Built Form". Bo: *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, Vol. 34, No. 4. London: The Royal Geographical Society
18. Webb, Lawrence. 2014. *The Cinema of Urban Crisis. Seventies Film and the Reinvention of the City*. Amsterdam University Press
19. Young, Michelle. 2019. "How Newark Was Transformed into Gotham for the Movie Joker", достапно на <https://untappedcities.com/2019/10/10/how-newark-was-transformed-into-gotham-for-the-movie-joker/>, пристап 23.08.2021

Елена Копртла (1986, Скопје) дипломира на Катедрата за општа и компаративна книжевност во Скопје, а докторира на Филозофскиот факултет во Загреб со темата „Градот како одредница на идентитетот во европскиот филм по 1970 – примери од Југоисточна Европа“. Работела како новинар и филмски критичар во културните редакции на неколку медиуми во Македонија, како и во медиуми на хрватски и англиски јазик. Коуредник е на публикации и каталози издадени во рамки на Фестивалот за современи уметности АКТО и надворешен соработник во една издавачка куќа од Скопје.



Елена Копртла

Легенди и извори на илустрациите:

1. Поглед кон Менхетн од врвот на Емпаер стејт билдинг, 1931. Извор: <https://imgur.com/gallery/ty9hEli>
2. Мишел де Серто. Извор: https://www.atlasofplaces.com/atlas-of-places-thumbnails/_thumbnail/ATLAS-OF-PLACES-MICHEL-DE-CERTEAU-THE-PRACTICE-OF-EVERYDAY-LIFE-THB-1.jpg
3. Готам во „Бетмен“ (1989), режија Тим Бартон. Извор: <https://architizer.com/blog/practice/details/gotham-city-in-cinema-an-exploration-in-urban-dystopia/#media-1>
4. Отпад по тротоарите на Апер Ист Сајд во јули 1975 година за време на штрајкот на комуналните работници поради отпуштањето на 19 илјади вработени. Извор: <https://www.wsj.com/articles/new-york-city-faces-toughest-fiscal-crisis-since-the-1970s-11598205600>
5. Жители на Јужен Бронкс играат карти во напуштено кафуле (1977). Извор: <https://www.theguardian.com/cities/2015/may/18/welcome-to-fear-city-the-inside-story-of-new-yorks-civil-war-40-years-on>
6. ЏОКЕР (2019), режија Тод Филипс. Извор: <https://untappedcities.com/wp-content/uploads/2019/10/Joker-Film-Set-Newark-Gotham-Square-New-Jersey-Warner-Bros.27.jpg>
7. Порно кина и отпад во Њуарк. Извор: <https://untappedcities.com/wp-content/uploads/2019/10/Joker-Film-Set-Newark-Gotham-Square-New-Jersey-Warner-Bros.20.jpg>
8. Артур Флек (Хоакин Феникс) во сцена од ЏОКЕР (2019). <http://onthesetofnewyork.com/locations/joker/joker11.jpg>
9. Скалите во Бронкс каде што Флек (Хоакин Феникс) го игра танцот како Џокер. Извор: https://static01.nyt.com/images/2019/11/02/arts/02jokerstairs2-print/merlin_161549550_7054213a-8224-42c2-b3d9-2c2b6e6e7507-mobileMasterAt3x.jpg
10. 9а. Исто. Извор: <http://onthesetofnewyork.com/locations/joker/joker43.jpg>

БЕСЕДА ПО ПОВОД ФРОСИНА И МИРНО ЛЕТО*

**- седумдесет години од почетокот на
снимањето на ФРОСИНА и шеесет години
од реализацијата на МИРНО ЛЕТО -**

ФРОСИНА и МИРНО ЛЕТО се без сомнение парадигматски филмови за македонската кинематографија. Можеме да ги наречеме и класици на македонската кинематографија или со други зборови, ако употребам постаринска терминологија – едни од „камен темелниците“, „основоположниците“ на македонската кинематографија, заедно со МИС СТОН и МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА.

Се разбира, тоа е така затоа што на почетокот на организираната македонска кинематографија по Втората светска војна, ФРОСИНА е првиот игран долгометражен филм снимен во македонска продукција, во тогаш единствената продуцентска кука „Вардар филм“, во 1952 година. Организираната кинематографија во тогашна Социјалистичка Република Македонија почнува во 1947 година со документарно-пропагандните филмови ЖИТО ЗА НАРОДОТ и ВО ИЗБОРИ ДО НОВИ ПОБЕДИ, по што следуваат уште десетина документарци и пропагандни („агитпроп“) филмови за да се стигне до реализација на овој прв долгометражен игран филм воопшто во историјата на македонскиот филм.

* Во рамките на второто издание на меѓународната „online“ ревија „Сезона на класични филмови“ (Season of Classic Films), Кинотеката учествуваше со „online“ презентација и прикажување на новите дигитално реставрирани копии од филмовите ФРОСИНА и МИРНО ЛЕТО во своето летно кино. Оваа беседа е адаптиран транскрипт од видеообраќањето на д-р Атанас Чупоски по повод овој настан.



Плакат за филмот ФРОСИНА



Сцена од филмот ФРОСИНА



Сцена од филмот ФРОСИНА



Сцена од
филмот
ФРОСИНА

Сценариото за филмот го напишал прозаистот, писателот Владо Малески и уште на почетокот се видело дека сценариото е преопширно за да ги опфати сите елементи што биле опишани во него. И самиот сценарист Владо Малески подоцна ќе посведочи дека немал никакво искуство во пишување сценарија и дека тоа било за него, на некој начин, учење на занаетот.

За режисер е ангажиран гостинот од Србија – Воислав Нановиќ, што било честа практика во тогашниот период во кој тогашните југословенски републики си помагале со ресурси. Поразвиените републики, разбирливо, имале поупатен кадар во филмската продукција и оттаму за режисер е ангажиран Воислав Нановиќ. Но, имало и друга причина за неговиот ангажман! Имено, Воислав Нановиќ има македонско потекло, неговото семејство потекнувало од Дојран, а тој самиот бил роден во Скопје и дел од раното детство го поминал во родниот град. Оттаму луѓето одговорни за филмот во Македонија сметале дека тој најдобро ќе одговори на барањата на овој филм. Од друга страна, тој веќе бил режисер со искуство, имал реализирано два долгометражни играни филмови: БЕСМРТНА МЛАДОСТ и ВОЛШЕБНИОТ МЕЧ, а особено вториот одлично поминал кај тогашната југословенска публика бидејќи ја раскажува митската, легендарна приказна за Баш-Челик, така што Воислав Нановиќ, на некој начин, бил режисерска звезда во тој период. Покрај тоа, Воислав Нановиќ непосредно пред снимањето на ФРОСИНА бил во Лондон на специјализација по режија која траела повеќе месеци, каде што меѓу другите заедно со него специјализирал и големиот маг на европскиот филм, големиот шведски режисер Ингмар Бергман.

Така, Нановиќ доаѓа во Македонија, се среќаваат со сценаристот Владо Малески и заедно со асистент-режисерот Трајче Попов работат на доработка на сценариото во манастирот Калишта крај Струга и во 1951 година почнуваат со реализација на оваа филмска приказна чиј директор на фотографија е исто така доаѓајќи Кирил Билбиловски, кој пак бил во дилема дали да замине во Америка за да снима репортажа за македонските иселеници или да го реализира првиот македонски игран филм. Подоцнежните негови зборови се: „Останав во Македонија да го снимам првиот македонски филм, но никогаш потоа не стапнав на американско тло!“

Како и да е, тој прв филм е реализиран со оваа екипа во услови кои не одговарале на некаква посериозна филмска продукција бидејќи

повеќето средства и технички алатки биле позајмени од Белград, но она што го добила филмската екипа, сепак, не ги исполнувало стандардите и така морале да се снаоѓаат, а особено инвентивен во тој поглед бил тон-снимателот Војне Петковски.

Постои уште една анегдота во врска со изборот на главните актери. Имено, луѓето од Македонија на Нановиќ му ја препорачуваат во главната улога за ликот на Фросина тогашната театарска ѕвезда Мери Бошкова. Тој, се разбира, се согласил, но се изненадил кога ја видел Мери Бошкова бидејќи во тоа време таа била млада глумица, дваесет и осумгодишна жена, а требало да глуми улога на многу повозрасна жена која во војната го губи својот син единец. Но, Мери Бошкова одлично одговорила на поставената задача и доследно ја остварила својата улога. Во улогата на нејзиниот син Климе бил ангажиран Ацо Јовановски, тогаш како натуршчик, кој подоцна ќе заврши актерска школа и ќе стане еден од доајените на македонското глумиште, а покрај нив тука биле и театарските ветерани од тоа време: Петре Прличко, Илија Џувалековски и останатите.

Тоталите за филмот биле снимени на Охридското Езеро, но бидејќи Македонија до ден-денес нема филмско студио, а уште помалку имала во тие времиња, крупните планови и инсценациите кои го инсценирале самото езеро биле доснимени во хангарот на воениот аеродром кај Зајчев Рид крај Скопје. Значи, работеле во невозможни услови и сепак, успеале да реализираат една доследна приказна, која, ако се погледне од денешен аспект, изгледа малку повеќе мелодраматично, па сепак, одговара на барањата на своето време. Режисерот Нановиќ се обидел да ја избегне идеолошката матрица на соцреализмот, која била доминантна во тој период, не успеал сосема во тоа, па сепак, особено значајна е трансформацијата на Мери Бошкова која во улогата на Фросина ги достигнува трагичките височини на античките драми.

Премиерата на филмот се одржала на почетокот на 1953 година во скопското кино „Култура“ и покрај државниот врв, на проекцијата присуствувал и прочуениот монтажер и режисер на немиот филм по потекло од Србија, кој направил извонредна кариера во САД, Славко Воркапиќ, во тоа време професор на академијата во Лос Анџелес, кој дал позитивни коментари за филмот.

И уште нешто би требало да се каже – во тоа време постоела т.н. идеолошка комисија, која цензурирала одредени делови од филмот, така што филмот претрпел одредени скратувања поради тоа што комисијата на чело со тогаш моќната политичарка Веселинка Малинска и публицистот Мито Хаџивасилев Јасмин, сметала дека има некои сцени во кои

се прикажани како премногу блиски односите меѓу македонското семејство и бугарските окупаторски офицери, па оттаму некои сцени морале да бидат исфрлени, а тоа не го направил режисерот Нановиќ, кој не присуствувал на кретењето, туку веројатно асистентот на режија Трајче Попов.

Вториот филм МИРНО ЛЕТО, исто така, важи за еден од дефинитивните класици на македонската кинематографија. Значаен е по тоа што е прв македонски филм снимен од домашен, македонски режисер. Рековме дека дотогаш било практика да се повикуваат поискусни режисери од другите републики, па така, покрај Воислав Нановиќ, во Македонија снимале и Франце Штиглиц, Жика Митровиќ, Бранко Бауер итн. Првпат дипломиран театарски режисер – Димитрие Османли добил можност да снима филм и тоа филм на современа тема бидејќи МИРНО ЛЕТО е првата македонска комедија и првиот филм снимен на современа тема. Дотогаш играните филмови биле претежно на теми од војната или

Платат за филмот МИРНО ЛЕТО





Од отворањето на ревијата

Настап на Илија Апелгрин на настанот





**Директорот на Кинотеката, Владимир Ангелов
- на отворањето на ревијата**

Од настапот на Илија Апельгрин на настанот





Сцена од филмот МИРНО ЛЕТО



Сцена од филмот МИРНО ЛЕТО



Сцена од филмот МИРНО ЛЕТО

Сцена од
филмот
МИРНО
ЛЕТО



по војната или МИС СТОН – за македонското револуционерно минато, а МИРНО ЛЕТО е првиот македонски филм на современа тема и воедно првата македонска комедија.

Сценариото го напишала тогаш прочуената сценаристка од Белград, Фрида Филиповиќ, а режисерот Османли работел заедно со неа и со драмскиот писател Коле Чашуле на адаптацијата на сценариото.

Интересно е дека филмот МИРНО ЛЕТО, всушност, и не бил предвиден да се снима во таа 1961 година, пред точно шеесет години од денес. Имено, тоа требало да биде филмот СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ, но поради тоа што режисерот Жика Митровиќ не успеал да ги оствари подготовките за филмот на време, МИРНО ЛЕТО „добил виза“ за снимање таа година.

Приказната на филмот е, верувам, добро позната на повеќето љубители на филмот: се работи за брачен пар кој оди во Охрид да се одмори од гужвите што ги доживува во Скопје, но и таму не наоѓа мир – една извонредно напишана и извонредно реализирана комедија на карактери, пред сè, комедија на ситуации и менталитети, во која покрај главната улога што ја толкува гостинот од Србија – Слободан Перовиќ, кого го натсинхронизира нашиот актер Драги Костовски, сите други улоги се на актери од Македонија. Тука се: Љупка Џундева, Петре Прличко, Илија Милчин, Илија Џувалевски, Дарко Дамески, Олга Цекова итн. Особено добра работа, покрај снимателот Љубе Петковски, завршил и сценографот Диме Шумка кој успеал да ги анимира оние сцени на Охридското Езеро, со мрежи, со чумови, карактеристични за Охрид.

Постои уште една интересна анегдота од снимањето на МИРНО ЛЕТО. Имено, бидејќи снимањето доцнело, почнало во доцна есен, таму негде кон крајот на септември, но набргу фатило такво страшно невреме во Охрид што било премногу студено, а требало да се глумат сцени што се случуваат

на лето, така што било невозможно да се продолжи со снимање во Охрид и оттаму екипата се префрлила во Скопје, на Сајмиштето, кое денес веќе не постои и таму биле повторно реконструирани сцените од Охридското Езеро со помош на овој извонреден сценограф Диме Шумка.

Кинотеката на Македонија во изминативе неколку години дигитално ги реставрираше овие два класика на македонската кинематографија: ФРОСИНА и МИРНО ЛЕТО, кои публиката има можност да ги види на отворено, во дворот на Кинотеката, во летното кино кое неслучајно, во чест на еден од овие филмови е именувано токму – МИРНО ЛЕТО!



Кино „Мирно лето“ - под отворено небо во дворот на Кинотеката

ОТВОРЕНА КНИГА ЗА ЖИВОТОТ И УМЕТНОСТА ВО ТРИ ДЕЛА

- рецензија на книгата на Стојан Синадинов: „Антонио Митриќески: Хроника на еден филмски сон“, во издание на Кинотеката на Р.С. Македонија, 2021 -



Книгата „Антонио Митриќески: Хроника на еден филмски сон“ е документарна, биографска проза, која авторот, реномираниот македонски публицист и филмолог со повеќе од триесетгодишно искуство, Стојан Синадинов, ја компонира од искажувањата и сеќавањата на исто така реномираниот македонски филмски режисер и професор по филмска режија, Антонио Митриќески.

Имено, книгата настанува така што авторот Синадинов води повеќегодишна кореспонденција со режисерот

Митриќески, што резултира со наведената книга во која Митриќески ги соопштува своите размисли за животот и уметноста воопшто и за својот живот и својата уметност конкретно. Книгата, која почнува со пригоден вовед на авторот Синадинов, а завршува со уште попригоден поговор, претставува комплексен наратив, композиран од три целини, чии наслови зборуваат сами за себе: „Љубов“, „Вер(б)а“ и „Надеж“.

Еве што вели авторот Синадинов во поговорот на книгата, делумно појаснувајќи го начинот на нејзиното настанување: „Прашања. Секогаш се работи за прашања. Кој си, бе ти, Митриќески? Од каде си? Чиј си? Зошто се занимаваш со филм? Кои ти беа примери? Во што веруваш? Од што се згрозуваш? Од што се плашиш? На што се надеваш? Какви филмови сакаш? Какви филмови правиш? Што научи од твоите професори? На што ги учиш твоите студенти?...“



Стојан Синадинов

Благодарение на упорноста и систематичноста на Синадинов, во книгата Митриќески прави впечатливи осврти на сопствената „лична антропологија“, па така, режисерот раскажува за баба му Васка и нејзините приказни пред спиење, за татко му, реномираниот скулптор, академикот Боро Митриќески, за семејството на татко му – Митриќевци од Прилеп, за мајка му Маруше и нејзината фамилија Вртановци, од која, можеби, според семејното предание, потекнува и големата француска пејачка и актерка Силви Вартан, за кумот, македонската сликарска легенда Петар Мазев, за соседството во кое пораснал, за плочите што ги слушале со другарите, за ателјето на татко му во Сарај кое било собирен центар за тогашната македонска уметничка елита, за основното училиште, за гимназиските другари, за првата љубов, за киноklubот како прво филмско училиште, за брат му, сликарот со немирен дух – Игор, за кампот „Градиште“ на Охридското Езеро, за првиот телевизор што стигнал во семејството, за филмовите на Чаплин што ги гледал во детството, за вестернот „Шејн“ што му оставил голем впечаток, за влијанијата на македонските режисери Трајче Попов, Бранко Гапо и Кирил Ценовски, за влијанијата на советските режисери Андреј Тарковски и Сергеј Парацанов и италијанските мајстори Федерико Фелини и Лукино Висконти, за студиите по новинарство во Скопје, за студиите по филмска режија во Лоѓ, Полска, за тамошните професори, врвните режисерски имиња Анђеј Вајда, Роман Полански, Војцех Хас и Жежи Кавалерович, за

служењето воен рок во тогашната ЈНА, за соработката со „Вардар филм“, за работата на Факултетот за драмски уметности, за сопствената продуцентска куќа „Хоризон филм“, за годините поминати во Монреал, за сопственото семејство, за омилените глумци, за сопствените студенти, за документаризмот во Македонија, за сопствениот пат во животот, за неговиот однос кон Бога...

Секако, неговото раскажување не е хронолошко туку, според визијата на Синадинов, е поделено во мали микроцелини што го сочинуваат мозаикот на оваа интересна книга.

Митриќески во книгата ги споделува и своите размисли за пишувањето филмско сценарио, за работата на снимателите, за актерите, за монтажата, за тајните на режисерскиот занает, за омилените филмски сцени итн. Се разбира, се осврнува и на своите режисерски дела, на документарецот ЛЌУБОВТА НА КОЧО ТОПЕНЧАРОВ, на играните филмови ПРЕКУ ЕЗЕРОТО, КАКО ЛОШ СОН, ДЕЦА НА СОНЦЕТО, но и на (сè уште) нереализираниот ЦАР САМУИЛ. Сите овие микронаративи се проткаени со недобројни



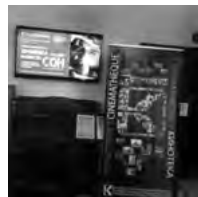


**Антонио
Митриќески на
„филмски сет“**

ангедоти, кои го комплетираат мозаикот на животот на македонскиот режисер, неговите интереси и сомнежи, неговите стравувања и надежи. Така, меѓу другото, книгата ги содржи и сеќавањата на Митриќески за соработката со светски реномираниот романски композитор и виртуоз на „Панова фрула“ – Георг Замфир, како и писмата до прочуените италијански актери Франко Неро и Орнела Мути, со кои ги кани да станат дел од актерскиот ансамбл на филмот КАКО ЛОШ СОН, соработка, која, и покрај расположеноста на актерите, не се остварила.

Согласно со интенцијата на авторот Синадинов, за што покомплетно претставување на режисерот, во книгата се инкорпорираат и осврти и рецензии на споменатите филмови објавени во странски и домашни списанија, како и подолги текстови на македонските филмски критичари Илинденка Петрушева, Кети Каранфилова, Мирослав Чепинчиќ, Георги Василевски, Сунчица Уневска и Атанас Чупоски.

Покрај тоа, во книгата се интерполирани и дваетина авторски лирски песни на Митриќески, од



**Од промоцијата на книгата
во Кинотеката**

неговите книги „Траги“ и „Патување“, како и рецензии за неговата поезија на поетите Матеја Матевски и Ефтим Клетников, што на ова четиво му дава дополнителна привлечност. Книгата завршува со куса биографија и филмографија на режисерот.

Поради комплексноста на делото и поради неговата, пред сè, филмолошка, но и поширока културолошка вредност за македонското општество – книгата на Стојан Синадинов „Антонио Митриќески: Хроника на еден филмски сон“ – доаѓа како понатамошно збогатување на филмската литература кај нас и се бележи како уште едно значајно издание на Кинотеката.

д-р АТАНАС ЧУПОСКИ

ИЛИНДЕНСКИТЕ „КИНЕМАТОГРАМИ“ НА ЧАРЛС РАЈДЕР НОБЛ

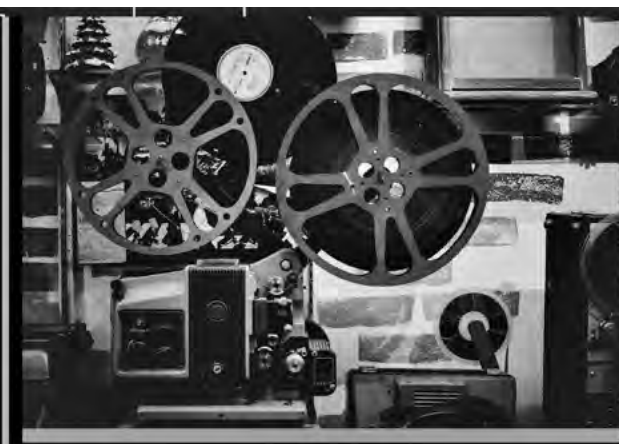
- осврт кон книгата „Кинематографските активности на Чарлс Рајдер Нобл и Џон Мекензи на Балканот – прв дел“ од Петар Крџилов -

Книгата „Кинематографските активности на Чарлс Рајдер Нобл и Џон Мекензи на Балканот (прв дел)“ од еминентниот бугарски филмски историчар и придружен член на Институтот за уметнички студии при Бугарската академија на науките, д-р Петар Крџилов, во превод од бугарски на англиски јазик на Ивелина Петрова, во 2020 година, на 434 страници беше објавена од реномираната британска издавачка куќа специјализирана за објавување на научни истражувања „Кембриџ сколарс паблишинг“ (Cambridge Scholars Publishing), под оригиналниот наслов: „The Cinematographic Activities of Charles Rider Noble and John Mackenzie in the Balkans (Volume One)“.

Објавата на оваа книга, чиј автор е балкански филмски историчар, врвен познавач на раната балканска кинематографија, на англиски јазик, без сомнение, претставува исклучително голем настан, пред сè, за бугарската и за македонската култура, но и севкупно за балканската, а пошироко и за европската култура.



Единствената позната фотографија на Чарлс Рајдер Нобл (1854-1914)



The Cinematographic Activities of Charles Rider Noble and John Mackenzie in the Balkans (Volume One)

Peter Kardjilov

Но, зошто објавата на оваа книга е значајна и за македонската филмска историја? Пред сè, затоа што на почетокот на XX век, американскиот продуцент Чарлс Урбан, кој во Лондон основа сопствена филмска компанија (Charles Urban Trading Company), испраќа на Балканот двајца сниматели: Англичанецот Чарлс Рајдер Нобл (Charles Rider Noble) кој снима во Македонија и во Бугарија непосредно по Илинденското востание и Шкотот Џон Мекензи (John Mackenzie), кој патува и снима низ Хрватска, Црна Гора, Босна и Херцеговина, Србија, Бугарија и Романија, придружувајќи го британскиот истражувач Хари де Винт (Harry de Windt), кој од истото патување ја објавува книгата „Низ дивата Европа“ („Through Savage Europe“, Лондон, 1907).

Поради тоа што првиот дел од книгата се занимава претежно со активностите на Чарлс Рајдер Нобл во Македонија и Бугарија во периодот од 1903 – 1904 година, а вториот дел, кој, во меѓувреме, исто така, излезе од печат на 494 страници, претеж-

но е посветен на активностите на Џон Мекензи, кој не снима во Македонија, во овој осврт ќе се задржиме на првиот дел од оваа научна студија која, покрај вредните и детални информации и заклучоци што ги презентира за периодот што досега не беше особено расветлен, содржи и мноштво фотографии и факсимили преземени од различни извори на информации што му биле достапни на авторот: десетиците весници и публикации од епохата, пред сè, британски и бугарски, филмски каталози и архивски материјали.

Структурата и стилот на книгата

Првиот дел од книгата што можеме да ја означиме како документарна или документаристичка проза е поделен на дванаесет хронолошки подредени поглавја: 1. Малку историја; 2. Илинденско-преображенското востание (летото 1903); 3. Одекот во Велика Британија; 4. Животот и времето на Чарлс Урбан: Почетокот; 5. Кој сте Вие, г. Нобл?; 6. Проекции во Лондон (јануари 1904); 7. 1904: Додаток кон изданието бр. 1 на општиот каталог на „Чарлс Урбан трејдинг компани“; 8. Проекции во Софија (февруари-март 1904); 9. Проекциите на Нобл во провинцијата (март-јуни 1904); 10. Реконструирање на Обединувањето (на Бугарија, з.м.): Клучот за разгатување на илинденските „кинематограми“ на Нобл; 11. Назад во Софија (јули-август 1904): Проекции и кина; 12. Февруари 1905: Новиот каталог на „Чарлс Урбан трејдинг компани“.

Изданието, се разбира, е опремено и со неопходната научна апаратура, како што се содржината и обемните пописи на личните имиња и на филмските наслови што дефилираат низ четиристотините страници, дополнето со содржината на вториот дел од книгата. Сето тоа само потврдува дека станува збор за исклучително сериозно истражување кое досега, во овој формат, не е објавено на бугарски јазик, иако д-р Крцилов во своите истражувања спомената тема ја третира веќе подолг период.

Сепак, и покрај повеќегодишниот труд што истражувачот го вложил, консултирајќи буквално илјадници примарни и секундарни извори на информации, би било неправедно да не се забележи неговото раскажувачко мајсторство, што, секако, се должи на неговото претходно искуство на полето на прозата и публицистиката. Оттаму, ова обемно четиво во ниједен случај не може да се третира само како збир на информации за раната кинематографија на Балканот, туку, пред сè, како извонредно интересна, дури и авантуристичка приказна за филмските пионери на Балканот.

Така, „главниот лик“ на Крцилов во ова четиво е несомнено Чарлс Рајдер Нобл, а покрај него дефи-

лираат уште десетина „споредни ликови“: Чарлс Урбан, генералот Иван Цончев, војводата Иванчо Гевгелиски, меѓу другите и стотици „епизодисти“, на кои Крџилов, во манир на расен раскажувач, им прави исцрпни, делумни или кроки портрети, претставувајќи им ги на читателите одблизу нивниот живот и епохата. Исцрпен е Крџилов и во описот на историските настани и локациите кои се поврзани со приказната, а не помалку студиозно се обработени и главните „виновници“ воопшто за развојот на оваа филмско-историска приказна: т.н. „кинематограми“, всушност, филмските снимки што ги третира публикацијата.

Но, како на добар раскажувач, за да го оствари сето тоа, на Крџилов му е потребен вовед, амбиентација на приказната, со кој читателите ги вовлекува во нејзината атмосфера. Тој вовед на Крџилов се протега во дури три од дванаесетте поглавја на кои е поделена книгата и претставува историско-политичка експликација за состојбата на Балканот на почетокот на XX век, како и приказ на Илинденско-преображенското востание од летото 1903 година и неговиот одек во британскиот печат.

За Илинденците и востанието

Во првото поглавје, „Малку историја“, Крџилов се зафаќа со тешката задача на читателите – првенствено оние од англиското говорно подрачје на кои книгата им е првенствено наменета – да им ја објасни сложената политичка ситуација што настанува на Балканот по ревидирањето на прелиминарниот договор од Сан Стефано, од 1878 година, со кој било предвидено поголемиот дел од Македонија да стане дел од новооснованото Кнежевство Бугарија, Берлинскиот договор од истата 1878 година, Обединувањето на Бугарија од 1885 година, основањето на ВМОРО во Солун во 1893 година, основањето на Врховниот македоно-одрински комитет во Софија во 1895.

Во второто и во третото поглавје го претставува Илинденското востание во 1903 година, посветувајќи му особено внимание на неговиот силен одек во британскиот печат, при што, покрај многубројните фотографии од епохата, Крџилов наведува и бројни извадоци и факсимили од периодиката, задржувајќи се особено на делата на британските дописници од илинденскиот и постилинденскиот период: Ирецот Џејмс Дејвид Бурчиер (James David Bouchier) и Шкотите Џон Мекдоналд (John M. MacDonald) и Хенри Ноел Брајлсфорд (Henri Noel Brailsford), авторот на книгата „Македонија. Нејзините народи и нејзината иднина“ (1906, преведена и објавена на македонски во 2002, з.м.), сите членови



† Вoјвoдa Ивaнчo Христoв Гeвгeлиски
Зaглaвнaт зa свoбoдaтa нa Мaкeдoниja првaт 1906

Војводата Иванчо Орџанов Гевгелиски - Карасулијата (1875-1905)

на Балканскиот комитет формиран во Лондон во април 1903 година, како и на книгите на патописците Реџиналд Вајон (Reginald Wyon) – „Балканот однатре“ (1904) и Фредерик Мур (Frederick Moore) – „Балканската патека“ (1906).

Во заглавјето „Неколку појаснувања“, Крџилов, во манир на бугарски интелектуалец од постар ков, се обидува на читателите да им објасни дека зборовите: „македонски“, „одрински“, „тајна“, „врховен“, „централен“ итн., всушност, се однесуваат на бугарски организации, организации на луѓе што себеси се идентификуваат како етнички Бугари, притоа внимателно наведувајќи дека сите споменати лидери на ВМОРО денес се слават како национални херои и во Бугарија и во Република Македонија, се разбира, не пропуштајќи да нотира дека поголемиот дел од нив: Дамјан Груев, Иван Хаџи-Николов, Христо Батанџиев, Петар Поп-Арсов, Андон Димитров, Гоце Делчев, Ѓорче Петров, Иван Гарванов, Пере Тошев, Димо Хаџи-Димов, работеле како учители во училиштата на Бугарската егзархија во Македонија, а Христо Татарчев бил лекар во Бугарската машка гимназија во Солун.

Сепак, би било праведно да се забележи дека д-р Крџилов, откако еднаш ќе го изнесе својот став по ова прашање во воведниот дел, нема повеќе да се задржува на оваа проблематика и во продолжение на книгата ќе ѝ се посвети исклучиво на филмската историја, која, од друга страна, сепак не може да биде разгледувана целосно независно од политичката историја.

Животописите на Урбан и Нобл

Во следните неколку поглавја, Крџилов дава навистина исцрпни биографии на двајцата главни протагонисти на оваа книга: продуцентот Чарлс Урбан и снимателот Чарлс Рајдер Нобл. Но што точно се крие зад употребената придавка „исцрпни“?

Имено, Крџилов, пишувајќи за одредена тема, во неа успева да ги инкорпорира сите информации што ги поседува, но на сублимиран начин кој прочитаното го прави интересно за читателот, истовремено нудејќи му изобилство од информации, што, несомнено, е уште еден доказ за раскажувачкото и публицистичкото минато на авторот. Така, кога пишува за градот Пловдив, Крџилов дава пресек на неговата историја уште од антиката па сè до времето за кое станува збор, ако пишува за Рилскиот манастир, на читателот прво му го соопштува житието на св. Јоан Рилски, патронот на манастирот итн.

Слично постапува Крџилов и во овие поглавја во кои ги следи животните текови на Урбан и Нобл. Имено, соопштува дека Урбан е роден во 1867 година во Охајо, во семејство на германски емигранти, кое потоа се сели во Кентаки, каде што Урбан се школува, по што работи како патувачки продавач на книги, а потоа и на машини за пишување и фонографи, при што се запознава со изумот на Томас Алва Едисон – „кинетоскоп“. И тука Крџилов повторно прави дигресија во свој стил, исцрпно запознавајќи ги читателите со тој прв филмски проектор за само едно лице на големиот американски пронаоѓач, а откако Едисон го патентира својот „витаскоп“, што овозможува проекции пред поголема публика, по примерот на сличниот „синематограф“ на браќата Лимиер, Урбан станува застапник на Едисон за државата Мичиген и одржува постојани проекции.

По одреден престој во Њујорк, се сели во Лондон каде што, со уште двајца партнери, ја основа компанијата „Ворвик трејдинг“, која, под неговата продуцентска палка, ги регистрира на филмска лента Англо-бурската војна во Јужна Африка (1899 – 1902), Боксерското востание во Кина (1900), Филипинско-американската војна (1899 – 1902) и филмови снимени во Канада и Индија, за во 1903 година, конечно, во Лондон, да основа сопствена проду-



Продуцентот Чарлс Урбан (1867-1942)

центска компанија – „Чарлс Урбан трејдинг“. Првиот голем ангажман на оваа компанија се серијата филмови НЕВИДЕН СВЕТ, реализирани од природонаучникот и специјалист за микрофотографија Френсис Мартин Данкан (Francis Martin Duncan), по што следува филмска регистрација на воени конфликти, официјални церемонии и снимања на егзотични дестинации, како на пример – Балканот.

На делумно различен начин, Крџилов го претставува и снимателот Чарлс Рајдер Нобл, првично опишувајќи ја својата кореспонденција со британскиот филмски историчар и извонреден познавач на делото на Нобл – Стивен Ботомор (Stephen Bottomore), кого го споредува со ликот на Индијана Џонс од истоимениот филмски серијал, нарекувајќи го „археолог“ во светот на филмската историја, нотирајќи притоа дека колегите од Кинотеката на Македонија во Скопје му ја објавиле статијата (на Крџилов, з.м.) посветена на Нобл во списанието „Кинопис“ и покажале интерес за темата (стр. 137). Преку кореспонденцијата со Ботомор, Крџилов соопштува дека Нобл бил роден во 1854 година, дека работел како театарски менаџер во Лондон, за потоа да биде ангажиран од компанијата на Чарлс Урбан за снимања во Јужна Африка, Мароко, Борнео и – Македонија!

Сите овие шути податоци, наведени погоре, во книгата на Крџилов се документирани со екстензивни проучувања на деталите, личностите и филмовите за кои станува збор, поткрепени со зачуваните сеќавања и интервјуа на дел од протагонистите, извадоци од печатот и фотографии.

Проекциите во Лондон во 1904 и каталогот на Чарлс Урбан

Крџилов во овие поглавја, пред да каже нешто повеќе за самите филмови и начинот на нивното снимање, се задржува на описот што британскиот печат го дава за проекциите на осумте филмови кои под заеднички наслов **МАКЕДОНСКИТЕ СУРОВОСТИ** (The Macedonian Atrocities) биле проектирани пред лондонската публика во реномираниот театар „Алхамбра“, во јануари 1904 година, цитирајќи бројни извори.

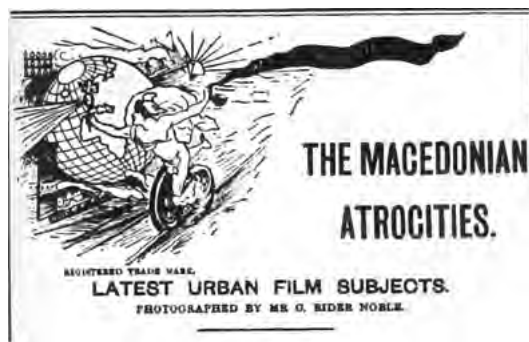
Ќе наведеме само еден! Имено, во лондонскиот весник „Ера“ од 21 ноември 1903, во најавата за скорешните проекции стои: „Забелешка – Записите се единствените македонски филмски снимки што постојат и беа обезбедени со голем ризик и трошоци“, за во следните броеви, подготвувајќи ги читателите за настанот, весникот „Ера“, овој пат под наслов „Со востаничка чета во Македонија“ (With an Insurgent Band in Macedonia), да даде детален опис на сите филмови, што Крџилов го претставува во целост, за потоа исцрпно да се задржи на сите рецензии и осврти што биле објавени во британскиот печат поврзани со проекциите, во „Дејли кроникл“, „Дејли њуз“, „Брајтон газет“, „Ентр’акт“, „Пеликан“, „Финаншл њуз“, „Скотиш рефери“, „Хекни енд Кингсленд газет“, „Стандард“, „Морнинг пост“, „Спортинг лајф“, „Спортсмен“, „Стејџ“, „Мјузик хол енд тиатар ривју“, „Илустрејтид Лондон њуз“ итн.

Крџилов, исто така, детално го обработува и додатокот кон изданието бр. 1 на општиот каталог на „Чарлс Урбан трејдинг компани“, во кој се дадени описи на содржините на филмовите, како и непроценливо вредни фотографии што денес претставуваат единствен преживеан остаток од овие филмски материјали, исклучително важни за историјата на филмот на Балканот. Во овој каталог се дадени и имињата и содржините на филмовите снимени од Чарлс Рајдер Нобл, прво оние под заеднички наслов **МАКЕДОНИЈА И БУГАРИЈА** (Macedonia and Bulgaria): **БЕГАЛЦИ ВО РИЛСКИОТ МАНАСТИР**, **ПРОСЛАВА НА СВ. ЈОАН ВО РИЛСКИОТ МАНАСТИР**, **БЕГАЛЦИ ВО САМОКОВ** и други филмови во кои се регистрирани настани од воениот и политичкиот живот на Бугарија: министерот на војната – генералот Михаил Савов и неговите офицери, бугарската пе-

шадија во патрола, отворањето на Бугарскиот парламент итн. а во секцијата под заеднички наслов **СО ВОСТАНИЧКИТЕ ЧЕТИ ОД МАКЕДОНИЈА** (With the Insurgent Bands of Macedonia) се претставени филмовите: **ЧЕТА ВО ЗАСОЛНИШТЕ**, **МАКЕДОНСКА ВОСТАНИЧКА ЧЕТА ВО МАРШ**, **ПРЕСТРЕЛКА СО ТУРЦИТЕ**, **МАКЕДОНСКИ ВОСТАНИЦИ СЕ БОРАТ СО ТУРЦИТЕ**, **НАЦИОНАЛНИ ТАНЦИ НА МАКЕДОНИЈА И БУГАРИЈА** и **ИНИЦИРАЊЕ НОВ ЧЛЕН ВО ВОСТАНИЧКАТА ЧЕТА**. Притоа, во додатокот на каталогот накусо се претставени и војводата на снимената чета Иванчо Гевгелиски-Карасулијата, наречен Дилбер Иванчо и еден од челниците на Врховниот комитет – генералот Иван Цончев, па Крџилов оправдано смета дека овие два живописни лика треба пошироко да ѝ ги претстави на читателската публика и го прави тоа во свој стил: исцрпно и поткрепено со факти и фотографии, додавајќи ги кон нив и животописите на уште неколку челници на Врховниот комитет кои предизвикале интерес и кај британската јавност – офицерите Анастас Јанков, Константин Настев и Илија Балтов.

Проекциите во Софија и низ цела Бугарија во 1904

Во следните неколку поглавја Крџилов се задржува на претставувањето на филмските материјали на Нобл пред воодушевената бугарска публика, во февруари и март во престолнината Софија, прво во хотелот „Ориент“, а потоа во репрезентативните згради на Офицерскиот дом и „Славјанска беседа“ – првата софиска официјална киносала, а потоа, од март до јуни, и во провинцијата: Враца, Видин (каде што Нобл преживува и земјотрес), Лом, Свиштов, Русе, Плевен, Велико Трново, Горна Ораховица, Шумен, Разград, Варна, Бургаз, Јамбол, Сливен, Стара



**Реклама за проекциите на филмовите за
Македонија во лондонскиот театар Алхамбра
во „Илустрејтид Лондон њуз“ (9.1.1904)**

Загора, Казанлак и Пловдив, известувајќи за тоа, пред сè, со консултација на весниците од епохата: „Бугарија“, „Дневник“, „Вечерна пошта“, „Реформи“, „Ден“, „Мир“, „Прапорец“, „Автономна Македонија“ и др. но и преку записите на оштинската служба на Софија и секавањата на очевидците, задржувајќи се притоа и на такви детали како цената на билетите, што на читателот навистина му овозможува автентично да ја реконструира епохата за која станува збор.

Автентичноста на илинденските „кинематограми“ на Нобл

Десеттото поглавје, насловено „Реконструирање на Обединувањето: Клучот за разгатнување на илинденските кинематограми на Нобл“ е, всушност, кулминативната точка на оваа книга, нејзиниот климакс, до кој Крцилов, како врвен раскажувач, го води читателот, откако претходно го вовел во темата во експозицијата на делото и успешно го „протнал“ низ сите можни заплети и подзаплети што ги нуди книгата.

Имено, во ова поглавје, Крцилов наведува дека Нобл, додека престојувал во Пловдив во 1904 година, направил сериозен но неуспешен обид да сними реконструкција на настан што се случил дваесетина години порано во истиот град, во 1885 година, кога двете бугарски држави што тогаш постоеле – Кнежевството Бугарија и Источна Румелија, се обединиле во една држава. Токму овој обид за реконструкција на настан на Нобл, Крцилов, повикувајќи се на српскиот филмски историчар Дејан Косановиќ и делумно на веќе споменатиот Ботомор, го користи како своевиден доказ дека на истиот начин Нобл ги „реконструирал“ и снимките од Илинден-

ското востание, т.н. „кинематограми“, како што ги нарекувал софистичиот печат, што веќе ги видела лондонската и бугарската публика и што ги снимил кон крајот на 1903 година, кога востанието веќе било завршено.

Крцилов полемизира и со македонските историчари на филмот, Весна Масловариќ и Игор Старделов, негирајќи го нивното „со ништо поткрепено мислење“ дека филмовите на Нобл се снимени во Пиринска Македонија (стр. 336-337) и тврдејќи дека Нобл, всушност, никогаш не ја преминал тогашната бугарско-турска граница, која во тој период била исклучително добро чувана ниту, пак, со тешката опрема бил во можност да сними вистински судири меѓу востаниците и османлиската војска.

Крцилов и во овој случај се повикува на информации преземени од бугарската периодика, но и на слични примери на реконструирани историски настани што биле „специјалитет“ на епохата, реализирани, пред сè, од француската филмска компанија „Пате“ (Pathè), меѓу кои и нивниот прочуен рекон-

THE PLAYHOUSES. MACEDONIAN PICTURES AT THE ALHAMBRA.

Extremely interesting, in consideration of the political tension which still exists in the Balkans, is the new feature of the Alhambra Theatre's programme—to wit, a series of animated pictures illustrating the Macedonian and Bulgarian insurrection. For the most part, the biograph speaks for itself, and seems to suggest that its owner has been in many hot corners; but there is also a lecturer on the Alhambra stage to explain any obscurity in the views. We see Bulgarian girls performing prettily their national dance in picturesque gala attire, and we watch in grim contrast miserable Macedonian refugees seeking refuge in a monastery. Finally, after being shown a frontier outpost, we are plunged into the midst of skirmishers, and observe Turks and insurgents falling wounded or dead, and wonder how the biograph escaped the bullets of the combatants.

The Illustrated London News (January 9, 1904)

WITH THE INSURGENT BANDS ... OF MACEDONIA.

Photographed by Mr. C. E. B. N. N. N.



1228 — AN INSURGENT BAND IN COVER.

This picture shows a portion of Quevgnellisky's Band around a campfire in a clearing surrounded by heavy undergrowth. The men are constantly on the alert against surprises by the Turks, who are harassing them whenever possible. Length 30 feet.

TVANTCHO QUEVGUELLISKY AND HIS BAND.

Tvantcho Quevgnellisky is a native from the village of Kara-Souk, near Salonica. He is now in his 27th year. When a lad of 19 he entered the Macedonian revolutionary organization, and was one of the ablest and most daring couriers. In 1896 he was taken prisoner, tried, and condemned for life. After seven months he made his escape, fled to the mountains, and became the leader of an insurgent band. He is now the revolutionary chief of the Guevgueli district. His exploits are in the Kojuch and Meglen Mountains. He has often made attacks on the garrison near Salonica.

In the insurrection this autumn he has led more than sixteen terrible fights, among which in the villages Petrevo district of Enidje Varlar, Gogodit (district of Guevgueli), in the Ridge of Kezless, near the Payuk Mountains, etc., at the head of these fights—Tvantcho, with only a small band. He has shown himself a born leader. Surrounded several times by large Turkish forces, has given them heavy losses, and could always at the right moment make his escape with his men. His movements are very quick, and the population adore him.

Реклама за проекциите на филмовите за Македонија на Урбан и Нобл во лондонскиот весник „Ера“ (21.11.1903)

Од додатокот на каталогот на „Чарлс Урбан трејдинг компани“ (1904)

струкциски филм ТУРСКИТЕ КОЛЕЖИ ВО МАКЕДОНИЈА (Massacres de Macédonie), снимен во Франција, исто така во годината на востанието – 1903.

Иако „кинематограмите“ на Нобл, поради запалливоста на лентата на која биле снимени денес не се сочувани и поради тоа не е можно да се даде коначен суд околу нивната автентичност или инсценираност, аргументите на д-р Крџилов изнесени во оваа книга звучат навистина убедливо – и тоа и во однос на нивната претпоставена реконструкција, како и во врска со локацијата на која биле снимени. Тоа, секако, не ја намалува нивната важност како историски и естетски артефакт од исклучително значење, поради тоа што на нив била претставена вистинска, автентична македонска востаничка чета од епохата, на чело со својот војвода, битките секако биле реконструирани според образецот по кој се одвивале, како и ритуалот на зачленување на нов член во четата, преку заклетвата пред Евангелието, камата и револверот.

Дополнително на тоа, Чарлс Рајдер Нобл снимил и неколку снимки на кои автентичноста не им е спорна, оние на македонските бегалци по завршувањето на востанието, кои наоѓаат засолниште во Бугарија. Како илустрација, го приведуваме целиот текст на описот на филмот БЕГАЛЦИ ВО РИЛСКИОТ МАНАСТИР (Refugees at Rilo Monastery), што се наоѓа во додатокот на каталогот на „Чарлс Урбан трејдинг компани“, објавен во 1904 година:

„Овие кутри христијански бегалци од турските села во Македонија избегале, во страв од масакр, преку границата во Бугарија, барајќи заштита кај монасите од Рилскиот манастир, на Балканот. Тие се во жална состојба, со многу малку или без пари, и речиси без облека, многумина ги преминале голите и снежни планини (во облеката со која се овде снимени, некои се боси), бегајќи од реон оддалечен стотици километри од нивното сегашно засолниште“ (стр. 207).

Вистинската „улога“ на Нобл?

Во двете завршни поглавја, преку презентација на новото издание на каталогот на „Чарлс Урбан трејдинг компани“, објавен во 1905 година, Крџилов ја разгледува и „вистинската“ улога на Чарлс Рајдер Нобл, кој во Бугарија престојувал речиси цела година, од есента 1903 до летото 1904 година.

Во бугарскиот печат Нобл е означен како кореспондент на британскиот илустриран магазин „Блек енд вајт“ и воен дописник на дневниот весник „Дејли кроникл“, но Крџилов уметно согледува дека од 21 филм што Нобл ги снима во Бугарија во 1904 година, дури дванаесет ѝ се посветени на армијата, филмови што опфаќаат воени вежби, маршови и спе-

ктакуларни воени паради на артилеријата, коњичката и пешадијата, снимени во близината на Софија, Стара Загора, Шумен и Лом – сите важни гарнизонски центри. „Интересот на Англичанецот за Бугарската армија бил очигледен, јасен и значаен“ (стр. 382), вели Крџилов, наведувајќи ги зборовите на друг бугарски филмски историчар, Костадин Костов, според кого: „Нобл бил најмалку потполковник во Британската армија, кој секогаш бил испраќан на жешките точки на планетава, со цел да сними и да донесе во метрополата (Лондон, з.м.) вредни воени и политички информации“ (стр. 382-383).

Крџилов, исто така, констатира дека Нобл не случајно, во три наврати, проектира филмови пред избрана публика во елитниот Офицерски дом во Софија, во неколку филма ги снима министерот на војната, генералот Михаил Савов, кнезот Фердинанд I и повеќе високи офицери на бугарската армија, со кои, поради долготрајниот престој во Софија, Нобл сигурно остварил и пријателски контакти, за да поентира, претставувајќи го занимањето што самиот Нобл го навел во листата на патници на бродот „Звина“, со кој на 8 април 1903 година патувал од Лондон во Мароко – „полковник“!

Наместо заклучок

Снимателот Чарлс Рајдер Нобл, по налог на компанијата на Чарлс Урбан и лично на самиот Урбан, а веројатно со скриена агенда и на Британската армија, во периодот 1903 - 1904 година, во Бугарија снима 38 т.н. „кинематограми“, кои не се сочувани, од кои голем дел се однесуваат на Македонија и на Илинденското востание и последиците од него врз цивилното население, дел се вистински документарни снимки на стотици бегалци од Македонија кои наоѓаат засолниште во Бугарија, неколку ги илустрираат народните обичаи во Македонија и Бугарија, а исто така голем дел се однесуваат и на политичкиот живот во Бугарија и активностите на Бугарската армија.

Оттаму, овој осврт кон првиот дел од книгата „Кинематографските активности на Чарлс Рајдер Нобл и Џон Мекензи на Балканот“, од бугарскиот историчар на филмот д-р Петар Крџилов, објавена на англиски јазик од „Кембриџ сколарс паблишинг“ во 2020 година и досега непубликувана на бугарски јазик, го завршувам со препорака книгата што побргу да биде преведена на македонски јазик, со што македонските читатели, филмозои, филмофили и љубители на историските четива, на својот мајчин јазик, би стекнале можност да ги проучуваат лавиринтите на балканската политичка и филмска историја, низ кои ги води врвниот мајстор на пишаниот збор – д-р Петар Крџилов.

КИНОПИС

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

Број 59/60(32), 2021
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

Селекција и обработка
на фотографии:
Силвана Јовановска
Сузана Смилевска

Редактура
Петар Волнаровски

Печат
КОЛОР ПРИНТ ДООЕЛ - Скопје
Тираж: 400 примероци

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

KINOPIS

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

Num. No. 59/60(32), 2021
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

Selection and editing
of photo-materials:
Silvana Jovanovska
Suzana Smilevska

Correction
Petar Volnarovski

Print by
COLOR PRINT DOOEL - Skopje
Copies: 400 copies





СТЕЛА

(Стојан Вујичић, 2020)